

# UNIVERSITÉ PARIS OUEST NANTERRE LA DÉFENSE

ÉCOLE DOCTORALE 138  
LETTRES, LANGUES, SPECTACLES

Doctorat d'Études Romanes  
Spécialité espagnol

**Caroline BERGE**

QUÊTE SPIRITUELLE, QUÊTE DE SOI DANS LES ŒUVRES COMPLÈTES DE  
CÉSAR DÁVILA ANDRADE : UNE ÉCRITURE EN MOUVEMENT

Thèse dirigée par Madame le Professeur Emmanuelle SINARDET  
Soutenue le 10 décembre 2016

**Jury :**

- Monsieur Erich FISBACH, Professeur des Universités, Université d'Angers, Rapporteur
- Monsieur Hervé LE CORRE, Professeur des Universités, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, Rapporteur
- Madame Caroline LEPAGE, Professeur des Universités, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Examineur
- Monsieur Pierre LOPEZ, Maître de Conférences, Université d'Aix Marseille, Examineur
- Madame Emmanuelle SINARDET, Professeur des Universités, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Directrice de thèse



## Résumé

Les œuvres de César Dávila Andrade sont encore largement méconnues et peu diffusées. Elles ont également été peu étudiées par la critique.

Notre corpus comprend les œuvres complètes de César Dávila Andrade, à savoir l'ensemble de son œuvre poétique, les nouvelles et les essais. À partir des héritages et des influences de l'écrivain, il s'agit de montrer comment, autour d'un travail sur le langage et l'imagination, l'auteur part à la conquête de nouveaux paysages littéraires. L'écriture, en effet, se veut dynamique et en mouvement, repoussant toujours les limites du domaine littéraire, afin d'atteindre la connaissance du véritable moi de l'homme, et de transmettre la parole du poète.

---

SPIRITUAL QUEST, PERSONAL QUEST IN CÉSAR DÁVILA ANDRADE'S WORKS: a writing in movement

## Summary

César Dávila Andrade's works are still underestimated and suffers from a limited distribution. Moreover, they have been largely unexplored until now.

Our corpus is composed of the César Dávila Andrade's complete works, which means his total body of poetic work, the short stories and the essays. We will focus on the legacies and the influences of the writer, in order to study the language and the imagination. We will show how the author is in search of new literary landscapes. Indeed, as his purpose is to find a dynamic writing, in movement; the author breaks up the limits of the field of literature. He explores a new way that could give him access to transcendental higher-order knowledge, so as to reveal the Word.

---

**Mots-clés** : César Dávila Andrade, Équateur, littérature, hermétisme, mysticisme, XX<sup>e</sup> siècle

**Keywords** : César Dávila Andrade, Ecuador, literature, hermetism, mysticism, XX<sup>th</sup> century



## Remerciements

Je remercie tout particulièrement ma directrice de thèse, Emmanuelle Sinardet, pour son accompagnement exigeant, ses conseils précieux et ses très nombreuses relectures.

Jorge Dávila Vázquez m'a très aimablement envoyé certains de ses travaux ainsi que les œuvres complètes de poésie de César Dávila Andrade. Il s'est tenu à ma disposition pour répondre à mes questions tout au long de ce travail, et je le remercie chaleureusement pour son aide. De même, mes recherches sur le terrain n'auraient pas pu avoir lieu sans la disponibilité et la patience du personnel des bibliothèques d'Équateur. Je pense en particulier aux documentalistes de la *Biblioteca Eugenio Espejo*, de la *Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit* et de la *Biblioteca Manuel María Muñoz Cueva*. Je leur exprime toute ma gratitude.

Mes remerciements vont également aux membres du séminaire du GRELPP, pour leur écoute et leurs conseils avisés.

Enfin, ma reconnaissance va à mes proches et à mes amis pour leur patience, leur compréhension et leur soutien indéfectible tout au long de ces années d'étude.



## **INTRODUCTION GÉNÉRALE**



Tous les trois ans, depuis 1993, le prestigieux « Premio de poesía César Dávila Andrade » récompense un poète à l'issue d'un concours organisé par la Facultad de Filosofía de l'université de Cuenca<sup>1</sup>. Dans la même ville, berceau de l'écrivain, le Colegio Nacional César Dávila Andrade a célébré, en 2012, son quarantième anniversaire et a rendu hommage au poète en organisant, pour les collégiens, un concours de déclamation baptisé « El Fakir », centré autour de la poésie<sup>2</sup>. Ces deux événements, qui rendent hommage à l'écrivain *cuencano* décédé en 1967, attestent de la volonté de cultiver la mémoire de celui qui est considéré comme « el más grande de los poetas cuencanos de todos los tiempos »<sup>3</sup>. Le travail critique concernant la production écrite de César Dávila Andrade, pourtant, est loin de refléter la reconnaissance qui lui est portée à Cuenca. Réputée difficile et hermétique, l'œuvre davilienne n'a pas véritablement suscité l'intérêt des chercheurs, alors que figurent dans de nombreuses anthologies des extraits de ses œuvres.

César Dávila Andrade naît en 1918, au moment où l'Équateur connaît une période troublée. Entre 1895 et 1912, sous l'impulsion du général Eloy Alfaro, la jeune république, indépendante depuis 1830, se dote d'une nouvelle constitution, met fin à l'imposition des Indiens, supprime le *concertaje* et établit un système favorable à l'émergence des classes moyennes et au développement industriel. L'assassinat du président, en 1912, marque la fin de cette première étape libérale et radicale, et signe le retour d'un libéralisme oligarchique. Ce dernier doit affronter une crise cacaoyère à partir de 1914, dans un contexte de mauvaise conjoncture internationale, qui met en évidence l'insuffisante diversification économique et le retard pris au niveau industriel. De plus, les difficultés sociales se multiplient en raison de la crise, alors même que la structure sociale a peu évolué depuis l'indépendance. Dans ce

---

<sup>1</sup> ACR, « Libro que ganó premio “César Dávila” espera su publicación », *El mercurio*, Cuenca, 03/12/2013, consulté en ligne le 16/06/2014, <http://www.elmercurio.com.ec/408291-libro-que-gano-premio-cesar-davila-espera-su-publicacion/#.U561ZbGpbpc>

<sup>2</sup> Edwin TAPIA, « Colegio César Dávila, cuatro décadas educando », *El tiempo*, Cuenca, 13/05/2012, consulté en ligne le 16/06/2014, <http://www.eltiempo.com.ec/noticias-cuenca/96633-colegio-ca-sar-da-vila-cuatro-da-cadas-educando/>

<sup>3</sup> ACR, « Libro que ganó premio “César Dávila” espera su publicación », *El mercurio*, *op. cit.*, consulté en ligne le 16/06/2014, <http://www.elmercurio.com.ec/408291-libro-que-gano-premio-cesar-davila-espera-su-publicacion/#.U561ZbGpbpc>

contexte, la révolution mexicaine de 1910 et la révolution russe de 1917 contribuent au développement des idées socialistes et communistes ; les grèves et les émeutes de Guayaquil, en octobre et novembre 1922, donnent lieu à une répression sanglante, à l'origine d'un millier de morts. Le régime n'arrive pas à surmonter les difficultés et, confronté au manque de cohésion nationale, finit par être renversé par un coup d'État le 9 juillet 1925. En dépit de la volonté de réorganiser la vie financière du pays et de créer une Banque Centrale chargée d'émettre les billets, la crise de 1929 vient aggraver une conjoncture rendue difficile par la crise politique, les gouvernements se succédant de manière peu démocratique. Plus tard, en 1942, le protocole de Rio de Janeiro entérine cette crise. Il ratifie, en effet, de nouvelles frontières qui amputent le pays d'une partie de son territoire, provoquant une crise intellectuelle et identitaire majeure. De cette période mouvementée, on ne trouve presque pas de trace ni de témoignage dans l'œuvre de César Dávila Andrade, qui commence à publier à partir de 1934. Il ne s'agit pourtant ni d'un détachement, ni d'une indifférence de sa part ; l'auteur, qui se serait engagé à partir de 1939 au parti socialiste, se montre attentif au quotidien de ses compatriotes, en particulier des secteurs défavorisés et exclus de la société. Le cadre de ses œuvres poétiques et narratives s'inscrit tant dans le monde rural qu'urbain, et les protagonistes sont des personnages issus des milieux populaires.

La *Casa de la Cultura Ecuatoriana* est fondée, en août 1944, pour promouvoir une culture officielle « fondée sur la supériorité d'une culture métisse, élitiste et d'origine européenne », selon les termes d'Anne-Claudine Morel<sup>4</sup>. César Dávila Andrade s'installe alors à Quito et y travaille un temps. Il rencontre, à cette occasion, d'autres artistes avec lesquels il se lie d'amitié. Il débute, en août 1945, sa collaboration pour la revue littéraire *Letras del Ecuador*, éditée par la *Casa de la Cultura Ecuatoriana* et remporte ses premiers succès littéraires. L'Équateur est alors dirigé par Velasco Ibarra, qui se proclame dictateur l'année suivante. Renversé en 1947 par les militaires, il est remplacé successivement par Mariano Suárez Veintimilla, Carlos Julio Arosemena Tola puis, en 1948, par Galo Plaza. L'Équateur entre alors dans une période plus stable, avec de nouvelles perspectives économiques. Cependant, César Dávila Andrade fait le choix, avec son épouse, à partir de 1950, de s'expatrier au

---

<sup>4</sup> Anne-Claudine MOREL, « Institutions, politiques culturelles et patrimonialisation de l'héritage culturel », *HISTOIRE(S) de l'Amérique latine*, 2014, volume X, article n°12, p. 3, consulté en ligne le 29/01/2016, [http://www.hisal.org/?journal=revue&page=article&op=view&path\[\]=Morel2014&path\[\]=218](http://www.hisal.org/?journal=revue&page=article&op=view&path[]=Morel2014&path[]=218)

Venezuela. Ce pays connaît un essor économique sans précédent. César Dávila Andrade y restera jusqu'au 2 mai 1967, date à laquelle il se suicide.

César Dávila Andrade remporte ses premiers succès littéraires à partir de 1944, nous l'avons vu, grâce à ses amis qui l'aident à publier. Son premier recueil poétique, intitulé *Espacio, me has vencido*, paraît en 1946. Il est suivi de *Catedral salvaje*, en 1951, puis de *Arco de instantes*, en 1959. À partir de cette date, César Dávila Andrade publie à un rythme plus soutenu. Le recueil suivant, intitulé *Boletín y elegía de las mitas*, paraît en 1960, puis *En un lugar no identificado* et *Conexiones de tierra* sont publiés respectivement en 1962 et 1964. Parallèlement, de nombreux poèmes paraissent dans la presse. À sa mort, les derniers sont réunis pour être publiés tout d'abord au Venezuela, dans un numéro spécial de *Zona Franca*, qui lui rend hommage. L'année suivante, un petit recueil rassemblant des poèmes adressés à Isabel Córdova, l'épouse de César Dávila Andrade, paraît sous le titre *Poemas de amor*<sup>5</sup>, tandis que la revue équatorienne *Agora* publie, à son tour, quelques poèmes inédits. En 1970, Pierre de Place, Juan Sánchez Peláez et Néstor Real rassemblent de nombreux poèmes, dont certains encore peu connus, dans une anthologie intitulée *Materia Real*<sup>6</sup>. Jorge Dávila Vázquez<sup>7</sup> diffuse, par la suite, de nombreux poèmes inédits à travers la réalisation du premier tome des *Obras completas*<sup>8</sup>, entièrement consacré aux œuvres poétiques de son oncle, en 1984.

En ce qui concerne la prose, César Dávila Andrade publie trois recueils de nouvelles. *Abandonados en la tierra* paraît en 1952, puis le plus célèbre, *Trece relatos*, en 1955, suivi de *Cabeza de gallo* en 1966. Comme pour ses poèmes, de nombreuses nouvelles ont été publiées, parallèlement, dans la presse. Certaines ont été regroupées dans un ouvrage posthume, en 1971, intitulé *Pacto con el hombre y otros cuentos*. César Dávila Andrade est également l'auteur de nombreux articles et essais, dont la plupart sont rassemblés, avec les nouvelles, dans le deuxième tome des *Obras completas*. Cependant, il faut préciser que Jorge Dávila Vázquez n'a pas rassemblé, dans cette édition, tous les articles écrits et publiés de son

---

<sup>5</sup> César DÁVILA ANDRADE, *Poemas de amor*, Impreso Litografía Mendoza, [pas de date ni de lieu de publication].

<sup>6</sup> Pierre de PLACE, Juan SÁNCHEZ PELÁEZ, Néstor LEAL (éd.), *Materia Real, Antología*, Caracas, Monte Avila Editores, 1970.

<sup>7</sup> Jorge Dávila Vázquez est le neveu de César Dávila Andrade. Critique littéraire et auteur lui-même, il a consacré une grande partie de son travail à l'étude de l'œuvre de son oncle.

<sup>8</sup> César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas*, Quito, Banco Central del Ecuador, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1984.

oncle. Jorge Dávila Vázquez n'a pas jugé bon, en effet, de publier certains textes critiques consacrés à des écrivains ou poètes qu'il estime d'un intérêt mineur. Nous n'avons pas eu accès, malheureusement, à ces articles en Équateur dans les bibliothèques dans lesquelles nous avons consulté la production de César Dávila Andrade. De façon générale, l'œuvre davilienne reste peu diffusée et, par conséquent, encore largement méconnue, d'autant qu'elle est difficilement accessible aujourd'hui. Plusieurs anthologies, cependant, proposent un aperçu de sa poésie ; nous pensons, en particulier, à celle établie par José Gregorio Vásquez Castro et qui est la plus récente<sup>9</sup>.

Le travail que nous proposons est le fruit de recherches menées sur le terrain dans plusieurs bibliothèques en Équateur, afin de rassembler l'ensemble du corpus. Nous nous sommes rendue à Quito tout d'abord, en juillet 2014, à la *Biblioteca Eugenio Espejo* de la *Casa de la Cultura*. On y trouve quelques premières éditions des œuvres de César Dávila Andrade, des ouvrages critiques et plusieurs anthologies, mais les deux recueils *Obras completas* ont été perdus. Nous avons consulté le fonds de la *Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit*, qui possède toutes les œuvres de César Dávila Andrade, de nombreuses anthologies, quelques ouvrages critiques et certains hommages rendus à l'auteur. Mais c'est à Cuenca, à la bibliothèque *Manuel María Muñoz Cueva* de la *Casa de la Cultura Núcleo del Azuay*, que nous avons trouvé le fonds le plus complet concernant l'auteur. Nous avons également bénéficié de l'aide de Jorge Dávila Vázquez, qui a accepté de nous fournir les œuvres poétiques complètes en version numérique, afin de faciliter notre travail. Il nous a également accordé deux entrevues à Paris, en 2013, et s'est très aimablement tenu disponible, jusqu'à la fin de ce travail, pour répondre à nos interrogations. Nous nous sommes également appuyée sur les articles critiques parus sur l'auteur, mais qui sont peu nombreux au regard du nombre de témoignages, d'évocations ou d'hommages rendus à César Dávila Andrade. Les ouvrages de María Rosa Crespo, *Tras las huellas de César Dávila Andrade*<sup>10</sup>, et de Jorge Dávila Vázquez, *César*

---

<sup>9</sup> Voir par exemple Miguel DONOSO PAREJA (éd.), *César Dávila Andrade, Breve antología*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, ou celle de José Gregorio VÁSQUEZ CASTRO (éd.), *El vago cofre de los astros perdidos, Antología poética*, Caracas / Mérida, Fundación Editorial El perro y la rana / Centro Editorial La Castalia, 2011.

<sup>10</sup> María Rosa CRESPO, *Tras las huellas de César Dávila Andrade*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1997 (1980).

*Dávila Andrade, combate poético y suicidio*<sup>11</sup>, ont servi de point de départ à notre réflexion sur la production poétique. Très peu de thèses ont été consacrées aux œuvres de César Dávila Andrade ; signalons celle de Patricia Romero intitulée *El ser escindido en César Dávila Andrade*, soutenue en 2005<sup>12</sup>, et celle de José Gregorio Vásquez Castro, *Hermetismo y esoterismo en la poesía de César Dávila Andrade*<sup>13</sup>, soutenue en 2004. Enfin, un mémoire de master a été consacré, en 2013, à la production poétique des dernières années de César Dávila Andrade, intitulé *Budismo zen en la etapa hermética de César Dávila Andrade*<sup>14</sup>.

De manière générale, seule la production poétique de César Dávila Andrade a été étudiée par la critique. Deux recueils ont véritablement retenu l'attention, *Catedral salvaje*, publié en 1951, et *Boletín y elegía de las mitas*, publié en 1960. Cependant, les poèmes les plus populaires restent ceux du premier recueil *Espacio, me has vencido*, paru en 1946. La poésie de César Dávila Andrade publiée au-delà des années soixante suscite beaucoup moins d'intérêt, car elle est plus difficile d'accès. C'est pourtant à cette période que culminent les publications de l'auteur. Certaines explications peuvent être avancées ; les références ésotériques de César Dávila Andrade, en particulier, découragent la lecture et provoquent l'incompréhension. Si l'on ne considère que les œuvres poétiques, il est certain que la poésie des années soixante est énigmatique. Cependant, à la lecture des essais et des nouvelles publiés à la même période, de nombreux parallèles et correspondances peuvent être établis. Des poèmes qui apparaissent obscurs ou hermétiques s'éclairent à la lumière d'autres textes écrits par l'auteur. On trouve alors, au-delà de la première impression d'hétérogénéité des œuvres, une grande cohérence dans tout le projet d'écriture de César Dávila Andrade.

César Dávila Andrade signe une œuvre variée, composée de poèmes, de nouvelles, d'articles et d'essais. Cette œuvre a été publiée, du vivant de l'auteur, sur un peu moins de trente-cinq ans, entre 1934 et 1967 très exactement. Une partie de sa poésie a été jugée mineure, notamment par Jorge Dávila Vázquez, qui n'a pas hésité à éditer certains poèmes inédits sous le titre « Poemas menores » ; pour d'autres, comme Vladimiro Rivas, César

---

<sup>11</sup> Jorge DÁVILA VÁZQUEZ, *César Dávila Andrade, combate poético y suicidio*, Cuenca, Universidad de Cuenca, 1998.

<sup>12</sup> Patricia E. ROMERO, *El ser escindido en César Dávila Andrade*, Cincinnati, University of Cincinnati, Department of Romance Languages and Literatures of the College of Arts and Sciences, 2005.

<sup>13</sup> José Gregorio VÁSQUEZ CASTRO, *Hermetismo y esoterismo en la poesía de César Dávila Andrade*, Mérida, Universidad de Los Andes. Facultad de Humanidades y Educación, 2004.

<sup>14</sup> Alberto Alejandro GORDILLO SUÁREZ, *Budismo zen en la etapa hermética de César Dávila Andrade*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, Literatura y Arte, 2013.

Dávila Andrade est un piètre auteur de nouvelles et, de manière générale, les articles et les essais ont été peu étudiés. Ces avis nous paraissent rapides, voire expéditifs. Il nous semble que ces poèmes doivent être lus dans un projet cohérent et ambitieux, celui de César Dávila Andrade.

Nous nous proposons, à travers ce travail, d'analyser l'ensemble des œuvres de César Dávila Andrade, afin d'en étudier la spécificité et l'originalité. Nous partons du postulat selon lequel César Dávila Andrade développe un projet littéraire personnel qui prend sens à la lumière d'une quête à caractère mystique. Il s'agit d'une quête de soi, qu'il réalise grâce à l'introspection, pour mieux se connaître et, surtout, pour parvenir à une connaissance de l'Homme. Il s'agit également d'une quête spirituelle, car l'auteur, profondément croyant, cherche à se perfectionner en suivant le chemin de Dieu. De ce point de vue, la démarche de César Dávila Andrade, qui est expérimentale et individuelle, correspond à celle des francs-maçons du XX<sup>e</sup> siècle. Henri Tort-Nouguès, ancien grand-maître de la Grande Loge de France, explique la démarche de ces hommes en quête de sens :

Cet homme du XX<sup>e</sup> siècle, notre contemporain [...], a l'impression de vivre dans le désordre et le chaos (économique, politique, mais aussi moral et spirituel). Ayant perdu ses repères, ses normes, oublié ses valeurs, son origine et sa fin, cet homme éprouve le besoin de retrouver son origine, de réinventer un sens à sa vie, de reconstruire un certain ordre, sans doute politique au sens le plus noble du terme, mais aussi éthique et spirituel, et cela dans le respect toujours affirmé de la liberté et de la dignité de la personne humaine.<sup>15</sup>

Nous pensons que César Dávila Andrade partage ce type de préoccupations, présentes dans toutes ses œuvres. À partir de 1947, l'auteur oriente son projet d'écriture en fonction de cette quête de sens et de spiritualité. Or, alors même que tous les critiques s'accordent à reconnaître le mysticisme de César Dávila Andrade, en particulier dans la dernière partie de sa vie, le mysticisme n'a pas été pris en compte comme élément constitutif et déterminant de la production de l'auteur. Nous nous proposons donc d'aborder les œuvres à partir de cet angle, d'autant plus que le mysticisme de César Dávila Andrade est manifeste dès ses premiers écrits et qu'il constitue un premier élément d'originalité permettant de définir l'auteur.

Ce dernier apparaît bien souvent classé comme un écrivain de la *Transición*, entre le réalisme social des années trente et le *boom* des années soixante. Cette génération a mérité peu d'attention, ce qui contribue à expliquer la méconnaissance d'un auteur comme César

---

<sup>15</sup> Henri TORT-NOUGUÈS, « Préface », in Patrick NÉGRIER, *Textes fondateurs de la Tradition maçonnique 1390-1760*, Paris, Grasset, 1995, p. 9.

Dávila Andrade. Pour d'autres critiques, le poète est inclassable ; il faudra donc nous intéresser à son langage et à ses images, qui donnent à ses œuvres un caractère unique. Dans cette même perspective, nous devons également nous demander si César Dávila Andrade est un auteur du renouveau ou de la rupture. Pour bien comprendre son projet d'écriture, nous devons nous interroger sur les influences qu'il reçoit, mais aussi sur la démarche qu'il entreprend, puisque nous la considérons originale par rapport aux autres écrivains équatoriens de la même époque. Ces réflexions, qui alimenteront la première partie de notre travail, nous permettront alors d'envisager, dans une deuxième partie, le rôle que César Dávila Andrade attribue à l'écriture, en particulier à l'importance qu'il concède à l'imagination.

En effet, le poète revendique une liberté créatrice totale pour mener à bien son projet d'écriture. Ce dernier, nous venons de l'évoquer, repose sur un travail d'introspection. L'auteur s'appuie sur ses sens et ses perceptions non seulement pour appréhender la manière dont l'homme s'inscrit dans le monde, mais aussi pour trouver un sens à son existence. Il nous faudra alors analyser la démarche à laquelle César Dávila Andrade s'astreint pour transcrire ce retour sur soi. Nous étudierons, par la suite, le caractère dynamique de l'écriture imposé par un tel projet, déterminé à la fois par le mouvement vers soi, vers le monde et vers Dieu. Nous nous efforcerons de dégager la spécificité de l'écriture de César Dávila Andrade, pour comprendre comment il parle de soi, mais aussi de son expérience avec Dieu et, en particulier, avec l'ineffable. Puisque cette expérience est, par définition, incommunicable et mystérieuse, comment l'auteur parvient-il à l'exprimer malgré tout ? Nous analyserons les images auxquelles il recourt, mais également la nature du langage qu'il emploie. En évoquant ces espaces mystérieux et divins, tels que le cosmos, le néant, le lieu de la matière informe, nous tenterons de comprendre la représentation que façonne César Dávila Andrade. Nous analyserons également la manière dont le poète s'intègre à l'espace et à son monde, afin d'appréhender la structuration et la symbolisation de l'univers qui est évoqué dans ses poèmes et ses nouvelles. Nous aborderons ces notions en rapport avec le temps, car la conception qu'en a César Dávila Andrade est celle du mystique. Elle est originale, cependant, dans la mesure où l'auteur, dans le même temps, s'intéresse aux progrès scientifiques et notamment aux travaux menés par Albert Einstein sur la relativité. Plusieurs espaces-temps se croisent dans les œuvres de César Dávila Andrade, et parfois de manière déroutante. La temporalité de l'auteur est réversible et renouvelable, contrairement aux théories avancées par le

scientifiques. César Dávila Andrade opère bien souvent, à travers ses œuvres, un glissement vers le sacré que nous analyserons. Il conduit aux mythes et permet à l'homme d'échapper aux effets destructeurs du temps.

Dans la troisième partie de notre travail, nous partirons de la façon dont César Dávila Andrade lui-même conçoit le travail du poète. Nous verrons qu'il se définit comme un « homme claroscuro ». Nous nous interrogerons sur la signification de cette notion pour cerner le rôle qu'attribue l'auteur au poète et à la poésie. Nous serons alors en mesure d'analyser plus finement le code symbolique auquel César Dávila Andrade recourt et qui entre en relation avec sa conception mystique de l'existence. À ce titre, l'analyse des rapports qu'entretient la création poétique avec le rêve et l'alchimie s'avèrera éclairante. Elle montrera que César Dávila Andrade, en raison de la mission prophétique qu'il s'assigne, crée, à travers l'écriture, mais également dans le cadre même du poème, un espace sacré. Il conviendra alors de nous demander si l'auteur s'inscrit dans une tradition littéraire mystique, ou s'il n'est pas un poète mystique d'un nouveau type. Partant de l'hypothèse selon laquelle l'ambition de César Dávila Andrade est de s'imposer comme un poète exemplaire, nous analyserons, en particulier, la notion de sacrifice qu'il prône, pour dégager les rapports entre son mysticisme et sa volonté de renouveau.

**PREMIÈRE PARTIE**

**CÉSAR DÁVILA ANDRADE ET LA CRÉATION LITTÉRAIRE :  
CARACTÉRISATION D'UNE ŒUVRE ORIGINALE DANS  
L'ÉQUATEUR DU XX<sup>E</sup> SIÈCLE**



## SOMMAIRE

### Introduction

#### 1. Les années de formation (1918-1944) : de Cuenca à Quito

1. 1. Un parcours hors du commun dans un pays traversé par les crises

1. 2. Du contexte littéraire aux projets d'écriture de César Dávila Andrade

1. 3. Les premières publications

#### 2. Les premiers succès de César Dávila Andrade (1944-1950)

2. 1. Le deuxième séjour à Quito de César Dávila Andrade

2. 2. Les premiers succès de César Dávila Andrade : 1944-1946

2. 3. Les années du tournant

#### 3. La période vénézuélienne

3. 1. Installation de César Dávila Andrade au Venezuela

3. 2. Vers une expression poétique personnelle : le triptyque *Catedral salvaje – Arco de instantes – Boletín y elegía de las mitas* (1950-1960)

3. 3. L'engouement spirituel de César Dávila Andrade et l'hermétisme (1961-1967)

### Conclusion



## Introduction

César Dávila Andrade naît en 1918 et commence véritablement à publier à partir de 1945. Il est l'auteur de plusieurs recueils de poèmes, de nouvelles et d'essais, difficilement accessibles aujourd'hui. Plusieurs anthologies rassemblent des poèmes ou des nouvelles de l'auteur, la plus complète étant celle des éditions Ayacucho, réalisée par Jorge Dávila Vázquez, parue en 1993<sup>1</sup>. Les éditions Libresa ont publié dernièrement le recueil de nouvelles *Trece relatos*<sup>2</sup> en 1998 et deux autres de poésie, rassemblés sous le titre *Boletín y elegía de las mitas y otros poemas*<sup>3</sup> en 2008. Pour sa part, la *Casa de la Cultura* a fait paraître le recueil de nouvelles *Cabeza de gallo y otros cuentos*<sup>4</sup> en 2004, et les œuvres complètes de poésie en 2007<sup>5</sup>. De fait, seules les œuvres complètes, rassemblées en deux tomes et éditées en 1984<sup>6</sup>, rassemblent la quasi-totalité de la production davilienne, mais l'ensemble des publications de ces vingt dernières années témoigne d'un regain d'intérêt pour l'auteur. Petit à petit, de nouvelles études portent sur cette œuvre si particulière et originale, donnant lieu à des publications d'articles et de thèses.

À première vue, l'ensemble de la production de César Dávila Andrade est hétérogène. Les premiers poèmes, résolument modernes et d'influence surréaliste, s'inspirent de l'observation du quotidien de l'auteur ou de ses interrogations métaphysiques. Les poèmes suivants abordent la question du rapport du poète à l'espace, mais traitent également de sujets métaphysiques. Deux recueils ont retenu l'attention de la critique, *Catedral salvaje* et *Boletín y elegía de las mitas*, parus respectivement en 1951 et 1960, car ils semblent se rapporter à l'espace géographique et à l'histoire de l'Équateur et s'inscrire, par là-même, dans la politique culturelle développée par la *Casa de la Cultura Ecuatoriana* à partir de 1944. Ces recueils

---

<sup>1</sup> César DÁVILA ANDRADE, *Poesía, Narrativa, Ensayo*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1993.

<sup>2</sup> César DÁVILA ANDRADE, *Trece relatos*, Quito, Libresa, 1998 (1993).

<sup>3</sup> César DÁVILA ANDRADE, *Boletín y elegía de las mitas y otros poemas*, Quito, Libresa, 2008.

<sup>4</sup> César DÁVILA ANDRADE, *Cabeza de gallo y otros cuentos*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión / Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura, 2004.

<sup>5</sup> César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2007.

<sup>6</sup> César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas*, Quito, Banco Central del Ecuador, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1984.

marquent le début de la notoriété de l'auteur. Le reste de la production poétique a été peu étudié, jugé hermétique ou de moindre valeur ; ces recueils portent principalement, en effet, sur des sujets mystiques, exprimés à travers une écriture énigmatique, qui heurte la compréhension directe du lecteur. Les nouvelles semblent plus homogènes mais subissent également la dépréciation de la critique, qui met en évidence les accents hermétiques du dernier recueil. De manière globale, l'étude et l'interprétation de l'œuvre de César Dávila Andrade pèchent par l'insuffisante prise en compte de l'intégralité de sa production, ce qui explique qu'une partie de la portée de l'œuvre ait échappé à la critique. Cette dernière, en outre, semble avoir négligé plusieurs aspects qui suffissent pourtant, à eux-mêmes, à expliquer l'originalité de l'œuvre davilienne.

En premier lieu, il n'a pas été montré que César Dávila Andrade s'inscrit à contre-courant de la politique culturelle développée dans les années quarante, ce qui fonde en soi un premier élément d'originalité. De plus, il existe un point de rupture dans l'œuvre poétique dont l'importance semble avoir été sous-estimée : à partir de *Catedral salvaje*, publié en 1951, l'auteur renie, de son propre aveu, toute son œuvre précédente. Il s'agit là d'un tournant fondamental, car à partir de ce moment, la démarche de César Dávila Andrade change radicalement. D'une écriture du quotidien semblable à celle préconisée par Rainer Maria Rilke, on passe à une démarche expérimentale réfléchie, fondée sur le cheminement initiatique de l'auteur. Écriture et vie se mêlent dans une démarche mystique pour mener à une connaissance supérieure, à une transcendance. Toute l'œuvre de César Dávila Andrade, qu'il s'agisse de poésie ou de narration, tourne autour de cet axe, qui justifie à nos yeux la réelle cohérence de l'ensemble.

Jorge Dávila Vázquez a insisté, dans ses recherches, sur le sentiment de César Dávila Andrade d'être « élu »<sup>7</sup>. De nombreux écrits, en effet, témoignent de cette dimension d'« être à part », « hors du commun », qu'il faut considérer comme un point de départ de la réflexion sur l'œuvre de l'auteur, car ce dernier assume à de nombreuses reprises des postures de prophète.

César Dávila Andrade prête un intérêt particulier à la religion et aux doctrines ésotériques, ce dont témoigne son surnom, « Fakir ». Son adhésion à la Rose-Croix, ordre franc-maçon, explique les nombreuses références alchimistes qui émaillent sa production écrite et motivent,

---

<sup>7</sup> Jorge DÁVILA VÁZQUEZ, *César Dávila Andrade, combate poético y suicidio*, op. cit., p. 36-37.

en partie, le rejet de la critique. Pourtant, on retrouve l'influence des doctrines orientales chez d'autres auteurs latino-américains tels Julio Cortázar, Leopoldo Marechal, Octavio Paz, Pablo Neruda, José Emilio Pacheco ou Jorge Luis Borges, sans que la critique les ait boudés.

Un fait est indéniable, cependant : l'œuvre de César Dávila Andrade dérouté par sa dimension mystique. Avant de revenir sur ce dernier point, il convient d'évoquer l'influence directe d'un certain nombre d'auteurs, revendiquée par César Dávila Andrade lui-même. Parmi les plus importants, il cite Arthur Rimbaud et Edgar Allan Poe, qui se distinguent par la rupture avec leur milieu littéraire et avec les codes alors en vigueur. Parce qu'ils ont ouvert une voie nouvelle dans l'écriture poétique, ils sont exemplaires aux yeux de l'Équatorien. Pour s'être engagés dans leur sillage, d'autres auteurs tels que Charles Baudelaire, James Joyce, T. S. Eliot, Lautréamont, Henri Michaux ou Gérard de Nerval sont également cités ; il est vrai qu'ils s'intéressent, eux aussi, à la partie occulte du moi, aux rêves et aux visions, offrant de nouvelles perspectives littéraires au jeune écrivain. Ils incarnent de plus doublement la rupture, à la fois au niveau de l'écriture, mais également au niveau de la vision du monde. Cet aspect n'est pas à négliger ; alors que les travaux de la critique ont recensé les influences équatoriennes et latino-américaines – qui existent, bien évidemment – dans l'œuvre davilienne, il semble pourtant que l'influence d'autres figures internationales ait eu davantage d'impact sur César Dávila Andrade, à un moment où l'Équateur connaît une crise sans précédent. Il suffit de citer l'hommage que l'auteur rédige sur Gandhi pour comprendre l'importance à la fois de la philosophie orientale et de l'impact que peut représenter, à l'échelle de l'homme et de la société, une démarche de méditation et de cheminement initiatique. Aux yeux de César Dávila Andrade, la religion pratiquée dans ce but apparaît comme une voie de renouveau à fois littéraire et social, qui permet de concilier équilibre personnel et collectif.

Avec l'avancée de la psychanalyse, l'introspection et le retour sur soi deviennent de véritables moyens de connaissance. Henri Bergson emploie cette méthode pour développer sa réflexion sur la morale et la religion, qu'il publie en 1932<sup>8</sup>. Dans cette perspective, il n'est pas étonnant que César Dávila Andrade s'inspire de cette démarche pour puiser en lui une source d'inspiration littéraire. Du reste, la littérature des années quarante et cinquante témoigne de

---

<sup>8</sup> Henri BERGSON, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, Presses Universitaires de France, 1948 (1932), consulté en ligne le 06/06/2014, [http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson\\_henri/deux\\_sources\\_morale/deux\\_sources\\_morale.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/deux_sources_morale/deux_sources_morale.html)

l'influence de la psychanalyse et de l'inquiétude causée par l'instabilité de la société, face à laquelle le sujet apparaît comme seule certitude fixe dans un monde changeant et complexe. Pour César Dávila Andrade, l'introspection a une portée initiatique, car l'homme effectue un apprentissage en se découvrant et en se tenant à l'écoute de lui-même. Il prend non seulement conscience des limites de la condition humaine et de son appartenance à un univers immense qui le dépasse, mais il chemine également sur la voie du perfectionnement moral et spirituel. Dans le même temps, il fait aussi l'expérience du monde par le biais de ses perceptions corporelles, qui lui fournissent un moyen de connaissance et lui offrent une vision personnelle de l'univers. Par conséquent, le retour sur soi constitue une voie d'apprentissage et une source d'inspiration qui débouchent sur la création. Mais il faut aller plus loin : la vision du monde que l'auteur perçoit suggère en lui une émotion qu'il transforme en énergie créatrice. En liant l'écriture à la vie, César Dávila Andrade s'appuie sur sa force vitale pour donner un sens à son existence. Son œuvre, par conséquent, retrace son cheminement initiatique et propose une nouvelle voie littéraire. Les recueils *Catedral salvaje* ou *Boletín y elegía de las mitas*, publiés respectivement en 1951 et 1960, que la critique salue comme un hommage à la géographie équatorienne et à l'histoire de l'Indien, acquièrent, par conséquent, une nouvelle dimension, qui entre en cohérence avec le reste de l'œuvre de l'auteur.

Chez César Dávila Andrade, le mysticisme prend deux formes. Il relève, d'une part, d'une attitude philosophique et religieuse : « Attitude philosophique ou religieuse fondée davantage sur le sentiment ou l'intuition que sur la connaissance rationnelle, et qui a pour objet l'union intime et directe entre l'homme et la divinité »<sup>9</sup>. Il s'agit bien, grâce à la méditation et au yoga, d'entrer en communion avec une force transcendante et d'exploiter cette expérience au niveau de l'écriture, pour guider spirituellement le lecteur. Il s'agit d'une démarche élitiste ; César Dávila Andrade ne cherche pas à susciter l'intérêt des masses, alors que les écrivains équatoriens de l'époque sont engagés dans la lutte révolutionnaire. D'autre part, l'auteur procède dans le domaine littéraire et mystique tel un prophète ; il s'appuie sur des symboles et des figures susceptibles de guider son lecteur vers un monde sacré, et fait de son expérience un acte exemplaire, qu'il théorise dans un essai, « Magia, Yoga, Poesía »<sup>10</sup>, publié en 1961.

La démarche de César Dávila Andrade est par conséquent originale, puisqu'elle s'inscrit dans le cadre d'une triple quête, spirituelle, personnelle et littéraire, pour exploiter une

---

<sup>9</sup> « Mysticisme », CNRTL, consulté en ligne le 16/06/2014, <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/mysticisme>

<sup>10</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Magia, Yoga, Poesía », *Revista Shell*, Caracas, n°40, 1961, p. 13-20.

nouvelle voie poétique et narrative, avec la perspective d'accéder à une connaissance de la transcendance.

L'analyse des œuvres complètes de l'auteur, poétiques et narratives, mais également de ses essais et de ses articles, montre en effet que le travail sur le langage et l'imagination est conditionné par la progression du cheminement initiatique de César Dávila Andrade, et que le mysticisme de l'auteur fédère toute sa production écrite. L'écriture, dans cette perspective, doit produire une émotion chez le lecteur pour l'aider à entrevoir la lumière d'une connaissance supérieure. L'auteur s'attache ainsi à renouveler le langage, pour rompre avec son érosion due à des siècles d'usage et pour lui restituer sa pureté. Il crée, parallèlement, de nouvelles images à la fois capables de signifier la rupture et le renouveau, mais aussi de laisser entrevoir la révélation qu'il cherche à produire. Ces procédés littéraires ont un caractère énigmatique et déroutant, car ils sont issus d'une vision du monde personnelle et expérimentale.

## **1. Les années de formation (1918-1944) : de Cuenca à Quito**

César Dávila Andrade naît et grandit à Cuenca, au Sud de l'Équateur. Bien que sa famille compte deux écrivains, il n'est pas issu à proprement parler du milieu littéraire *cuencano* et il est, d'ailleurs, le premier auteur de cette ville à faire de l'écriture son métier<sup>11</sup>. Le parcours de César Dávila Andrade est, à l'image de l'homme, hors du commun. Son mode de vie mouvementé, ses nombreux déplacements, ses multiples emplois ne constituent pas une voie linéaire et classique dans le milieu littéraire. Ils révèlent un homme solitaire et marginal, souvent pauvre, souffrant d'un manque de reconnaissance, mais sentant en lui la nécessité d'écrire.

### **1. 1. Un parcours hors du commun dans un pays traversé par les crises**

Comparé aux auteurs de sa génération, César Dávila Andrade suit un parcours atypique avant de se consacrer pleinement à l'écriture. Issu d'un milieu modeste, il doit abandonner ses études très tôt et effectue divers petits métiers pour subvenir à ses besoins. L'écriture est une activité qu'il mène en parallèle, par passion. Il tente sa chance à Guayaquil et à Quito, mais le poète ne bénéficie pas d'un réseau lui permettant de s'imposer dans les cercles littéraires. D'ailleurs, ses publications, jusqu'en 1944, se font rares. À cette époque, les multiples crises que traverse le pays suscitent une réflexion sur l'équatorianité. Celle-ci est déterminante.

#### **a) Un parcours hors du commun**

César Dávila Andrade naît à Cuenca le 5 octobre 1918<sup>12</sup>. Cet aîné d'une fratrie de cinq enfants grandit dans un milieu peu aisé, entouré d'une mère qu'il chérit et d'un père avec qui

---

<sup>11</sup> Marco TELLO, *El patrimonio lírico de Cuenca, Un acercamiento generacional*, Cuenca, Universidad de Cuenca, Facultad de Filosofía, letras y ciencias de la educación, departamento de cultura, Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay, 2004, p. 294.

<sup>12</sup> On trouve parfois la date du 2 novembre 1919. Un article du journal *Eltiempo.com*, publié le 5 octobre 2008 et célébrant le quatre-vingt dixième anniversaire de la naissance de César Dávila Andrade, témoigne de cette hésitation. La conclusion entre en contradiction avec la célébration même de l'événement : « El poeta, nacido en Cuenca en noviembre de 1919 ». Voir « 90 años del natalicio de César Dávila, el poeta », *Eltiempo.com*, Cuenca,

il entretient des relations difficiles. Jorge Dávila Vázquez, son neveu, évoque ainsi ses relations familiales :

Si la relación con Rafael Dávila Córdova [...] era difícil, espinosa; la que mantuvo con Elisa Andrade, fue siempre intensamente amorosa, reverencial, aunque estuviese teñida por un velado edipismo, que Dávila no superó jamás, ni en la vida ni en la obra.<sup>13</sup>

Sa famille paternelle, qui compte un héros de l'indépendance parmi ses ancêtres – le Général José María Córdova –, est engagée dans la cause libérale, à l'exception de Rafael Dávila Córdova, conservateur, ce qui explique, selon Jorge Dávila Vázquez, les nombreux conflits entre le père et le fils. Son entourage familial maternel comporte deux écrivains : Alberto María Andrade, qui jouit d'un prestige local à Cuenca, et son fils, Alberto Andrade y Arízaga, plus connu dans le pays sous le pseudonyme de « Brummel »<sup>14</sup>.

La famille ne pouvant financer la scolarité de César Dávila Andrade, ce dernier ne termine pas le collège : « Sólo hará dos años de secundaria ». Mais Jorge Dávila Vázquez rapporte de cette époque une anecdote amusante : « En segundo curso, el profesor de Castellano pide a los alumnos que escriban un poema. Dávila escribe “Ecce Homo”, pieza juvenil desconocida [...]. El domine le da un cero, acusándolo de haber tomado el texto de algún libro »<sup>15</sup>. Ses premiers poèmes remontent ainsi à l'adolescence. De cette époque datent également quelques dessins publiés après sa mort par *Letras de Cotopaxi* en 1972, qu'évoque Gonzalo Humberto Mata dans son livre intitulé *Psicografía de César Dávila Andrade* :

[H]ay constancia de que César Dávila Andrade, cuando estudiante en el Normal despuntó como retratista o caricaturista, borroneando las fachadas de todo el personal: de la más peregrina suerte y trazado. Yo no me acordaba de esto, mas... hoy, 6 de Enero de 1972, recibo *Letras de Cotopaxi*, n°23, revista decididamente inteligente que publica La Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo de Cotopaxi [...]. En las p. 8, 9 y 10 se publican unos dibujos a lápiz firmados por César Dávila Andrade “en libro de Poesías de César Vallejo”; también constan dos poemas inéditos del morlaco César.<sup>16</sup>

En 1933, César Dávila Andrade doit trouver un travail pour vivre ; il passe d'un emploi à un autre, embauché tour à tour dans une passementerie, un magasin de pneus et comme

---

05/10/2008, consulté en ligne le 29/06/2015, <http://www.eltiempo.com.ec/noticias-cuenca/3642-90-anos-del-natalicio-de-cesar-davila-el-poeta/>

Nous avons fait le choix de retenir la date donnée par Jorge Dávila Vázquez qui, par le lien familial qui l'unit à César Dávila Andrade, semble le mieux placé pour dater la naissance de l'auteur.

<sup>13</sup> Jorge DÁVILA VÁZQUEZ, « Vida y obra de César Dávila Andrade », in César DÁVILA ANDRADE, *Poesía, Narrativa, Ensayo, op. cit.*, p. XII.

<sup>14</sup> Jorge DÁVILA VÁZQUEZ, *César Dávila Andrade, Combate poético y suicidio, op. cit.*, p. 40.

<sup>15</sup> Jorge DÁVILA VÁZQUEZ, « Vida y obra de César Dávila Andrade », in César DÁVILA ANDRADE, *Poesía, Narrativa, Ensayo, op. cit.*, p. 261.

<sup>16</sup> Gonzalo Humberto MATA, *Psicografía de César Dávila Andrade*, Cuenca, Editorial Biblioteca “CENIT”, 1981, p. 15-16.

« guardián uniformado de caqui de un penal »<sup>17</sup>. Parallèlement, il écrit et, aidé par son cousin « Brummel »<sup>18</sup>, il publie dans *El Mercurio* « La vida es vapor »<sup>19</sup>, qui paraît le 15 juillet 1934. Cette publication, cependant, n'est suivie d'aucune autre<sup>20</sup>, ce dont souffre l'auteur selon Jorge Dávila Vázquez :

En relación con su distanciamiento afectivo de Cuenca, este se debió seguramente a que la ciudad lo desconoció –y no sólo en sus primeros años–, condenándolo a un anonimato grosero, a los trabajos más humildes y peor remunerados, mientras continuaba honrando a las figuras literarias tradicionales, algunas ciertamente mediocres.<sup>21</sup>

Le manque de reconnaissance renforce ainsi sa volonté de quitter sa ville natale, car l'élite bourgeoise de Cuenca reste très conservatrice dans ses positions littéraires :

Por ejemplo, la élite burguesa cuencana celebraba desde principios de siglo la *Fiesta de la Lira*, expresión cabal de un espíritu profundamente provinciano y reaccionario. Desarrollada en un ambiente que mezclaba el gusto campestre, un tanto pastoril, y el disfrazseudoclásico, con musas, coronaciones de maestros del *gay saber* y otros ritos caricaturescos [...].<sup>22</sup>

En rupture avec les codes poétiques du cercle provincial traditionaliste de Cuenca, le jeune homme part à Guayaquil où, d'après Jorge Dávila Vázquez, il est aussi mal accueilli :

[...] luego en Guayaquil –en donde tampoco recibió acogida por sus valores poéticos pues la atmósfera en la que le tocó desenvolverse estaba dominada por fuerzas reaccionarias, no muy diferentes a las de su ciudad natal y que constituían un círculo de alta burguesía aún más cerrado que el cuencano– [...].<sup>23</sup>

Dédaigné par les secteurs aisés, il ne gagne aucune reconnaissance. Il trouve, en 1938, un travail à la *Corte Superior de Justicia*, emploi mal rémunéré mais qui lui permet d'aider sa famille. De retour à Cuenca, il s'affilie, selon Jorge Dávila Andrade, au *Partido Socialista Ecuatoriano* en 1939 :

El socialismo le parece una vía de rescate de ese ser humano explotado y maltratado por el que sufre y se interesa reiteradamente en su obra; por ello se afilia al Partido Socialista Ecuatoriano. Nunca abandonará sus ideas, más que de izquierda, progresistas, pero jamás tendrá una militancia como si la tuvieron otros artistas

---

<sup>17</sup> Jacinto CORDERO ESPINOSA, « Palabras en el homenaje a César Dávila Andrade », *El Guacamayo y la serpiente*, Cuenca, Departamento de literatura del Núcleo del Azuay de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, n°1, 1967, p. 62. Cependant, Jorge Dávila Vázquez affirme que cette information n'est pas confirmée. Voir la chronologie établie par Jorge Dávila Vázquez dans César DÁVILA ANDRADE, *Trece relatos*, *op. cit.*, p. 80.

<sup>18</sup> « Brumel » ou « Brummel », les deux orthographes coexistent sous la plume de Jorge DÁVILA VÁZQUEZ.

<sup>19</sup> César DÁVILA ANDRADE, « La vida es vapor », *El Mercurio*, Cuenca, Poesía, 15/07/1934, s. p. Reproduit dans Jorge DÁVILA VÁZQUEZ, « Bibliografía », in César DÁVILA ANDRADE, *Poesía, narrativa, Ensayo*, *op. cit.*, p. 279.

<sup>20</sup> Seul *El Mercurio* publie neuf ans plus tard la première version de « Penetración en el espejo », in César DÁVILA ANDRADE, « Penetración en el espejo », *El Mercurio*, Cuenca, 02/05/1943, s. p. Reproduit dans Jorge DÁVILA VÁZQUEZ, « Bibliografía », in César DÁVILA ANDRADE, *Poesía, narrativa, Ensayo*, *op. cit.*, p. 276.

<sup>21</sup> Jorge DÁVILA VÁZQUEZ, *César Dávila Andrade, combate poético y suicidio*, *op. cit.*, p. 43-44.

<sup>22</sup> *Idem*.

<sup>23</sup> Jorge DÁVILA VÁZQUEZ, « Vida y obra de César Dávila Andrade », in César DÁVILA ANDRADE, *Poesía, Narrativa, Ensayo*, *op. cit.*, p. XIII.

de la época: Joaquín Gallegos Lara o Enrique Gil Gilbert, por ejemplo; él se siente, sobre todo, hombre de letras, no político.<sup>24</sup>

L'homme, cependant, n'entend pas allier la politique à la littérature. Son adhésion au parti ne correspond pas à un engagement de sa part en tant qu'artiste, à la différence des autres intellectuels qui écrivent au service de l'idéologie. Signalons toutefois que l'engagement politique de César Dávila Andrade est contesté par certains de ses proches, ce qui expliquerait alors ce détachement. Laura de Crespo dénonce, dans un hommage à César Dávila Andrade, la légende construite autour du poète après sa mort : « Inmediatamente surgió la leyenda, la fabulación sobre la vida y la obra del poeta. »<sup>25</sup> Elle revient sur la question de son affiliation politique pour la contester : « Igual en cuanto a la política, de lo que yo recuerdo y le oí, nunca perteneció a ningún partido. »<sup>26</sup>

En 1940, César Dávila Andrade remporte un prix pour la biographie de Fray Vicente Solano, qu'il publie l'année suivante : « Fray Vicente Solano, El combatiente sedentario »<sup>27</sup>. En 1942, il effectue un premier voyage à Quito, puis se rend à Guayaquil où il répond à une offre de *barman* chez Carlos Alberto Arroyo del Río, alors président de la République<sup>28</sup>. Gonzalo Humberto Mata évoque cette période dans son ouvrage intitulé *Psicografía de César Dávila Andrade* :

Por instancia los nuevos escritores desconocen lo referente a la época cuando en Guayaquil residía Dávila Andrade y mi amigo Carlos Alberto Arroyo del Río, haciéndole honor a César Dávila Andrade le dio empleo: que consistía en que Usted, USTED CÉSAR DÁVILA ANDRADE, sacase el perro de su casa de él a pasearlo por las calles. Y usted lo hacía cuando terminaba sus tareas de huasicama y de paje y barman sirviendo copas...<sup>29</sup>

Jacinto Cordero Espinosa voit une source d'inspiration dans ces activités professionnelles, car César Dávila Andrade connaît le même sort que celui des personnages de ses nouvelles :

Si los personajes de sus relatos revelan este diario contacto con el mural de la pobreza, este compartir el pan de los sepultureros y el alcohol amargo de los despojados, más y en forma realmente patética lo revelaban sus propias confidencias. En suma él era casi el personaje de muchos de sus cuentos. Tenía tal

---

<sup>24</sup> Jorge DÁVILA VÁZQUEZ, « La lírica de Dávila Andrade: una memoria de vida », in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 7.

<sup>25</sup> Laura de CRESPO, « Queridos amigos », in Camilo RESTREPO, *Boletín y elegía de una vida, Homenaje a César Dávila Andrade*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1993, p. 13.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>27</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Fray Vicente Solano, El combatiente sedentario », *Anales de la Universidad de Cuenca*, Cuenca, 1941, p. 52-82.

<sup>28</sup> Carlos Alberto Arroyo del Río fait face à l'invasion péruvienne de 1941 et soumet, en 1942, la signature du Protocole de Rio de Janeiro au vote du Congrès. En matière d'éducation et de culture, son gouvernement crée de nouvelles écoles publiques et l'université de Loja, et ouvre en 1943 l'*Instituto Cultural Ecuatoriano* rebaptisé, l'année suivante, *Casa de la Cultura Ecuatoriana*.

<sup>29</sup> Gonzalo Humberto MATA, *Psicografía de César Dávila Andrade, op. cit.*, p. 6.

cantidad de vida, a pesar de los golpes y de la humillación que había devorado a todas sus criaturas y para sus cuentos las extraía de algún olvidado y dolorido pliegue de su propio corazón.<sup>30</sup>

Après un bref retour à Cuenca, il réussit à publier une nouvelle, en 1943, dans la revue *Tomebamba* de Gonzalo Humberto Mata, intitulée « Autopsia, esquema »<sup>31</sup>. Il repart pour la capitale après la révolution de 1944.

Malgré une situation précaire, César Dávila Andrade persévère dans son projet d'écriture. Il se nourrit de lectures très diverses et s'intéresse aux débats intellectuels qui surgissent en Équateur à cette époque autour de l'équatorianité.

## **b) Un pays traversé par de multiples crises**

Dans son œuvre intitulée *César Dávila Andrade, combate poético y suicidio*, Jorge Dávila Vázquez écrit à propos de César Dávila Andrade :

Todo ser humano es fruto de su tiempo, incluso los hombres geniales, aquellos que rompen con la forma de pensar de su época, con los modos expresivos artísticos y con la sumisión social anterior. César Dávila Andrade cambió para siempre la forma de hacer poesía en su pequeña ciudad, la Cuenca de finales de los años 40, separándose definitivamente, incluso en el tiempo en que era más cercano al modernismo, a Neruda, al posmodernismo, de los modos de poetizar anteriores a él, incorporando lo coloquial como una forma viva y alta de la lírica, no sólo de Cuenca, sino del Ecuador, y superando de una vez y para siempre uno de los defectos que viciaron incluso la más alta lírica cuencana : la retórica, la ampulosidad.

Pero pese a su calidad humana excepcional, a su erudición y a su aporte a las letras nacionales, en todo momento, incluso en los de búsquedas más intelectuales y metafísicas, fue un fruto de su tiempo, su entorno y su estirpe.<sup>32</sup>

César Dávila Andrade et son œuvre, aussi uniques soient-ils, demeurent attachés au contexte socio-historique et littéraire qui sert de toile de fond à l'univers davilien. Ce contexte ne suffit bien évidemment pas à en expliquer l'élaboration, mais la connaissance de l'Équateur de la *Transición* offre certaines clés d'interprétation et éclaire les conditions dans lesquelles César Dávila Andrade écrit. Ce contexte a, en effet, un impact à la fois sur l'homme, mais aussi sur l'évolution même de sa réflexion autour de l'acte d'écrire.

---

<sup>30</sup> Jacinto CORDERO ESPINOSA, « Palabras en el homenaje a César Dávila Andrade », *El Guacamayo y la serpiente*, op. cit., p. 62.

<sup>31</sup> César DÁVILA ANDRADE, « La autopsia, esquema », *Revista Tomebamba*, Cuenca, n°1, 12/04/1943, p. 43-44.

<sup>32</sup> Jorge DÁVILA VÁZQUEZ, *César Dávila Andrade, combate poético y suicidio*, op. cit., p. 38.

En cette première moitié de XX<sup>e</sup> siècle, César Dávila Andrade reçoit en héritage une quantité d'expériences littéraires qu'il étudie et analyse scrupuleusement, et qui le guident dans sa propre production. De plus, il fait le choix d'écrire alors que son milieu familial ne le prédestine pas à cette profession. Jorge Dávila Vázquez évoque le monde littéraire *cuencano*, à l'époque où le poète commence à écrire :

[L]os literatos cuencanos, salvo contadas excepciones, integraban el grupo social dominante, el cual pensaba –como dice Jara Idrovo [...] – que “la poesía se transmitía por genes”. En suma, un orbe cerrado, en donde un muchacho, como se decía en la época, “de buena familia”, sí, pero venida a menos por circunstancias políticas y económicas, no tenía mayor posibilidad de acceso a las capas altas de la sociedad, que cultivaban las bellas letras, como fruto de inspiración y tradición de estirpe [...].<sup>33</sup>

L'écriture, pour l'auteur, correspond à un choix personnel et répond à un besoin ; ni lui, ni sa famille n'ont les moyens d'entretenir cette ambition. Il s'agit d'une nécessité coûteuse que l'homme choisit d'assumer seul, de manière presque marginale. Rappelons qu'à cette période, l'Équateur est un pays au territoire non intégré et aux provinces andines enclavées. La région de Cuenca, en particulier, souffre de ce handicap au niveau économique. L'absence de véritables moyens de communication ne permet que des échanges limités entre la *Sierra* et la *Costa*. Filoteo Samaniego Salazar décrit l'enclavement des provinces intérieures en ces termes :

Sólo en medio siglo XX, pudimos afirmar que ya estábamos inmersos en la vida del planeta, y atribuir, este entrometimiento, a las comunicaciones, transportes y contactos, frutos del progreso tecnológico de la tierra; a la incorporación de sus habitantes al pensamiento universal, a la inmediatez total; y hasta al desagradable fenómeno de la globalización. Hasta el primer cuarto de la centuria, no conocíamos ni siquiera el propio país, agravada esta situación por la absurda topografía que no favoreció el trato de los ecuatorianos. Un sistema topográfico que nos divide de norte a sur: que crea tres regiones perfectamente aisladas y que, aún más, sufre de los compartimentos internos, a los que llamamos hoyas [...] Salir de la meseta encerrada, en que se localizó esta Capital, resultaba un problema de difícil solución: sin caminos, sin horizontes, nuestro panorama estaba reducido a un centenar de kilómetros de vías que, construidas para otros tiempos, ya resultaron intransitables cuando el automóvil se hizo presente. Y eso que ya contábamos con el ferrocarril construido por el Viejo Luchador.<sup>34</sup>

Malgré les efforts entrepris par la révolution libérale de 1895, le réseau ferré ne parvient pas à améliorer la circulation des hommes et de la production. Le général Eloy Alfaro entreprend la construction de la ligne de chemin de fer reliant Guayaquil à Quito, mais le train, qui entre en fonction dès 1908<sup>35</sup>, a peu d'impact sur le désenclavement des vallées andines. Les producteurs de cacao y sont indifférents :

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>34</sup> Filoteo SAMANIEGO SALAZAR, « Memorias fraternas de una generación », *Revista AFESE*, n°48, 05-08/2008, p. 195-196, consulté en ligne le 12/04/2012, <http://www.afese.com/img/revistas/revista48/memoriasfraternas.pdf>

<sup>35</sup> Yves SAINT-GEOURS, « La genèse de l'industrie en Équateur (1860-1914) », *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, volume XIII, n°3-4, 1984, p. 26.

En effet, très onéreux, le chemin de fer ne servait en rien aux planteurs de la côte qui n'avaient rien à écouler à l'intérieur et n'avaient guère d'intérêt à la formation du marché national que le train structura et accrût. On sait bien maintenant que ce chemin de fer ne drainait pas de richesses vers l'exportation, comme ce fut généralement le cas en Amérique latine. En revanche, il permit aux *haciendas* de l'intérieur d'expédier vers la côte leur production.<sup>36</sup>

Les structures de l'économie, en outre, restent fondées sur l'agriculture. Jusque dans les années vingt, elles reposent, d'une part, sur la domination d'une minorité de grands propriétaires latifundiaires dans les Andes, exploitant une main-d'œuvre attachée à la *hacienda* selon le système du *concertaje*<sup>37</sup>, même si ce dernier a été officiellement aboli par la révolution libérale. Elles s'appuient, d'autre part, sur la vente du cacao, qui enrichit les « planteurs-banquiers-exportateurs »<sup>38</sup> de la côte. Ces deux secteurs font notamment obstacle au développement national en s'affrontant sur la question du protectionnisme, qui permettrait aux rares industriels et à la « fraction modernisatrice de la *clase terrateniente serrana* »<sup>39</sup> de développer leur activité. En ce début de XX<sup>e</sup> siècle, l'oligarchie *costeña* profite de la rentabilité des exportations cacaoyères du marché international pour accumuler du capital, accentuant ainsi la dépendance de l'économie équatorienne envers le marché international<sup>40</sup>.

À la mort du général Alfaro en 1912, les libéraux pro-oligarchiques au pouvoir ne parviennent pas à faire face à une grave crise cacaoyère. Le pays n'a pas les moyens de résister à la chute des cours et subit de plein fouet la mauvaise conjoncture économique internationale. Dès 1914, le secteur du cacao connaît une crise de surproduction et d'exportation, liée à la baisse de la demande et à la concurrence du Ghana, du Brésil et de Trinidad et Tobago<sup>41</sup>, alors même que les plantations se voient touchées par les maladies – la *escoba de la bruja*<sup>42</sup> ou la *monilla*. L'économie équatorienne souffre encore de deux

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>37</sup> La littérature des années trente s'en fait l'écho, à travers le réalisme social : voir, par exemple, le roman de Demetrio AGUILERA MALTA, *Don Goyo*, Quito, Libresa, 2003 (1933), qui dénonce la dette liant le travailleur à son maître. Voir également les romans indigénistes, notamment *Huasipungo* de Jorge Icaza.

<sup>38</sup> L'expression est empruntée à Yves SAINT-GEOURS, *op. cit.*, p. 27.

<sup>39</sup> Voir l'analyse d'Yves Saint-Geours sur la crise de 1912, qui reprend l'étude de Rafaël Quintero, *ibid.*, p. 28.

<sup>40</sup> Vers 1910, on estime que le cacao représente plus de 70% des exportations totales de l'Équateur et 30% de la production mondiale. Voir Andrés GUERRERO (traduction de Claudie DUPORT), « Naissance des bourgeoisies latino-américaines au XIX<sup>e</sup> siècle : le cas de l'Équateur », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, Paris, Armand Colin, 11-12/1980, n°6, p. 1172.

<sup>41</sup> Emmanuelle SINARDET, « *El montuvio ecuatoriano (ensayo de presentación)* de José de La Cuadra (1937) : la construction d'un type national ». Étude inédite en vue de l'HDR, Tours, Université François Rabelais, p. 22-23.

<sup>42</sup> Filoteo SAMANIEGO SALAZAR, « Memorias fraternas de una generación », *Revista AFESE*, *op. cit.*, p. 195.

handicaps ; d'un manque de diversification de ses activités<sup>43</sup>, d'une part, et d'un retard industriel, d'autre part<sup>44</sup>. Yves Saint-Geours montre ainsi que malgré l'importance des profits réalisés grâce à la culture du cacao, l'oligarchie n'investit pas le capital accumulé qui aurait pu permettre le développement de l'industrie. De fait, ce secteur apparaît très hétérogène et regroupe des intérêts divergents, ce qui explique aussi le retard. La mauvaise conjoncture internationale entraîne alors une succession de crises politiques et un profond malaise.

La société équatorienne reste très inégalitaire dans les années vingt ; les *cholos*, les *montuvios*, les noirs continuent de vivre à la marge et de subir le racisme<sup>45</sup>, tandis que les femmes sont toujours discriminées. Si la révolution libérale a permis de restreindre l'influence et le pouvoir de l'Église, très présents dans la *Sierra*, le modèle traditionnel colonial persiste malgré les mesures prises par l'État<sup>46</sup>. De même, le lien social n'évolue que très peu, étant donnée la persistance du mécanisme pré-capitaliste des *haciendas*. La majorité des habitants, en effet, sont des travailleurs agricoles – *sembradores* et *peones*<sup>47</sup> – qui cultivent la terre que possède leur patron. Dans les villes, les petits artisans, les commerçants, les ouvriers et les petits employés constituent les secteurs populaires et, pour certains, une modeste classe moyenne naissante. Or, ils subissent directement l'impact de la crise, car leurs salaires n'augmentent pas malgré l'inflation galopante. L'ouverture de l'économie a, certes, introduit une nouvelle division du travail<sup>48</sup>, mais elle ne permet pas à la majorité des Équatoriens de vivre mieux, malgré un progrès perceptible durant les années 1900-1910 dans les villes, avec l'arrivée de l'électricité, du tramway et des premières automobiles. Les exemples de la révolution mexicaine de 1910 et de la révolution russe de 1917, d'une part, la mobilisation progressive des travailleurs en syndicats, d'autre part<sup>49</sup>, conduisent à des grèves

---

<sup>43</sup> « Le cacao a représenté pendant sa phase d'expansion 70% des recettes d'exportation du pays, tandis que la part des bananes représentait 50% dans les années cinquante. Quant au pétrole, il a participé en moyenne à 43% des exportations. », Victor Hugo JIJÓN, « L'Équateur face au défi néolibéral », *Recherches internationales*, n°87, 07-09/2009, p. 127.

<sup>44</sup> Yves SAINT-GEOURS, « La genèse de l'industrie en Équateur », *op. cit.*, p. 27.

<sup>45</sup> Les auteurs du réalisme social s'efforcent, là encore, de dénoncer une réalité qu'ils perçoivent comme injuste. Voir par exemple la scène humiliante du passage de Cusumbo à l'hôpital dans *Don Goyo*, in Demetrio AGUILERA MALTA, *Don Goyo*, *op. cit.*, p. 155-157.

<sup>46</sup> L'Église perd notamment le contrôle sur l'éducation en 1905 et bon nombre de ses domaines avec la *Ley de manos muertas* de 1908.

<sup>47</sup> Voir Andrés GUERRERO (traduction de Claudie DUPORT), « Naissances des bourgeoisies latino-américaines au XIX<sup>e</sup> siècle : le cas de l'Équateur », *op. cit.*, p. 1173-1176.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 1177-1178.

<sup>49</sup> Enrique AYALA MORA résume ainsi la situation : « Los sectores medios, que habían crecido con la burocracia y el comercio menor, pugnaron por participar en el poder. Las organizaciones obrero-artesanales,

et des émeutes à Guayaquil en octobre et novembre 1922<sup>50</sup>, que l'État réprime dans un bain de sang<sup>51</sup>. César Dávila Andrade évoque cet événement aux conséquences tragiques dans l'un de ses premiers poèmes, « Canto a Guayaquil ». Cet événement cristallise le malaise social et met en avant les difficultés que le gouvernement ne parvient pas à surmonter, dont l'absence de cohésion nationale. En dépit des initiatives développées par l'État libéral, notamment à travers l'éducation<sup>52</sup>, et malgré les efforts pour promouvoir des référents identitaires communs<sup>53</sup>, l'isolement entre les populations entretient un sentiment de régionalisme qui prime sur celui d'appartenance à une nation commune<sup>54</sup>.

Lors du coup d'État militaire de juillet 1925, César Dávila Andrade n'a pas encore sept ans. Le pouvoir en place ne parvient ni à réformer la politique monétaire, ni à affaiblir l'oligarchie libérale<sup>55</sup>. La situation se dégrade, en outre, avec la crise de 1929, qui frappe tous les secteurs – politique, économique, financier, culturel –, le pays subissant de plein fouet les

---

cuyo desarrollo a principios de siglo fue intenso, reivindicaban sus derechos. », in Enrique AYALA MORA, *Resumen de la historia de Ecuador*, Quito, Corporación Editora Nacional, 2008 (1993), p. 32.

<sup>50</sup> Emmanuelle SINARDET, « *El montuvio ecuatoriano (ensayo de presentación)* de José de La Cuadra (1937) : la construcción d'un type national », *op. cit.*, p. 25.

<sup>51</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Canto a Guayaquil », *Primeros poemas*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 24-29.

<sup>52</sup> « Para muchos ecuatorianos las lecciones de historia, geografía y educación cívica van de la mano con el aprendizaje de la ecuatorianidad. La materia de Historia de los límites, en cuanto historia territorial de la Nación, fue una disciplina obligatoria en las escuelas ecuatorianas (desde el nivel elemental hasta el superior) hasta 1979 », in Chiara PAGNOTTA, « La identidad nacional ecuatoriana entre límites externos y internos », *América Latina Historia et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, n°16, 2008, consulté en ligne le 14/04/2012, <http://alhim.revues.org/index3061.html>

<sup>53</sup> Voir sur ce point l'analyse de Maurice HALBWACHS : « L'histoire n'est pas tout le passé, mais elle n'est pas, non plus, tout ce qui reste du passé. Ou, si l'on veut, à côté d'une histoire écrite, il y a une histoire vivante qui se perpétue ou se renouvelle à travers le temps et où il est possible de retrouver un grand nombre de ces courants anciens qui n'avaient disparu qu'en apparence. S'il n'en était pas ainsi, aurions-nous le droit de parler de mémoire collective, et quels services pourraient nous rendre des cadres qui ne subsisteraient plus qu'à l'état de notions historiques, impersonnelles et dépouillées ? » in Maurice HALBWACHS (traduction de Jean-Michel ALEXANDRE), *La mémoire collective*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967 (1950), p. 35.

<sup>54</sup> Erika SILVA CHARVET explique ainsi ce qui a suscité sa réflexion sur l'identité nationale équatorienne : « El mundo de de la Cuadra, igualmente preñado de represión y racismo, aparecía, sin embargo, poblado de personajes desconocidos: montuvios, cholos y negros [...]. Tanto me apasionó, que, [...] buscaría ávidamente leer a otros autores costeños para que me mostraran ese mundo fascinante, ignoto, alejado del mío, que se suponía también me pertenecía, porque era parte de mi país, y al que no podía acceder dada la virtual separación e incomunicación material que existía por aquel entonces entre sus diversas regiones.

Cuando a los trece años me topé con la calidez y humedad del trópico y su naturaleza feraz [...] ¡Quería apoderarme de ese mundo montuvio, sentir su pertenencia, impregnarme de su magia, para comprenderme como parte de algo mayor a mi familia, o a mi mundo serrano! Mi sensibilidad resentía el extrañamiento de ese universo, e intuitivamente rechazaba el discurso corriente de negación-exclusión de los seres de piel oscura y hasta plebeya que lo poblaban. » in Erika SILVA CHARVET, *Identidad nacional y poder*, Quito, Ediciones ABYA-YALA, 2005 (2004), p. 23-24.

<sup>55</sup> Emmanuelle SINARDET, « *El montuvio ecuatoriano (ensayo de presentación)* de José de La Cuadra (1937) : la construcción d'un type national », *op. cit.*, p. 25-27.

effets de l'intégration de son économie au marché mondial. Dans un contexte d'instabilité et de radicalisation politique, de nouveaux partis apparaissent – *Partido Liberal Radical*, en 1923, *Partido Conservador Ecuatoriano*, en 1925, *Partido Socialista Ecuatoriano*, en 1926, puis *Partido Comunista* en 1931<sup>56</sup> –, ainsi que d'autres organisations de travailleurs, dont la *Confederación Ecuatoriana de Obreros Católicos* en 1938<sup>57</sup>. Pour ces organisations, il s'agit de porter une série de revendications sociales, mais il s'agit également de mettre fin à un système qui les exclut du pouvoir :

Pero el resquebrajamiento del poder *plutocrático* se explica también por la presión que, “desde abajo”, ejercían nuevos grupos que reclamaban espacio dentro de la nueva escena social y política. Los sectores medios, robustecidos por la implantación del Estado laico, luchaban contra la dominación oligárquica prevaleciente, intentando ampliar su reducida cuota de poder político-burocrático. La clase trabajadora, ya con la sangrienta experiencia del 15 de noviembre, consolidaba sus iniciales organizaciones y apuntaba a la agitación a nivel nacional, madurando al mismo tiempo una alternativa política contestataria. Los grupos de pobladores, que comenzaban a crecer en los suburbios de las ciudades más grandes, buscaban mecanismos de expresión y lucha. Por su parte, grupos de mujeres que denunciaban la explotación por partida doble, protestaron contra la discriminación social y política.<sup>58</sup>

Les espoirs et attentes, cependant, sont déçus. La Guerre des Quatre Jours de 1932, en particulier, cristallise les frustrations : « sirvió para masacrar al pueblo en la lucha fratricida de liberales y conservadores por la hegemonía del poder »<sup>59</sup>. Toutefois, la perspective évolue avec l'émergence d'une nouvelle génération d'intellectuels équatoriens issus des classes moyennes. Souvent métis, ils adhèrent aux projets socialiste et communiste et ils développent, en formulant ce qu'ils appellent le « problème indien », une réflexion indigéniste. Condamnant l'eurocentrisme<sup>60</sup>, ces intellectuels s'efforcent de penser la nation à la lumière d'une identité équatorienne qui serait *genuina*, authentique, qu'ils voient dans les secteurs populaires et dans une culture métisse. Ils prétendent, en outre, se consacrer à l'étude de sa psychologie<sup>61</sup>.

C'est à cette période que César Dávila Andrade publie pour la première fois, en 1934 ; il s'agit du poème « La vida es vapor », chargé d'images qui dérivent de la vision et du rêve, en contraste avec la réalité de la crise. Le poète invite à observer le monde depuis un nouvel

---

<sup>56</sup> Enrique AYALA MORA, *op. cit.*, p. 34.

<sup>57</sup> La Confederación de Trabajadores del Ecuador, quant à elle, est créée en 1944. Voir Enrique AYALA MORA, *ibid.*, p. 34.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>59</sup> Raúl PÉREZ TORRES, « Breves apuntes sobre la literatura ecuatoriana », *Revista Casa de las Américas*, La Habana, n°257, 10-12/2009, p. 20.

<sup>60</sup> Erika SILVA CHARVET, *Identidad nacional y poder*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>61</sup> Voir l'analyse de Julio PAZOS BARRERA, « Tendencias de la poesía ecuatoriana después de 1950 », *Kipus, Revista Andina de Letras*, Quito, Corporación Editora Nacional, n°2, 1994, p. 50-51.

angle de vue. Contrairement à la littérature équatorienne de l'époque – 1934 est également l'année de parution de *Huasipungo* de Jorge Icaza –, ses écrits ne s'intéressent pas encore à l'américanité ni à l'Indien, thèmes qui n'apparaîtront que plus tardivement<sup>62</sup>.

Les crises répétées invitent à un questionnement sur la viabilité de la représentation de l'Équateur comme nation. L'invasion des troupes péruviennes en 1941, puis la signature du Protocole de Rio de Janeiro, qui entérine la perte d'un tiers du territoire<sup>63</sup>, affaiblissent encore davantage la représentation de l'Équateur comme un État-Nation fort. Les intellectuels reformulent alors, en termes identitaires, la multiplicité des crises auxquelles le pays doit faire face. La reprise de la *leyenda del Reino de Quito* de Juan de Velasco en est un exemple. Il s'agit de repenser l'histoire, afin de créer des figures tutélaires de la nation capables de sceller un sentiment d'appartenance. L'objectif est également de contrôler le présent et de susciter des sentiments nationalistes :

La resistencia de los soberanos de Quito a la conquista incaica juega un rol importante entre los acontecimientos de la historia ecuatoriana proyectando al pasado un hecho reciente (la invasión peruana de 1941). La correlación ideológica es más bien evidente: se promueve una visión según la cual en 1941 los ecuatorianos fueron víctimas del expansionismo peruano así como en el pasado los pueblos indígenas lo habían sido del expansionismo del Cuzco.<sup>64</sup>

Cette continuité revendiquée avec le passé indigène sert ainsi à ancrer dans le temps et dans l'espace, à travers l'unité territoriale, la nation équatorienne. Elle forge une notion d'ennemi commun placée dans une prolongation historique, afin de rassembler et de définir l'identité équatorienne en la différenciant de la péruvienne<sup>65</sup>. Ce retour aux origines pré-incaïques s'appuie sur la figure de l'Indien, jusque-là considéré, notamment par l'élite oligarchique, comme relevant d'une réalité archaïque, appelée à disparaître. César Dávila Andrade est influencé par cette réflexion sur l'équatorianité et par le courant indigéniste, comme le montre le recueil poétique *Boletín y elegía de las mitas*, paru en 1960.

Pourtant, bien que César Dávila Andrade semble partager les réflexions identitaires sur l'équatorianité, il inscrit son projet d'écriture sur une voie parallèle à celle de ses contemporains.

---

<sup>62</sup> *Boletín y elegía de las mitas* paraît en 1960 et « Mi América india » en 1961.

<sup>63</sup> Le Protocole de Rio de Janeiro signé le 29 janvier 1942 entérine les nouvelles frontières du territoire.

<sup>64</sup> Chiara PAGNOTTA, « La identidad nacional ecuatoriana entre límites externos y internos », *op. cit.*

<sup>65</sup> « [...] la leyenda del Reino de Quito [...] buscaba dotar a los ecuatorianos de una identidad diferenciada de la de los peruanos » in Erika SILVA CHARVET, *Identidad nacional y poder*, *op. cit.*, p. 35.

## **1. 2. Du contexte littéraire aux projets d'écriture de César Dávila Andrade**

À partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la littérature européenne connaît un tournant ; c'est à travers le langage, désormais, que les auteurs bousculent les codes et les traditions. Cette « révolution » littéraire a un retentissement international, et notamment en Amérique latine. En Équateur, l'évolution que connaît le langage dans l'écriture suit, peu ou prou, l'évolution amorcée en Europe. Autour de 1918, à l'instar de ce qui se fait en Europe, bon nombre de revues et journaux littéraires se développent pour divulguer les nouvelles tendances artistiques, en particulier les avant-gardes. Des cercles littéraires se forment dans les grandes villes, notamment dans la capitale ou à Guayaquil, auxquels César Dávila Andrade participe. Sans dresser un tableau exhaustif de la production internationale, équatorienne et *cuencana* depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, l'étude des changements les plus marquants permet de comprendre le cheminement et la réflexion littéraires de César Dávila Andrade.

### **a) Du modernisme aux avant-gardes**

Dans le sillage du climat révolutionnaire qui règne en Europe depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la modernité gagne les auteurs du continent américain. Il s'agit d'une double rupture, à la fois en termes identitaires, puisqu'il s'agit de trouver un langage capable d'exprimer la réalité américaine, mais également en termes de modernité, pour rompre avec les codes littéraires alors en vigueur. César Dávila Andrade, nous allons le voir, s'inspire des démarches de renouveau de ses prédécesseurs au moment de définir son projet d'écriture.

Le contexte historique et culturel donne naissance, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, à un nouveau courant littéraire, le modernisme. Le décalage croissant entre, d'une part, le progrès et l'urbanisation de la société et, d'autre part, des formes, en littérature, traditionnelles et académiques, crée un vide pour décrire le monde. Le modernisme s'articule, par conséquent, autour de la recherche d'un nouveau langage qui soit plus en adéquation avec la réalité environnante :

[Los autores del modernismo] se exigen la conquista de un lenguaje propio (aun escribiendo en castellano; tal vez por eso mismo); y por tanto deben traspasar, asumiendo todos los riesgos, la estructura lógica de un lenguaje que tendía a comunicar unilateralmente la realidad, un lenguaje obsesionado por el

racionalismo y el minucioso objetivismo del mundo y de las cosas, y hasta de los comportamientos humanos.<sup>66</sup>

De nombreux écrivains latino-américains se lancent dans une entreprise de transformation radicale du langage, en intégrant d'une part la musicalité et la métrique française des poètes du Parnasse et des symbolistes, et en se réappropriant d'autre part la langue et les formes littéraires du castillan<sup>67</sup> – en revenant par exemple à des pièces autonomes, proches de celles des troubadours et des trouvères médiévaux<sup>68</sup>. C'est donc par le biais de l'imitation que l'innovation surgit :

Se trató rigurosamente de una imitación de técnicas [...] en las cuales muy pocos vieron capacidad para introducir concomitantes significaciones o modificaciones culturales: fue el endecasílabo de gaita gallega que sólo Menéndez Pelayo percibió en el “Pórtico” al libro de Salvador Rueda que escribiera Darío; o el tetrasílabo acentuado en tercera con que José Asunción Silva construyera la música incesante de su “Nocturno” y en el que nadie oyera la lección de los fabulistas españoles del XVIII que el autor confesó haber seguido. Las técnicas aparecieron como la libertad y el progreso, y también como un bien mostrenco y neutral [...].<sup>69</sup>

Le talent des modernistes américains ne réside cependant pas dans la transposition et l'imitation de vers et de métriques étrangères ; ils œuvrent pour un dépassement de la langue poétique en se donnant pour règle le défi. La démarche de Ruben Darío l'illustre :

A lo que se agrega que esta aplicada escuela en que [Darío] se formó conducía a un rasgo definidor de Darío y aún de muchos de sus colegas: el virtuosismo. Porque el dominio técnico –que tan visible fue en materia de ritmos y de metros –engendraba un continuo desafío que se hacía a la lengua poética: no sólo había que vencerlo mediante la imitación, sino complicarlo cada vez más proponiéndose nuevos problemas a los que dar airosa solución (un acento agudo para cerrar el primer hemistiquio de un alejandrino: “Ya es hora de partir, buen pirata; ya es hora”), admirando por lo tanto a quienes en la historia habían aplicado aquella consigna de que el escritor de raza es el que se propone mayores dificultades.<sup>70</sup>

Imitation et dépassement, la démarche n'est pas nouvelle ; mais ici, le langage s'embellit et se modernise dans sa forme externe pour servir l'imagination que les romantiques ont mise en exergue :

---

<sup>66</sup> Jorge RODRÍGUEZ PADRÓN, *Antología de poesía hispanoamericana (1915-1980)*, Madrid, Selecciones Austral, ESPASA-CALPE, 1984, p. 26.

<sup>67</sup> Voir le prologue de l'œuvre poétique de Rubén Darío établi par Ángel RAMA, « Prólogo », in Rubén DARÍO, *Poesía*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985, p. XIV-XV : « no fue sólo la difícil incorporación de rítmicas y métricas extranjeras, redes temáticas, sistemas metafóricos y adjetivales, regímenes lexicales, sino al mismo tiempo la recuperación del pasado poético de la propia lengua que contaba ya un milenio de aportaciones pero que, por su general desconocimiento en el XIX, por la anquilosis española, por la misma dificultad con que los americanos manejaban una lengua culta que les era propia y extraña a la vez [...] resultaba tan extranjera como la poética francesa ».

<sup>68</sup> Jorge RODRÍGUEZ PADRÓN, *op. cit.*, p. 29.

<sup>69</sup> Ángel RAMA, « Prólogo », in Rubén DARÍO, *Poesía, op. cit.*, p. XV.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. XVI.

Como los románticos, desean asomarse a otra realidad mucho más rica y sugerente: la que su imaginación es capaz de crear. En una palabra, permiten al lenguaje acoger sin traumas la febril y caudalosa capacidad imaginativa que ha venido creciendo en estado latente, desde el origen singularísimo de su existencia.<sup>71</sup>

L'imagination se présente comme une réponse face à l'incertitude du présent. De nombreux écrivains, déstabilisés par la fragilité des régimes instaurés depuis les indépendances et les crises économiques, se replient sur eux-mêmes, seules certitudes fixes dans un monde changeant :

[...] consecuencia de todo ello es el desconcierto generacional; al no hallar una explicación racional para el desequilibrio del mundo, la incertidumbre desemboca en la irracionalidad y esta, trasladada al lenguaje poético, lleva al aislamiento, al hermetismo y al desenfreno del subconsciente en la experimentación léxica. Lo que verdaderamente importa es la búsqueda de la salvación individual.<sup>72</sup>

L'écriture, dans cette perspective, répond à un nouveau besoin : celui de faire correspondre, de manière globale, la littérature, et particulièrement la recherche de nouvelles formes, à celui d'une quête individuelle de salut pour l'écrivain. Là encore, les Français incarnent un modèle à suivre avec les Parnassiens, le modernisme et le symbolisme.

L'expérience personnelle ouvre ainsi le champ de l'imagination, des sensations, des fantasmes et des visions, exprimés grâce au pouvoir de la métaphore<sup>73</sup> : « Sensualidad y paisaje, extroversión plástica y desbordamiento imaginativo ; sentido erótico y lúdico de la existencia y de la experiencia poética »<sup>74</sup>. L'évocation de la Grèce ou de l'Orient, chez Rubén Darío, dépasse le simple cadre exotique ou pittoresque du poème ; elle correspond à des espaces imaginés à travers lesquels le langage transcrit la beauté de la vision. Bien plus, l'œuvre est conçue comme une projection de la réalité sublimée, dans laquelle l'imagination sert de « relais »<sup>75</sup>, de vecteur à la représentation du monde créé artificiellement. César Dávila Andrade s'en réclame.

À partir de 1905, mais surtout des années 1914-1915, les écrivains latino-américains reviennent à un monde plus proche et plus simple :

La poesía lo trata [el mundo] con una perspectiva ya utilizada por el Modernismo: con asombro y sorpresa ante la magia de su sencillez; con la manipulación irónica y crítica de esa retórica de la dulce medianía. No se sublima lo cotidiano, sino que es observado con una actitud entre desengañada y escéptica, entre humorística y sentimental.<sup>76</sup>

---

<sup>71</sup> Jorge RODRÍGUEZ PADRÓN, *op. cit.*, p. 26-27.

<sup>72</sup> Marco TELLO, *op. cit.*, p. 240.

<sup>73</sup> Voir Gérard GENETTE, « Proust palimpseste », *Figure I*, Paris, Seuil, 1976 (1966), p. 39 : « la métaphore est l'expression privilégiée d'une vision profonde : celle qui dépasse les apparences pour accéder à l'"essence" des choses ».

<sup>74</sup> Jorge RODRÍGUEZ PADRÓN, *op. cit.*, p. 29.

<sup>75</sup> Gérard GENETTE, « Proust palimpseste », *Figure I*, *op. cit.*, p. 45.

<sup>76</sup> Jorge RODRÍGUEZ PADRÓN, *op. cit.*, p. 30.

L'expression se simplifie, faisant place au langage courant, voire colloquial, et aux lieux communs pour décrire la réalité environnante. Suivant le principe du « collage », l'écriture rassemble des formes et des registres opposés en s'appuyant sur le contraste, qui devient le fil conducteur de l'ensemble et dont l'intensité détermine la valeur du texte :

Desmenuzamiento de las superficies, el espacio escenográfico es suplantado por un espacio abierto donde todo es deformable a voluntad [...]. Los vínculos entre las partes no son concebidos en función de la distribución extensiva, según su razón de uso, sino en relación con la naturaleza íntima, con la constitución interna de los objetos, que pierden su recorte usual. La cualidad de los signos está ahora en relación con sus valores energéticos.<sup>77</sup>

Dans cet espace ouvert, l'écriture prend un caractère inachevé : les signifiants et les signifiés se désolidarisent, l'irrationnel envahit le réel, la forme du texte en tant que telle cesse d'exister au profit d'un ensemble. Ce démantèlement vise au retour de la parole inaugurale, quête plus tard assumée par César Dávila Andrade : « Es la vanguardia de la antiforma y la cultura adversaria, aquella que desbarajusta la textualidad establecida para dar paso a la carga del fondo impaciente, para retrotraer el lenguaje al revoltijo preformal »<sup>78</sup>. Les mots, dotés d'une valeur énergétique nouvelle, sont assemblés en vue de provoquer une étincelle<sup>79</sup>, terme qui renvoie à la fois à l'alchimie et à la magie.

Dans ce « nouvel épisode de la “Querelle des anciens et des modernes” »<sup>80</sup>, l'objectif des artistes est de se débarrasser du classicisme, pour faire surgir une beauté conçue désormais dans son immédiateté et dégagée de toute mimesis. D'autre part, ils entendent amorcer la « révolution du langage »<sup>81</sup>, qui naît avec l'ultraïsme<sup>82</sup>, tant au niveau de la poésie que du roman. Saúl Yurkievich distingue deux périodes de l'avant-garde pour expliquer l'évolution du langage et la transformation de la poésie qui s'ensuit :

---

<sup>77</sup> Saúl YURKIEVICH, « Los avatares de la vanguardia », *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, University of Pittsburg, volume XLVIII, n°118-119, 01-06/1982, p. 354, consulté en ligne le 08/04/2012, [http://ecotropicos.saber.ula.ve/db/ssaber/Edocs/laboratorios/lab\\_arte/publicaciones/monografias/sigloxx.pdf](http://ecotropicos.saber.ula.ve/db/ssaber/Edocs/laboratorios/lab_arte/publicaciones/monografias/sigloxx.pdf)

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 353.

<sup>79</sup> Pour reprendre l'expression d'André Breton dans son premier *Manifeste*, in André BRETON, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1996 (1962), p. 49-50.

<sup>80</sup> Adrian MARINO, « Tendances esthétiques », in Jean WEISGERBER (éd.), *Les avant-gardes littéraires au XX<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, Centre d'études des avant-gardes littéraires, Budapest, Akadémiai kiadó, volume II, 1984, p. 643.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 651.

<sup>82</sup> Bernard SESÉ, « ULTRAÏSME, littérature », *Encyclopaedia Universalis*, consulté en ligne le 06/04/2012, <http://www.universalis-edu.com.faraway.u-paris10.fr/encyclopedie/ultraisme-litterature/>

Dans l'évolution de l'avant-garde – en Amérique latine comme dans le monde entier – se succèdent deux époques que l'on pourrait qualifier respectivement d'extériorisante et d'intériorisante, exocentrique et égocentrique, objective et subjective, exultante et angoissée, affirmative et nihiliste.<sup>83</sup>

La première époque est celle de la rupture ; les auteurs se veulent modernes et audacieux à travers des métaphores qui témoignent du progrès technique – « conçues souvent par association avec des composants technologiques »<sup>84</sup> –, à travers le style télégraphique, créé par l'ellipse et l'absence de description, et par le biais d'un nouveau rapport au temps, rapide, fugace et immédiat. Saúl Yurkievich montre le paradoxe et les limites de la démarche : en se voulant innovants, les artistes créent un nouveau moule qui ne débouche que sur la répétition et la monotonie, tandis que ce style, de tendance internationale, gomme les spécificités culturelles locales. D'ailleurs, dès 1924, le journal littéraire ultraïste argentin *Martín Fierro*<sup>85</sup> publie un manifeste affirmant la conviction qu'ont les artistes du continent de la portée de leur contribution à l'innovation : « “MARTIN FIERRO” cree en la importancia del aporte intelectual de América, previo tijeretazo a todo cordón umbilical »<sup>86</sup>. Suit une deuxième époque, aux contours chronologiques mal définis, marquée par une intériorisation de l'expérience poétique :

L'exaltation euphorique suscitée par une société industrielle, à laquelle l'Amérique latine n'a jamais eu plein accès, cède le pas à la dysphorie, à la désolation, à la réification, au vide existentiel angoissant, avec la carence ontologique qui en découle.<sup>87</sup>

Pour Saúl Yurkievich, trois auteurs incarnent cette évolution en Amérique latine : César Vallejo avec *Trilce*, Vicente Huidobro avec *Altazor* et Pablo Neruda avec *Residencia en la tierra*<sup>88</sup>. Ils marquent une rupture en inscrivant la sensibilité de l'homme au centre de la poésie :

What the writers of many of the early manifestos failed to realize in their enthusiasm to see a renovation of poetry was that the West had entered a phase of cultural crisis, intensified by the unprecedented destruction and carnage of the First World War. This left a deep scar on Western sensibility comparable to that left by the dropping of the atomic bomb on Hiroshima. And so it is not surprising that, when we turn from the manifestos to the mature poetic works we find, for example, Huidobro's *Altazor* described as an “animal metafísico lleno de congojas” [...], we find Vallejo lamenting the human condition and Neruda

---

<sup>83</sup> Saúl YURKIEVICH (traduction d'Anne-Marie FRÉDÉRIC), « L'avant-garde latino-américaine : rupture de la permanence ou permanence de la rupture », in Jean WEISGERBER (éd.), *Les avant-gardes littéraires au XX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 1081.

<sup>84</sup> *Idem*.

<sup>85</sup> Oliverio GIRONDO, « Manifiesto de “Martin Fierro” », *Martín Fierro*, Buenos Aires, 15/05/1924, n°4, p. 1.

<sup>86</sup> *Idem*.

<sup>87</sup> Saúl YURKIEVICH (traduction d'Anne-Marie FRÉDÉRIC), « L'avant-garde latino-américaine : rupture de la permanence ou permanence de la rupture », in Jean WEISGERBER (éd.), *Les avant-gardes littéraires au XX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 1081.

<sup>88</sup> *Idem*.

declaring in “Walking around” in the second *Residencia en la tierra* that he was tired of belonging to humanity.<sup>89</sup>

Les événements tragiques de l’histoire ont provoqué une crise morale qui modifie la perception du monde et la sensibilité des artistes. Le pessimisme, le doute, l’incertitude, gagnent du terrain face à la revendication d’une expression poétique pure, remise en cause à partir de 1926 par César Vallejo, puis d’autres<sup>90</sup> :

In conclusion then, [...] the authors of the Vanguardist manifestos chiefly in the 1920s advocated hostility to *modernismo* combined with an up-beat attitude to the modernity the poetry was supposed to express and a more or less dehumanized “pure” pattern of diction stripped of anecdote and relationship to lived experience. But the mature vanguardists, who were practitioners, while accepting the renovation of diction and the rejection of *modernismo*, rejected the yea-saying of the twenties and called increasingly for an “impure”, humanized poetry, which expressed awareness of the post World War I crisis of modernity. This led in the end away from Vanguardist diction to greater communication, naturalness and clarity, but also to inheritance by the next generation of poets, led by Parra among others, of a sense of man’s existential orphanhood.<sup>91</sup>

La modernité et les traumatismes laissés par les guerres génèrent une crise existentielle majeure dont se font écho les poètes, confrontés à la perte de sens des mots :

El sentido de la vida es vago, si no completamente perdido, las certidumbres sociales se deshacen [...]. Por eso el significado de las palabras desaparece, incluso las palabras se deshacen. Los poetas tratan de comunicar sus emociones complicadas, sus miedos, sus ansias, sus dolores. Pero el sistema lingüístico ya no representa medio de expresión adecuado sino medio de limitación.<sup>92</sup>

Le langage, tout d’abord perçu par les avant-gardes comme « usé »<sup>93</sup>, devient désormais enfermement. La rupture est consommée entre le langage comme outil de la communication quotidienne et celui de la poésie : « Ainsi le Sud-Américain Vicente Huidobro refuse “la signification grammaticale du langage” au nom de “la signification magique, la seule qui nous intéresse”. Il s’agit de la parole “latente”, “intérieure”, que “doit découvrir le poète” »<sup>94</sup>. Cette séparation révolutionne le langage poétique et constitue le fondement de la théorie surréaliste de l’écriture. Elle porte l’accent sur la création, avec un objectif très clair : « le désir d’une “liberté” appelée à retrouver la pureté originelle du langage poétique »<sup>95</sup>. Sans évoquer toutes

---

<sup>89</sup> Donald L. SHAW, « The paradox of Spanish American Vanguardism », *A contracorriente*, Charlottesville, University of Virginia, volume I, n°2, 2004, p. 33.

<sup>90</sup> Dans son article, Donald L. Shaw détaille les étapes qui ont conduit à cette évolution, *ibid.*, p. 33-38.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>92</sup> Ana SKLEDAR, « Cuatro poetas vanguardistas y la contemporaneidad de sus poéticas: Huidobro, Vallejo, Girondo y Borges », *Verba hispanica*, volume XI, 2003, p. 55-56, consulté en ligne le 04/04/2012, <http://hispanismo.cervantes.es/documentos/skledarxi.pdf>

<sup>93</sup> Adrian MARINO, « Tendances esthétiques », in Jean WEISGERBER (éd.), *Les avant-gardes littéraires au XX<sup>e</sup> siècle, op. cit.*, p. 650 : « Pour l’avant-garde, art académique = art bourgeois. [...] “Bourgeois” signifie aussi “usé”, “bon à rien” ».

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 652.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 653.

les expérimentations auxquelles se livrent les poètes<sup>96</sup>, la volonté d'atteindre un « état poétique primordial »<sup>97</sup> bouleverse la syntaxe, le sens et le signe, jusqu'à créer une poésie obscure et hermétique, énigmatique pour le lecteur : « le sens est demandé au lecteur, lui-même, appelé à collaborer, à découvrir une signification. De sorte que la poésie "produit" son propre "contenu" par le fait même qu'elle nous force à la déchiffrer »<sup>98</sup>. Le résultat est déroutant, car la relation établie entre le lecteur, le texte et le poète est profondément modifiée. Pourtant, le langage et, de manière générale, la communication, sont un produit culturel et social : les mots, les tournures, les codes évoluent au gré des générations et des modes, et le langage, en produisant des sons, donc des bruits, a partie liée avec le silence. Lorsqu'il est en tension entre ces deux pôles, le langage poétique exprime sa richesse et son mystère, notamment lorsqu'il exploite les fondements culturels : entre la parole créatrice du monde occidental<sup>99</sup> et le silence que postule l'expérience mystique, entre le pouvoir de nommer et le silence de la communion cosmique.

Si, à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le langage poétique se débarrasse de ses formes et de ses règles perçues comme périmées, usées, pour laisser place à l'expression de la parole inaugurale du poète, le langage narratif évolue également avec les avant-gardes. Entre le début du XX<sup>e</sup> siècle et les années soixante, la narration latino-américaine connaît, en effet, un essor sans précédent, avec l'apparition d'auteurs cherchant à rompre avec le réalisme traditionnel :

Le roman latino-américain, qui dans l'ensemble était resté tributaire des normes du XIX<sup>e</sup> siècle, rattrape son retard de manière fulgurante avec l'avènement d'une pléiade d'écrivains exceptionnels : Julio Cortázar, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Alejo Carpentier. [...]

Cette confluence suscite une émulation novatrice, provoque une modernisation technique, stimule la créativité et est à l'origine d'une production aussi fébrile qu'avancée. Elle a pour conséquence un éloignement du réalisme littéral, ou linéaire, essentiellement factuel, vériste, documentaire, une rupture avec les réticences ou répressions du réalisme anachronique.<sup>100</sup>

---

<sup>96</sup> Voir le sous-chapitre intitulé « le langage poétique », *ibid.*, p. 740-749.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 747.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 656.

<sup>99</sup> Guillermo SUCRE, « Poesía Crítica: Lenguaje y Silencio », *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, University of Pittsburg, volume XXXVII, n°76-77, 07-12/1971, p. 590 : « Es evidente que toda cultura se funda en la palabra; en numerosas cosmogonías la Palabra crea al mundo ».

<sup>100</sup> Saúl YURKIEVICH (traduction d'Anne-Marie FRÉDÉRIC), « L'avant-garde latino-américaine : rupture de la permanence ou permanence de la rupture », in Jean WEISGERBER (éd.), *Les avant-gardes littéraires au XX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 1083.

Ce réalisme littéral trouve son expression dans les romans du réalisme social, dont l'objectif est de témoigner au plus juste du monde environnant. Saúl Yurkievich en analyse les caractéristiques :

Le roman du réalisme social, sous la poussée d'une actualité réulsive explosive, opte pour la rhétorique du direct, pour la poétique de l'immédiat, de l'explicite et, pour tout dire, du nivellement. [...] Il réduit l'écriture au degré zéro, considérant l'art verbal, le traitement esthétique du mot comme la déviation et la distorsion d'un message qui se veut intelligible pour tous. Il opte pour la relation documentaire où la volonté idéologique et l'intention pédagogique exercent une détermination qui stabilise les signifiés, qui réduit les incertitudes à un énoncé clair et univoque. D'où la pauvreté des signifiants. Le discours se simplifie, devient général, utilitaire, monosémique, monodique. Réduit au monde des faits, régi par la nécessité qui bannit le plaisir, il se plie à toutes les restrictions imposées par la réalité empirique. Il ne fabule pas ; il s'en tient à ce qui est connu, prévisible, habituel, exotérique ; il se veut littéral, dénotatif, concret, usuel, transparent, destiné avant tout à communiquer des faits vérifiables, extra-textuels, avec le minimum d'élaboration, d'expressivité, d'échappées personnelles, de perturbations subjectives ou formelles.<sup>101</sup>

Dans ce cadre, il n'y a pas de place pour un langage subjectif ou lyrique. L'expression dépouillée traduit la réalité dans ses aspects les plus révoltants, en suivant une démarche moins élitiste pour toucher des lecteurs issus de secteurs plus larges. À l'inverse, un autre réalisme s'impose, avec des auteurs revendiquant davantage de liberté créatrice :

L'autre réalisme rejette les limitations de la reproduction caractéristique du XIX<sup>e</sup> siècle. [...] Il ne subordonne pas le littéraire au littéral, ne restreint pas sa liberté d'association ou sa capacité d'expression au nom d'une stratégie didactique. Il n'exemplifie ni ne catéchise. Sa vision correspond à la gnoséologie actuelle ; elle est présidée par les idées de relativité, de discontinuité, d'instabilité, de simultanéité, d'hétérogénéité, de fragmentation et d'interpénétration. Ce réalisme est ondoyant et divers comme la réalité même ; car il est nourri, activé par elle dans un échange aussi dynamique que fluide et subtil. Il ne se réduit pas au stéréotype de schèmes rigides, ne répond pas à une canonique normative, à des modèles fixes, aux préceptes d'un décalogue, mais traduit une façon active de saisir le réel. Ne renonçant ni à l'affabulation ni à la fantasmagorie, il ouvre le continent romanesque au maximum pour en faire un écoulement tumultueux, accéléré par la multiplicité des discours, par la diversité des directions, par la fluctuation de la parole, par la mutabilité de l'anecdote. Il favorise l'osmose des genres, qui implique surtout l'assimilation des ressources poétiques : transports élégiaques, amplifications inattendues, saturation et radicalisation métaphoriques, liberté des associations, manipulations phoniques et rythmiques, invention de néologismes, effets typographiques, composition idéographique. Il utilise le collage, la technique de la mosaïque, simultaniste et susceptible d'assembler les composantes les plus dissemblables. Le principe structural du texte est le mélange dissonant : amalgame d'histoires et de discours, mélange de narrateurs, mélange de temps et de lieux, mélange de points de vue et de niveaux.<sup>102</sup>

La description de Saúl Yurkievich est longue et subjective, et s'établit par opposition au réalisme social. Vaste, elle a le mérite de montrer la diversité existante et l'incroyable énergie novatrice qui s'empare des auteurs du XX<sup>e</sup> siècle. De plus, elle met en évidence le même type de procédés d'innovation qu'en poésie, qui se situe au niveau du langage narratif et détermine le mode de relation entre le narrateur, le monde narré et le lecteur.

---

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 1083-1084.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 1084.

Dans le roman traditionnel, le narrateur, lointain, expose son univers à un lecteur passif ; le langage narratif est basique, en ce sens qu'il se contente d'ordonner les divers éléments pour former un tout cohérent : « Es básico entonces el lenguaje representativo –lenguaje símbolo, ordenador de objetos y relaciones– en una estructura uniforme con estricta separación de las antinomias similaridad-diferencia »<sup>103</sup>. Lorsque par le biais de la subjectivité, un narrateur personnel intervient, le langage se modifie, puisqu'il se charge de lyrisme. Le rapport entre le monde narré et le lecteur évolue, car ce dernier, en effet, n'accède à l'univers narré qu'à travers la vision du narrateur, qui ne délivre plus l'intégralité des informations :

Esta nueva actitud implica un cambio en la función del lector, que ha de captar indicios, con activa penetración del mundo narrado. Los cuentos de J. L. Borges, *Hombre de la esquina rosada* (1935) y *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1941), las novelas *La última niebla* (1935) de M. L. Bombal, *El pozo* (1939) de J. C. Onetti, *La invención de Morel* (1941) de A. Bioy Casares, ejemplifican este cambio de lenguaje con el narrador personal como eje de la estructura.<sup>104</sup>

À partir des années quarante, la fonction du narrateur personnel comme axe de structure disparaît chez des auteurs tels qu'Agustín Yáñez, Miguel Ángel Asturias ou Leopoldo Marechal :

Con la incorporación de las diversas formas de la corriente de conciencia como cauce lingüístico de la interioridad de los personajes, desaparece parcial o totalmente el narrador conector. El superrealismo condiciona esta etapa crucial del cambio narrativo con la instauración del fragmento como unidad expresiva de lo irracional. Se crea así una interferencia de lenguajes con predominio de expresión lírica y apelación dramática; un *speech appeal* para el lector, activamente convocado como partícipe –también ficticio– de la realidad poética.<sup>105</sup>

Désormais, les auteurs exploitent les champs ouverts par la psychanalyse et créent un nouveau langage narratif, basé sur la valeur de l'unité. Le narrateur connecteur disparaît au profit d'un assemblage de morceaux épars, reflets de la complexité du monde. La narration, pour autant, reste structurée, mais il incombe au lecteur de rassembler les éléments dispersés et de les ordonner. Suivant les auteurs, la narration progresse de manière différente ; soit le langage narratif assimile des éléments dialectiques, comme chez Jorge Luis Borges ou Gabriel García Márquez, soit il les juxtapose, comme chez Juan Rulfo, Carlos Fuentes, ou Julio Cortázar<sup>106</sup>. L'impact de ces auteurs est retentissant au niveau international et, en particulier, en Équateur. César Dávila Andrade, particulièrement, s'inscrit dans le prolongement de leur démarche.

---

<sup>103</sup> Zunilda GERTEL, « La narrativa hispanoamericana contemporánea y su nuevo lenguaje », *Actas IV (Actas de los Congresos de la Asociación Internacional de Hispanistas)*, 1971, Centro Virtual Cervantes, p. 631, consulté en ligne le 09/01/2013, [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/04/aih\\_04\\_1\\_064.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/04/aih_04_1_064.pdf)

<sup>104</sup> *Idem.*

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 631-632.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 632-637.

En quête de renouveau, il s'inspire de plusieurs grandes figures de la poésie équatorienne qui cherchent à rompre avec les formes et le langage traditionnels. L'influence de Pablo Palacio, pour la prose, s'avère également déterminante.

## **b) Les avant-gardes équatoriennes et César Dávila Andrade**

Au début des années vingt, la vie culturelle équatorienne est marquée par la diversité des courants artistiques : « modernismo, mundonovismo, modalidad galante, vanguardista formalista y, también, las primeras irrupciones de una literatura de denuncia social »<sup>107</sup>. Les débats portent notamment sur les avant-gardes européennes et américaines. Les avant-gardes, qui semblent toujours surgir dans un contexte de crise<sup>108</sup>, méritent une attention particulière en ce qui concerne l'Équateur :

Las vanguardias en América Latina confrontaron muchos obstáculos, de ello derivó la hibridez de la escritura latinoamericana, que conjugó en un solo ejercicio la “pura lírica” con la crítica literaria, la crónica periodística, el ensayo interpretativo. Las vanguardias recibieron así a grupos internamente heterogéneos, sin embargo, cohesionados hacia el cuerpo social al que se dirigían.<sup>109</sup>

Composées d'auteurs issus des classes moyennes, les avant-gardes tentent de diffuser les nouvelles tendances artistiques, déterminées par des échanges culturels internationaux importants. De nombreux auteurs voyagent à Paris : la capitale représente à leurs yeux un « prisma irradiador de la ideología vanguardista »<sup>110</sup> et fonctionne comme un creuset d'idées. Mais les avant-gardes en Équateur même n'accompagnent aucune rupture concrète dans le pays, car leurs projets esthétiques n'ont pas d'articulation politique. On peut les situer entre le début des années vingt<sup>111</sup> et la fin des années trente :

Lo que ocurre es que, históricamente, ni los cambios en los gustos literarios ni los cambios políticos se producen de un momento a otro, ni debido a una causa específica, sea social, económica o literaria. Peor aún

<sup>107</sup> José Gregorio VÁSQUEZ CASTRO, *El vago cofre de los astros perdidos, Antología poética, op. cit.*, p. 22.

<sup>108</sup> « La vanguardia [...] [s]urge íntimamente ligada a la noción de crisis generalizada, de corte radical con el pasado [...] Nace con el vertiginoso remodelado impuesto por la era industrial, era de las concentraciones multitudinarias en las ciudades fabriles, era de las comunicaciones rápidas, de las circulaciones internacionales, de la incorporación de las regiones más remotas al nuevo orden ahora realmente mundial [...] sobreviene un cambio de mentalidad acompañado por una crisis raigal de valores. », in Saúl YURKIEVICH, « Los avatares de la vanguardia », *op. cit.*, p. 351.

<sup>109</sup> José Gregorio VÁSQUEZ CASTRO, *El vago cofre de los astros perdidos, Antología poética, op. cit.*, p. 21.

<sup>110</sup> Magdalena GARCÍA PINTO, « La identidad cultural de la vanguardia en Latinoamérica », in Saúl YURKIEVICH (éd.), *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*, Madrid, Editorial Alhambra, 1986, p. 105.

<sup>111</sup> Rappelons que la Commune de Paris (1870-1871) marque le démarrage des avant-gardes en France, avec la publication des œuvres d'Arthur Rimbaud et de Lautréamont.

en el Ecuador, donde, la promulgación literaria a través de los distintos órganos ilustrados de difusión cultural, dio paso a las nuevas tendencias literarias que gestarían para los años venideros un asentado piso de la vanguardia en el Ecuador.<sup>112</sup>

Sans véritable intention subversive, les avant-gardes équatoriennes ne modifient pas le paysage littéraire des années vingt. En revanche, à partir de 1925, trois figures majeures surgissent en poésie – Jorge Carrera Andrade, Alfredo Gangotena et Gonzalo Escudero – qui, tout en se référant à la réalité américaine, rompent réellement avec le langage positiviste de leurs prédécesseurs<sup>113</sup>.

Dans la ville de Cuenca, plus spécifiquement, des figures de l'avant-garde émergent également. En dépit du poids de la tradition qui y règne<sup>114</sup>, César Andrade y Cordero se détache de l'expression poétique locale par des métaphores audacieuses, des images fulgurantes, et s'inspire de la démarche de Claude Debussy<sup>115</sup> pour exprimer ses visions. Les formes se renouvellent : l'élégie chez César Andrade y Cordero n'est plus une lamentation, le sonnet<sup>116</sup> de Luis Cordero Crespo rompt avec le traditionnel hendécasyllabe et se charge de points de suspension, tandis que des formes populaires resurgissent, comme le *romance* chez Mary Corylé<sup>117</sup>. Guillermo Humberto Mata rompt, quant à lui, de manière plus radicale : « irrumpía en la ciudad con un nuevo lenguaje que a la par reivindicaba al indio, rompía con la preceptiva, la ortografía, la sintaxis, e incorporaba al poema la expresión popular »<sup>118</sup>. Brummel le dépasse en s'inspirant des futuristes :

En Andrade Arizaga [Brummel] hay una nueva conciencia del lenguaje. Inaugura un léxico completamente desconocido en el ambiente de la época, que proviene de la cantera del futurismo; a través de él rebasa el poeta el horizonte comarcano y se libera del compromiso con la antigua clase dirigente, que se veía desplazada por los acumuladores de capital.<sup>119</sup>

---

<sup>112</sup> José Gregorio VÁSQUEZ CASTRO, *El vago cofre de los astros perdidos, Antología poética, op. cit.*, p. 23.

<sup>113</sup> Floriano MARTINS, « Diálogos con Francisco Proaño, sobre *Pucuna*, los tzántzicos y otras vértebras de las vanguardias en Ecuador », *Agulha Revista de Cultura, op. cit.*, consulté en ligne le 08/06/2012, <http://www.revista.agulha.nom.br>

<sup>114</sup> Marco Tello justifie la persistance de la tradition de la manière suivante : « Los poetas se quejaban aparentemente de lo que no les dolía; hoy se puede intuir de uno de los secretos orígenes del treno: el temor a perder los dones que a su clase había ofrecido la propiedad sobre la tierra y la lira. Un demonio amenazaba la tranquilidad de este remoto paraíso andino: el progreso », in Marco TELLO, *op. cit.*, p. 285.

<sup>115</sup> Marco Tello écrit : « Tal como el compositor musicalizaba sus visiones frente al mar, el poeta devolvía ahora a la ebriedad de lo visual aquellos secretos auditivos », *ibid.*, p. 260.

<sup>116</sup> Marco Tello rappelle que le sonnet est, à cette époque, une forme incontournable pour les poètes : « Con su variada gama de metros, el soneto –vehículo expresivo del sentimiento romántico– traspondrá, en efecto, el umbral del siglo XX a uno y otro lado del Atlántico », *ibid.*, p. 280.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 267.

<sup>118</sup> *Idem.*

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 273.

Brummel est un cousin de César Dávila Andrade ; c'est lui qui l'aide à publier « La vida es vapor », en 1934. Son expression avant-gardiste influence très certainement le jeune homme, qui lui dédicace ce poème : « Para Brummel, Hélice de armonioso ciclón de la poesía Vanguardista en el Ecuador »<sup>120</sup>. Mais au-delà de Cuenca, d'autres poètes influencent plus directement César Dávila Andrade.

Outre César Vallejo, dont César Dávila Andrade se réclame, Jorge Dávila Vázquez a retracé, de manière assez précise, les liens unissant le poète à certains de ses contemporains<sup>121</sup> et leurs influences sur son œuvre. Il met ainsi en parallèle les images de la poésie de César Dávila Andrade avec celles d'Alfredo Gangotena : « Cuando leemos *Orogenia*, y de modo especial *Cuaresma* de Gangotena, nos damos cuenta que la familiaridad con las imágenes de corte metafísico y telúrico de los dos poetas, si no idéntica es muy semejante »<sup>122</sup>. Il évoque les ressemblances lyriques avec la poésie de César Andrade y Cordero : « Cuando leemos la *Elegía en la muerte de mi padre*, sentimos que por momentos una misma emoción, un parecido aliento lírico recorren este texto y *Canción a Teresita* y aun *Oda al Arquitecto* »<sup>123</sup>. Il souligne, en outre, la proximité des sonorités de certaines compositions de César Dávila Andrade avec celles de Gonzalo Escudero qui, par ailleurs, partageait les mêmes préoccupations poétiques :

Hemos anotado en otro sitio que las sonoridades de Escudero vinieron a contadas composiciones de Dávila [...], pero, desgraciadamente, un contacto poético que pudo ser más intenso, pues ambos eran profundos, hasta lo hermético, ambos creían en la necesidad del trabajo poético a fondo, como desvelo, como sacrificio, como entrega, no se dio sino en algún caso aislado.<sup>124</sup>

Cependant, Jorge Dávila Vázquez montre que l'influence de Jorge Carrera Andrade est la plus décisive, et analyse la filiation existant entre leurs œuvres : « Dávila parece retomar en la elaboración de sus espléndidas imágenes algunas que estaban como en germen en la producción de este gran lírico »<sup>125</sup>. D'un point de vue plus général, on trouve chez Jorge Carrera Andrade un lien très étroit entre la vie et l'écriture, qui a certainement séduit et inspiré le jeune poète, de même que la puissance métaphorique de son langage : « Au moment où l'avant-garde instaurait la métaphore irrationnelle comme moyen d'arriver au subconscient,

---

<sup>120</sup> César DÁVILA ANDRADE, « La vida es vapor », *Primeros poemas*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética*, op. cit., p. 17.

<sup>121</sup> Jorge DÁVILA VÁZQUEZ, *César Dávila Andrade: Combate poético y suicidio*, op. cit., p. 22-29.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>123</sup> *Idem.*

<sup>124</sup> *Idem.*

<sup>125</sup> *Idem.*

lui défendait et cultivait la métaphore traditionnelle comme un rapprochement de deux réalités soumises à un rigoureux exercice intellectuel »<sup>126</sup>. Jorge Carrera Andrade s'est aussi consacré à d'autres genres que la poésie, comme en témoignent ses essais historiques ; César Dávila Andrade, pour sa part, s'est tourné vers la prose et l'écriture de nouvelles.

En ce qui concerne la prose, nous avons vu que des auteurs tels que Juan Rulfo, Carlos Fuentes et Julio Cortázar ont un écho retentissant au niveau international en Équateur :

Aparte de este antecedente fundamental, hay que reconocer que el llamado boom de la literatura latinoamericana mostró, a los escritores nacionales, modos narrativos antes inéditos: el experimentalismo de la *Rayuela* de Cortázar, el realismo mágico de García Márquez, la novela histórica al modo de Carpentier; el relato fantástico de Borges, el de ciencia ficción de Bioy Cazares [*sic*], y muchos más.<sup>127</sup>

Aux côtés de ces figures emblématiques du renouveau littéraire latino-américain, Abdón Ubidia mentionne un écrivain équatorien, Pablo Palacio. César Dávila Andrade l'admire<sup>128</sup> et compose, en 1947, un hommage funèbre : « Palabras para el silencio de Pablo Palacio »<sup>129</sup>.

L'écriture expérimentale de Pablo Palacio en fait un écrivain précurseur en Équateur :

Palacio no solo desvirtúa los géneros –en una hora prematura para Ecuador y no menos temprana para otras latitudes– en dos novelinas de estructura ambigua, fragmentaria, diseminada ( *Débora* en 1927, y *Vida del ahorcado* en 1932), sino es además el primer escritor nacional que aventura la reflexión metapoética dentro del relato, e introduce el monólogo interior y la escritura automática [...]. Adicionalmente es el primero que visita oblicuamente la novela negra, y tiene el mérito de ocuparse expresa o veladamente de ciertas manifestaciones de la extrañeza y la otredad como la homosexualidad y la locura.<sup>130</sup>

L'auteur s'empare des procédés en vogue en Europe et met en scène le monde urbain, dans un pays en majorité rural, en décrivant un univers sombre, peuplé d'antihéros – personnages fous, malades ou marginaux. Pierre Lopez définit en ces termes la spécificité de ce dernier par rapport aux auteurs du réalisme social :

Palacio, en este afán de denuncia social, emprendió otros caminos literarios y lo hizo mirando lo propio lo más cercano a su mundo, es decir, apuntando a la clase media urbana de la cual formaba parte.

La crítica palaciana no va a situarse en el sistema de explotación de los habitantes en la Sierra o en la Costa, sino en el mecanismo de pensamiento del ecuatoriano de la clase media urbana. En las obras de Palacio, las actitudes de los personajes (hasta las más anodinas) y sobre todo los monólogos que caracterizan sus novelas, son reveladores de una forma de pensar y de ver la sociedad. Él presenta el mundo “interno” y lo

---

<sup>126</sup> Enrique OJEDA (traduction de Claude LARA), « Les années fastes : de 1920 à 1960 », *Nuit blanche, le magazine du livre*, n°94, 2004, p. 34.

<sup>127</sup> Abdón UBIDIA, « Un siglo del relato ecuatoriano », p. 11, consulté en ligne le 14/04/2012, [http://www.ubidia.editorialconejo.com/un\\_siglo\\_del\\_relato\\_ecuatoriano.pdf](http://www.ubidia.editorialconejo.com/un_siglo_del_relato_ecuatoriano.pdf)

<sup>128</sup> « Devoto de la generación del treinta, Dávila se sentirá atraído por ese hermano de espíritu », in Jorge DÁVILA VÁZQUEZ, *César Dávila Andrade, Combate poético y suicidio, op. cit.*, p. 33.

<sup>129</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Palabras para el silencio de Pablo Palacio », *Primeros poemas*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 43.

<sup>130</sup> Cristóbal ZAPATA, « Una escritura en tránsito: apuntes sobre la narrativa de los 50 », *Kipus, Revista Andina de Letras*, UASB, Quito, Corporación Editora Nacional, n°21, 1<sup>er</sup> semestre 2007, p. 58.

hace mediante el tratamiento del personaje masculino porque [...] la sociedad ecuatoriana se caracteriza por la supremacía del “todopoderoso” masculino ecuatoriano.<sup>131</sup>

Pablo Palacio se distingue des auteurs du réalisme social en exposant l’univers mental des personnages qui peuplent ses œuvres, mais également par la recherche d’une écriture expérimentale. César Dávila Andrade est attiré par cette exploration des mondes cachés ; il s’en inspire au moment d’écrire ses nouvelles.

À cette période, le milieu littéraire est en ébullition, comme le rappelle Saúl Yurkievich :

Après le long isolement de cette culture, après le retard accumulé durant la période des économies fermées et des guerres intestines, une fois vaincues les résistances locales et consolidée l’intégration de la structure agro-exportatrice sur le marché mondial, l’internationalisation est virulente. On veut assimiler à toute allure l’histoire universelle et la géographie du monde entier – voracité d’une culture périphérique, avide de s’approprier l’héritage de toutes les grandes civilisations, anciennes ou récentes, proches ou lointaines. De là le *patchwork* culturel, hétéroclite fusion d’ingrédients de toutes provenances. Leurs accumulations ne sont pas seulement transhistoriques et transgéographiques, mais aussi translinguistiques comme il convient à un art de globetrotters polyglottes.<sup>132</sup>

L’internationalisation culturelle, et en particulier littéraire, motive la créativité et la volonté de nouveauté. Elle se traduit, pour César Dávila Andrade et pour les jeunes auteurs, par la recherche d’un nouveau langage poétique, au même titre qu’un nouveau langage narratif. La multiplication des manifestes en atteste ; ils traduisent le besoin impérieux de créer une nouvelle expression, capable de transcrire les changements sociaux et les progrès accomplis par la science et les techniques. L’écriture cherche, en outre, à exprimer la parole intérieure de l’artiste, qui n’hésite pas à expérimenter les voies les plus diverses. César Dávila Andrade s’efforce, dans ses poèmes, d’exprimer sa propre voix. Il plonge en lui-même à la recherche d’une parole enfouie afin d’initier le renouveau du langage poétique. Plusieurs lectures s’avèrent décisives dans l’élaboration de son projet littéraire.

### **c) César Dávila Andrade et la vie littéraire équatorienne**

Nous l’avons évoqué, César Dávila Andrade arrête tôt ses études par manque de moyens financiers. C’est donc par le biais de ses nombreuses lectures que l’auteur continue de se former et qu’il mûrit son projet d’écriture.

---

<sup>131</sup> Pierre LOPEZ, « Los personajes masculinos de Pablo Palacio: orden y desorden en la masculinidad del buen caballero quiteño », *Iconos, Revista de FLASCSO-Ecuador*, n°11, 07/2001, p. 103.

<sup>132</sup> Saúl YURKIEVICH (traduction d’Anne-Marie FRÉDÉRIC), « L’avant-garde latino-américaine : rupture de la permanence ou permanence de la rupture », in Jean WEISGERBER (éd.), *Les avant-gardes littéraires au XX<sup>e</sup> siècle, op. cit.*, p. 1075.

Bien qu'il demeure une figure marginale de la littérature équatorienne, il se nourrit intensément de la lecture de ses prédécesseurs et de ses contemporains, et participe même, à ses débuts, à plusieurs cercles littéraires, d'abord à Guayaquil, puis à Cuenca à son retour. Grâce à la diffusion des revues littéraires, il a accès à bon nombre d'œuvres qui seront décisives : « Él lo asimiló todo. [...] Lo que es permanente en él es el surrealismo. Evidentemente neosurrealismo, tanto en la poesía como en algunos relatos »<sup>133</sup>. C'est, en effet, par les revues littéraires que ces innovations se diffusent en Équateur :

Las revistas literarias riegan el mensaje vanguardista por el Continente. Los diversos *ismos* liberan a la poesía del metro, de la sintaxis, de la lógica; ensayan escandalosas disposiciones tipográficas; persiguen la audacia metafórica y proscriben lo adocenado y lo sentimental. [...]

[El] Ecuador no se quedaba atrás en cuanto a fervor por nuevas formas expresivas, aunque a buena distancia de cuanto ocurría en los principales centros culturales del Continente. Todavía se pugnaba aquí contra el tradicionalismo, de modo que la innovación siguió largo tiempo apegada al modernismo.<sup>134</sup>

À Quito, *Caricatura* est fondée par en 1918 Enrique Terán, autour de Jorge Carrera Andrade, Nicolás Delgado, Carlos Andrade, Guillermo Latorre et Jorge Díez. L'hebdomadaire permet alors de divulguer les dernières tendances d'Europe, diffusées dans de célèbres revues telles que *Cervantes*, *Grecia*, *Littérature*, *Nouvelle Revue Française*, *Ultra* et *Tableros*. Des écrivains comme Guillaume Apollinaire, Max Jacob, Vicente Huidobro, Marcel Proust, Arthur Rimbaud et Lautréamont y sont publiés. Hugo Mayo fonde, en 1921, la revue intitulée *Síngulus* puis, l'année suivante, *Proteo*. En 1924, il donne également naissance à *Motocicleta*. Citons également la célèbre *América*, entre 1925 et 1930, de même que *Esfinge*, créée en 1926 par Hugo Alemán. À Guayaquil, Gerardo Gallegos dirige la revue *Savia* entre 1925 et 1927 ; elle fait écho aux revues avant-gardistes telles que *Martín Fierro*, *Ulises*, *Revista de Occidente*, *Tableros* ou *Alfar*. En 1926, le peintre Camilo Egas et Raúl Andrade fondent la célèbre revue *Hélice*, qui diffuse des textes futuristes. Alfredo Gangotena, Gonzalo Escudero, Miguel Ángel Zambrano ou Pablo Palacio y apportent leurs collaborations<sup>135</sup>. Parmi les revues les plus audacieuses de Cuenca, celle de Rapha Romero y

---

<sup>133</sup> Jorge DÁVILA VÁZQUEZ, entretien du 24/03/2013.

<sup>134</sup> Marco TELLO, *op. cit.*, p. 240-241.

<sup>135</sup> María ÁNGELES VÁZQUEZ, « La vanguardia en Ecuador a través de sus revistas », *Ómnibus*, n°43, 05/2013, consulté en ligne le 01/12/2015, <http://www.omni-bus.com/n43/sites.google.com/site/omnibusrevistainterculturaln43/literatura/revistas-ecuatorianas-de-vanguardia.html>

Cordero, *Philelia*, choque certains lecteurs par la publication de textes novateurs jugés « osés »<sup>136</sup>.

Par ailleurs, dans les années trente, la vie intellectuelle et culturelle s'organise, comme en Europe, en cercles, qui débattent des nouveaux courants littéraires. L'exemple emblématique de ces années d'effervescence est celui du célèbre *Grupo de Guayaquil*, qui marque une rupture avec la génération précédente, celle des romantiques et des modernistes, manifeste à travers les thèmes abordés<sup>137</sup> : « Tomó de la tremenda realidad social y del contorno geográfico inmediatos sus temas y preocupaciones. Utilizó el lenguaje cotidiano y propio de esa realidad como instrumento literario. Nacionalizó, diríamos, la literatura »<sup>138</sup>. Cette *Generación de los 30*, dont font partie José de la Cuadra, Demetrio Aguilera Malta, Joaquín Gallegos, Pablo Palacio, Jorge Icaza, Enrique Gil Gilbert et Alfredo Pareja, dénonce la misère, la violence et les injustices sociales par le biais d'une écriture crue et d'un langage qui entend s'inspirer du parler local des habitants pour obtenir une phonographie de la réalité<sup>139</sup>. Le *realismo social* permet, à travers la reconnaissance d'une culture populaire, d'élaborer un projet culturel national autour de la figure du métis. Ces changements culturels orientent certaines revues d'avant-garde, dont *Lampadario*, à Quito, baptisée par la suite *Elan*, ou la revue intitulée *Hontanar* à Loja<sup>140</sup>.

César Dávila Andrade participe, à Quito, au groupe *Elan*<sup>141</sup>, avec Augusto Sacoto Arias, Atanasio Viteri, Ignacio Lasso, José A. Llerena, Jorge Guerrero, Humberto Vacas Gómez, Alejandro Carrión, Joaquín Gallegos Lara, Nela Martínez, Enrique Gil Gilbert et Pedro Jorge Vera. Si ces auteurs privilégient une poésie intimiste, la dimension sociale est toujours présente dans leurs textes, car l'écriture est conçue comme « factor necesario de cambio, de

---

<sup>136</sup> Marco Tello cite les vers de Rapha Romero y Cordero à connotation érotique, ou ceux à connotation satanique de Noboa y Caamaño, « Oda gaseosa » de Hugo Mayo, de même que des textes de Jorge Luis Borges et de Vicente Huidobro, in Marco TELLO, *op. cit.*, p. 281-283.

<sup>137</sup> Sur la modernité de la *Generación del treinta* et l'élaboration d'un projet national, voir l'analyse de Rafael POLO BONILLA, *Los intelectuales y la narrativa mestiza en el Ecuador*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador, Ediciones Abya-Yala, Corporación Editora Nacional, Ecuador, 2002, p. 19.

<sup>138</sup> Floriano MARTINS, « Diálogos con Francisco Proaño, sobre *Pucuna*, los tzántzicos y otras vértebras de las vanguardias en Ecuador », *Agulha Revista de Cultura*, *op. cit.*, consulté en ligne le 08/06/2012, <http://www.revista.agulha.nom.br>

<sup>139</sup> « José de la Cuadra, decía: fotografía y fonografía de la realidad, eso es lo que buscamos », in Raúl PÉREZ TORRES, « Breves apuntes sobre la literatura ecuatoriana », *op. cit.*, p. 21.

<sup>140</sup> María ÁNGELES VÁZQUEZ, « La vanguardia en Ecuador a través de sus revistas », *Ómnibus*, *op. cit.*

<sup>141</sup> Cristóbal GARCÉS LARREA, « César Dávila Andrade », *Letras del Ecuador*, Quito, volume XI, n°10, 1968, p. 103.

orientación y de testimonio »<sup>142</sup>. Elle vient répondre à une inquiétude qui se situe au-delà des préoccupations d'ordre artistique ou individuel : la lutte contre l'injustice sociale et « la angustia interior, dado que crecieron entre los sacudimientos de noviembre de 1922 y la incertidumbre de la guerra y postguerra »<sup>143</sup> chez les auteurs du groupe *Elan*, en particulier. La crise s'aggrave en effet en Équateur, nous l'avons vu, tandis que la guerre d'Espagne et la seconde guerre mondiale provoquent l'exil de nombreux artistes européens :

La segunda Gran Guerra [...] tuvo ventajas, para nuestro continente [...]: llegaron a América y también al Ecuador, en esos nefastos instantes, artistas, conferenciantes, maestros de la música, de categoría mundial: la guerra civil española nos trajo a Fernando de los Ríos, Salvador de Madariaga, Antonio Jaén Morente, Jiménez de Azúa, Juan David García Bacca. [...] Nuestros teatros se llenaron con los mejores espectáculos.<sup>144</sup>

Leur arrivée nourrit les débats et accélère la diffusion des avant-gardes. C'est à cette époque que César Dávila Andrade se serait affilié au *Partido Socialista Ecuatoriano*, à Cuenca en 1939, avant de s'installer à Quito à l'occasion d'un autre voyage, en 1944.

#### **d) César Dávila Andrade et la *Generación de la Transición***

Le jeune César Dávila Andrade profite de l'effervescence de la vie culturelle équatorienne pour affiner son projet d'écriture. Son œuvre, pourtant, n'a pas véritablement retenu l'attention de la critique. Cette dernière a essentiellement classé les écrivains équatoriens selon leur appartenance à une génération littéraire. Or, celle des années quarante et cinquante, dont fait partie César Dávila Andrade, a été éclipsée par le succès des auteurs des années trente, puis des années soixante et soixante-dix. Ainsi, les auteurs équatoriens des années cinquante ont été regroupés par la critique sous le terme générique « Génération de la Transition », alors que leurs productions abordent des thèmes et des problématiques variés. Cette classification, commode par certains aspects, ne permet pas, comme nous allons le voir, de mettre en évidence l'originalité de l'écriture davilienne.

---

<sup>142</sup> Raúl PÉREZ TORRES, « Breves apuntes sobre la literatura ecuatoriana », *op. cit.*, p. 21.

<sup>143</sup> José Gregorio VÁSQUEZ CASTRO, *El vago cofre de los astros perdidos*, *Antología poética*, *op. cit.*, p. 29.

<sup>144</sup> Filoteo SAMANIEGO SALAZAR, « Memorias fraternas de una generación », *Revista AFESE*, *op. cit.*, p. 202.

Martha Rodríguez, dans un article consacré à la littérature des années cinquante, observe que les écrivains de la période qui a précédé le *boom* littéraire des années soixante et soixante-dix ont été peu commentés par la critique :

En Ecuador y en Latinoamérica, la llegada de la nueva narrativa en los años 60 y comienzos de los 70 – “expresión” que surgía luego de un proceso de más de seis décadas de gestación, y apoyada por una promoción editorial casi sin precedentes– fue uno de los elementos que condicionó un olvido, en mayor o menor grado, de la producción narrativa que viera la luz alrededor de la década del 50. Estos escritores ecuatorianos fueron relegados a una suerte de limbo (el nombre para designarlos sugiere un no-lugar: “Generación de transición”) o simplemente descalificados, sin mayor análisis.<sup>145</sup>

Cette « Génération de la Transition », à laquelle César Dávila Andrade est traditionnellement rattaché, partage les préoccupations sociales de ses prédécesseurs du *realismo social*, mais elle s’intéresse davantage à des questions identitaires individuelles et personnelles :

La literatura de la década del 50 parecería buscar, en ese contexto de eventos modernizadores, respuestas a cuestionamientos tácitos, surgidos a partir de la producción narrativa de los del 30: ¿Qué somos? ¿Qué lenguaje emplearé? ¿Quién soy como escritor y para quiénes escribo? ¿Hacia dónde apunto con mi escritura? Esos textos problematizaron, en un abanico de reflexiones, la representación literaria de la vida cotidiana en las ciudades y pueblos pequeños que sentían el mencionado embate de una modernidad, modesta sí, pero no poco devastadora. La literatura del 30 introdujo nuevos actores; la del 50 se centró en las subjetividades de aquellos y de otros personajes conflictivos –sobre todo el mestizo– y, desde esas perspectivas, volvió los ojos al entorno urbano: se fijó en las relaciones entre ellos, y de cara a la modernización.<sup>146</sup>

On perçoit le lien qui unit ces auteurs à la génération précédente des années trente. Le réalisme social continue en effet de s’imposer en Équateur, mais avec moins d’ampleur. Pierre Lopez, dans un article qu’il consacre aux avant-gardes équatoriennes des années vingt et trente, mentionne l’apparition de « otras vertientes más individualistas en los años 40 »<sup>147</sup>. En effet, même si certains auteurs comme Pablo Palacio ou Humberto Salvador ont des préoccupations sociales, ils s’inscrivent dans un courant psychologisant du *realismo social* :

De manera muy esquematizada, se pueden distinguir dos vertientes que emergen de estas teorías. En la primera, más introspectiva e individualista con una veta más psicologizante, (presente en las obras de Palacio y de Humberto Salvador), se plasma la complejidad del ser y su dificultad para vivir en la sociedad ecuatoriana. La segunda introduce al ser ecuatoriano en una colectividad aniquiladora, en una lucha de clases, y hace de él una víctima expiatoria de las injusticias de esta misma sociedad. Pero ambas propuestas convergen hacia un mismo deseo de revelar la realidad de la sociedad ecuatoriana para denunciarla mejor.<sup>148</sup>

---

<sup>145</sup> Martha RODRÍGUEZ, « Narradores ecuatorianos de la década de 1950: poéticas para la lectura de modernidades periféricas », *Kipus, Revista Andina de Letras*, Quito, 2007, n°21, 1<sup>er</sup> semestre 2007, p. 40.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>147</sup> Pierre LOPEZ, « Las vanguardias literarias en el Ecuador de los años 20-30, y la primacía del “realismo social” », consulté en ligne le 20/11/2015, <http://arqueologia-diplomacia-ecuador.blogspot.fr/2012/12/las-vanguardias-literarias-en-el.html>

<sup>148</sup> *Idem.*

César Dávila Andrade s'inscrit, lui aussi, dans ce courant psychologisant. Comme les nombreux écrivains des années quarante et cinquante qui s'intéressent à la subjectivité et à l'exploration de l'individu, il pratique notamment l'introspection<sup>149</sup>.

Martha Rodríguez montre, par ailleurs, qu'il existe une grande diversité dans les thèmes abordés par les auteurs de la *Generación de la Transición*<sup>150</sup>. Il est difficile, par conséquent, de cerner en un mot les auteurs de cette période. Ils apparaissent très différents les uns des autres et ne sauraient former une génération au-delà des limites chronologiques.

Jorge Dávila Vázquez et Martha Rodríguez ont classé César Dávila Andrade parmi la *Generación de la Transición*. Si ce choix n'a pas été remis en question, il ne fait pas l'unanimité. Dans un article qu'il rédige en 1947, Alejandro Carrión situe César Dávila Andrade entre deux groupes générationnels : « Podríamos decir [...] que Dávila Andrade, como Adalberto Ortiz, pertenecen a una generación de poetas que subsiguió a la de 1933 y antecedió a la de 1944 (Grupo Madrugada) »<sup>151</sup>. Alejandro Carrión justifie ce choix en évoquant le poème « Canción espiritual al árbol derribado », qui appartient au recueil *Espacio, me has vencido*, publié en 1946 : « Se trata [...] de otro eslabón de esa cadena de cantos “en grande”, de poemas de “arte mayor” »<sup>152</sup>. Or, ces propos ont été formulés à l'issue

---

<sup>149</sup> « [No] han faltado los que han intentado aventuras introspectivas y episodios acentuadamente anímicos. Dos autores, de extraño y trágico destino, se yerguen de manera destacada en este tipo de producción: César Dávila Andrade y Pablo Palacio », in Galo René PÉREZ, *Literatura del Ecuador (cuatrocientos años)*, Quito, Ediciones ABYA-YALA, 2001 (1972), p. 183-184.

<sup>150</sup> « Los narradores de la década del 50 transitaban por caminos que apuntaban a diferentes líneas, algunas de las cuales anoto, sin pretensión de ser exhaustiva: a) la problemática del mestizo (*El chulla Romero y Flores*, “Mama Pacha”; “El maestro Mariano Guamán...”; tangencialmente, en *Segunda vida*); b) el rol de lo popular (en la línea de *Los hijos*; en otra que une a De la Cuadra con el primer Bellolio, y que alcanza a *Polvo y ceniza*); c) el rol de lo mítico y de la leyenda (*Los hijos*, *El éxodo de Yangana*); d) la problemática existencial, ontológica (César Dávila Andrade, en una línea que espera desarrollo o continuidad por otros autores a nivel latinoamericano); e) la exploración de las tensiones entre el castellano y el inglés —en cuanto lengua del nuevo colonizador— (planteada por Ángel F. Rojas); g) confrontación entre civilización y barbarie (abordada por Ángel F. Rojas, Alfonso Cuesta, Arturo Montesinos); h) enfrentamiento entre escritura y oralidad: la defensa de esta última en procesos de configuración de identidades individuales y comunitarias, en oposición al rol de la letra escrita (Alfonso Cuesta y Cuesta; otra vez Rojas); i) redefinición del rol del intelectual, de cara a la modernidad (*Arcilla indócil*, *Segunda vida*, *El éxodo de Yangana*); j) la línea más explorada: respuestas individuales del hombre urbano ante la modernidad urbana (en hilo conductor que proviene de Pablo Palacio, pasa por Juan Andrade Heymann y Walter Bellolio, hasta la nueva narrativa, particularmente Arturo Montesinos). Varias de las líneas de reflexión mencionadas han tenido escasa continuidad, privilegiándose a partir de la década del 70 la última de ellas, debido a factores diversos (como el surgimiento de un nuevo canon en la literatura latinoamericana, que contó con gran auspicio editorial). », in Martha RODRÍGUEZ, « Narradores ecuatorianos de la década de 1950: poéticas para la lectura de modernidades periféricas », *Kipus, Revista Andina de Letras*, *op. cit.*, p. 43-44.

<sup>151</sup> Alejandro CARRIÓN, « Una isla rodeada de imposible, Ensayo sobre la poesía de César Dávila Andrade », *Letras del Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, n°26-27, 31/07/1948, p. 6.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 6.

de la parution du recueil poétique, à un moment où César Dávila Andrade fait prendre un tournant à sa poésie. La classification d’Alejandro Carrión ne repose ainsi que sur les débuts du poète. En outre, signalons que César Dávila Andrade a participé au groupe *Madrugada*, ce qui rend également discutable la proposition du critique. D’ailleurs, Galo René Pérez évoque la collaboration de César Dávila Andrade avec ce groupe pour affirmer qu’il est impossible de classer ce poète original :

César Dávila Andrade, por temperamento y por las condiciones singulares de su lírica y de sus cuentos, no fue un escritor adherido a una generación o movimiento concretamente determinados. Más bien por razones de amistad con el autor de esta obra, que fundó en 1944, a través de una revista literaria, la Generación “Madrugada”, se incorporó a ésta llevando hacia los nuevos sus propias normas estéticas y la vertiente de sus emociones tiernamente humanas. Es imposible no percibir la resonancia de su voz, la prolongación de sus personales estremecimientos, en los trabajos poéticos de los miembros de “Madrugada”, y aun de varios autores de promociones posteriores.<sup>153</sup>

Galo René Pérez défend ce point de vue au début des années soixante-dix, quelques années après le décès de César Dávila Andrade. Il rappelle que ce dernier ne se réclamait d’aucun courant et insiste sur l’originalité de son langage poétique. Pour Galo René Pérez, en outre, la collaboration de César Dávila Andrade avec *Madrugada* a été enrichissante pour les auteurs mêmes de ce groupe, qui ont tenté de prolonger la voie poétique qu’il avait ouverte.

Force est de constater que l’œuvre de César Dávila Andrade a ou bien peu retenu l’attention des critiques, ou bien les divise. Aussi convient-il de revenir au texte et de tenter de mieux en cerner les spécificités, parfois soulignées, mais le plus souvent ignorées. L’étude des premiers textes de César Dávila Andrade, notamment, nous permettra de mettre en évidence certaines caractéristiques fondatrices.

### **1. 3. Les premières publications de César Dávila Andrade**

Nous l’avons vu, les publications de César Dávila Andrade sont rares entre 1934 et 1944. Les premiers poèmes témoignent, pourtant, de sa démarche de renouveau. On y perçoit l’influence des poètes modernistes et néo-modernistes que nous avons précédemment évoqués. Surtout, le poète amorce déjà, à travers ces textes, cette réflexion métaphysique qui parcourra la totalité de ses œuvres.

---

<sup>153</sup> Galo René PÉREZ, *Literatura del Ecuador (cuatrocientos años)*, op. cit., p. 283-284.

Les premiers poèmes, les plus connus du public, figurent dans les anthologies ; que l'on pense à « La vida es vapor », qui est le premier poème que César Dávila Andrade a publié en 1934, à « Elogio de la gracia iluminada » écrit en 1943, ou à « Canción para una muchacha de ojos verdes » en 1944. Efraín Jara Idrovo, dans un article consacré à César Dávila Andrade, met en avant la dimension avant-gardiste de son premier poème publié : « En primer lugar, un curiosísimo poema con impregnaciones futuristas, vía el estridentismo mejicano, publicado a los quince años en un periódico de Cuenca. »<sup>154</sup> « La vida es vapor » annonce l'ouverture d'un cycle : l'image d'évanescence et de légèreté suggérée par la vapeur rappelle le circuit en chaîne de l'eau et introduit un parallèle avec la condition humaine selon une conception ésotérique. À la mort de l'homme, l'âme s'extrait du corps et s'élève dans les cieux, pour se réincarner par la suite dans un autre corps et redescendre sur terre. Pour César Dávila Andrade, en effet, l'homme est amené, par l'intermédiaire de son âme, à s'évader du corps pour fusionner dans le cosmos avec Dieu. Ce poème signe également l'ouverture d'un cycle littéraire, placé sous le signe de la rupture. L'image des morceaux qui se détachent et du bruit provoqué par les guitares dans les tourbillons de l'ouragan montre que tout se défait :

Se despedazan las guitarras de los Huracanes,  
como pleamares de Oro...<sup>155</sup>

La majuscule de « Huracanes » vient évoquer, sans aucun doute, un événement primordial, d'ordre cosmogonique. Le substantif « Oro » présente une image d'éléments en fusion et souligne, parallèlement, la beauté des fragments détachés. La première marque de la présence du « je » apparaît ensuite, associée à la notion de vide. Il laisse supposer un nouveau commencement pour le sujet poétique, d'autant plus qu'il fait noir :

La vida es vapor.  
Se ha hecho el vacío  
en mi cerebro. La noche gotea rotundamente  
en las antenas de los cirios apagados...<sup>156</sup>

L'image des gouttes de la nuit sur les cierges annonce ainsi l'arrivée d'un événement imminent et crucial, qui se traduit par l'évasion de l'âme du sujet hors de son corps. Le sujet poétique évoque ensuite son cœur :

Mi corazón es el as de oros  
en el vértice de la Torre Eiffel.<sup>157</sup>

<sup>154</sup> Efraín JARA IDROVO, « La poesía de César Dávila Andrade », in *Catedral salvaje*, Quito, Editorial El Conejo, n°1, 01/01/1989, p. 5.

<sup>155</sup> César DÁVILA ANDRADE, « La vida es vapor », *Primeros poemas*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 17.

<sup>156</sup> *Idem.*

L'allusion à l'arcane mineure du tarot entre en écho avec les « pleamares de Oro », mais vient également souligner la supériorité de l'âme sur le corps. L'homme, en effet, est perçu comme une architecture semblable à la Tour Eiffel, une construction purement mécanique, un assemblage de membres et d'os. Dans cette évocation, tous les repères sont bousculés :

Los espejos desvisten a la noche en los Palacios viejos.  
Me persiguen los péndulos desorientados,  
a flor de insomnio. He perdido la noción  
de los Puntos Cardinales. Una bandada de pianos negros  
me está devorando los pulmones...<sup>158</sup>

Ces vers rappellent la dimension baroque introduite par le titre du poème, qui évoque en contrepoint *La vida es sueño*. Par un jeu de symétrie inversée, les miroirs deviennent des sujets capables de dévêtir la nuit, tandis que le « je » poétique est assailli par des pendules déréglés. Ces supports divinatoires traduisent la perte de repères que ressent le sujet poétique. Elle est exprimée à travers les enjambements, qui provoquent l'explosion de la métrique et le dérèglement des règles de l'écriture. On notera la musicalité du phénomène : après les guitares viennent les pianos. Le bruit s'amplifie jusqu'à absorber le corps du sujet. L'apothéose est atteinte au vers suivant, avec l'apparition des chants religieux : « Oigo cantar a las pirámides, unas canciones góticas... ». Les derniers vers évoquent à la fois la fin et l'origine :

Me estoy ahogando en un cacharro ilógico.  
El universo se ha vuelto loco... En el Bosque  
de los insomnios, soy una hélice desorientada...<sup>159</sup>

Dans le « cacharro », le sujet revient symboliquement à son origine, dans laquelle il se noie. Désorienté, il semble se perdre dans l'univers tourbillonnant de la matière informe.

Ce premier poème, simple en apparence mais chargé de symboles, est riche de significations et esthétiquement élaboré. Sans constituer un véritable programme littéraire, il ouvre des voies : le texte est avant-gardiste dans la forme et dans le thème, il est lyrique et déjà hermétique par certains aspects. Il montre la volonté de faire observer le monde depuis un nouvel angle de vue : les normes sont transgressées et il n'y a pas de lieux communs. L'influence de l'ésotérisme et de l'alchimie est notable, à travers l'altération de la réalité, la succession de figures allégoriques, celle d'objets monstrueux – pianos qui dévorent l'homme,

---

<sup>157</sup> *Idem.*

<sup>158</sup> *Idem.*

<sup>159</sup> *Idem.*

pendules qui le poursuivent – et les structures verticales, par l’intermédiaire de la Tour Eiffel et des pyramides. Ce poème contient, également, des images issues de la vision et du rêve.

Les poèmes qui suivent « La vida es vapor » inscrivent plus radicalement l’écriture dans le domaine mystique. « Elogio de la gracia iluminada »<sup>160</sup>, daté du 30 mars 1943, fait en effet pénétrer le lecteur dans un cadre religieux déstabilisant :

Cuando vagamos en las hondas criptas,  
en la imprecisa antípoda del sueño;  
con purpúreo sonido de espejos encendidos  
aparece Ella, en la impaciente libertad de la pupila.<sup>161</sup>

Le lecteur est plongé dans un monde religieux : « cripta », mais flou : « imprecisa », expression accompagnée de surcroît d’une tournure énigmatique : « antípoda del sueño ». Celle-ci apparaît comme une possible référence à une parole de Joël dans *La Bible* : « vos anciens auront des songes, vos jeunes gens, des visions. »<sup>162</sup> Il s’agirait ainsi d’une vision dans une crypte profonde, au cours d’une errance du sujet poétique, qui invite le lecteur à se joindre à lui par le pluriel englobant « vagamos ». La tonalité pourpre du son, qui rappelle la couleur du sang, souligne la puissance et l’intensité de celui-ci, presque violent. L’image des miroirs éclairés est étrange : l’ouïe et la vue sont sollicitées de manière inhabituelle, spectaculaire, préparant une attente annoncée par la ponctuation du deuxième vers et la rupture syntaxique. L’apparition se dévoile avec « Ella », grandie par la majuscule et le pronom personnel, au détour du regard : « en la impaciente libertad de la pupila ». L’attente est renforcée par l’impatience du sujet, qui n’est plus que regard, voire pupille. La focalisation sur la personne attendue est totale, puisque le champ de vision s’est rétréci, y compris depuis l’angle du sujet voyant, comme si le lecteur la regardait à travers une fente, celle de la pupille du sujet poétique.

La deuxième strophe est consacrée à « Ella » et à son origine irréelle et énigmatique. Cette femme est l’incarnation de la pureté et de la perfection, suggérées par l’univers de blancheur et de figures géométriques qui l’entourent. Elle semble appartenir à un autre monde : « viene de un mundo », éloigné dans l’espace et le temps ; non seulement elle apparaît en vision dans les cryptes – monde de la mort–, mais elle se déplace dans les airs. Elle semble venir d’un

---

<sup>160</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Elogio de la gracia iluminada », *Revista Tomebamba*, Cuenca, n°3, 30/06/1943, p. 38.

<sup>161</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Elogio de la gracia iluminada », *Primeros poemas*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 18.

<sup>162</sup> JI 3,1.

temps mythique : « fino aire celeste » évoque le ciel de manière religieuse, tandis que « semillas » renvoie à la création et aux origines. La vision se précise enfin pour définir un pied « descalza porcelana del pie », attrait romantique par excellence, qui souligne sa finesse et sa fragilité.

Dans la troisième strophe, l'absence de verbe est révélatrice. « Ella » est évoquée à travers une succession de propositions nominales juxtaposées, qui contribuent à figer son essence. « Ella » n'est pas action, elle est tout simplement, mais la succession des propositions souligne la difficulté à trouver l'expression juste pour la qualifier. Le vers « Juventud inasible de la brisa » montre son côté fugitif et évanescent ; il souligne sa jeunesse, tandis que « ápice iluminado » la présente comme auréolée. Le sommet évoque à la fois sa finesse et sa grandeur. L'expression « incorporea espiga cristalina » lui ôte toute enveloppe charnelle ; elle est, telle une âme, transparente. Le vers « mínima estrella sobre una vara de agua » suggère qu'elle est supérieure à travers une alliance impossible, l'air et l'eau. Elle rejoint par là le monde des origines primitives, le règne des quatre éléments. Elle est l'Air, le Feu, puis la Terre : « Tallo de luna y vidrio florecido », à travers une nouvelle alliance impossible. Elle est également l'Eau, « leve espuma de lirio. » Sa beauté est, en outre, perceptible à travers la nacre : « Yema de nácar sensitivo ».

Dans la suite de l'évocation, c'est définitivement la fuite, l'évasion qui caractérisent « Ella ». Liquide comme l'eau, qui par définition échappe ou glisse des doigts, elle est aussi « luz », donc impalpable, « música », donc immatérielle. Pour sa part, « ala » fait le lien entre « en movimiento » et « huidiza » en superposant les deux images, ce qui double l'impression de mouvement et de fuite, renforcée par l'expression « evasión perenne » qui vient parachever cette vision. On retrouve ces aspects dans les vers suivants :

Perfil de nube que bajo el sol, asciende;  
ánfora iluminada por incoloro fuego;  
matinal epidermis del acuario...<sup>163</sup>

La verticalité prime à travers le mouvement induit par le verbe et l'image de l'amphore. L'oxymore « incoloro fuego », encore, caractérise la vision indéfinissable, de même que l'association peau / eau du dernier vers. L'évocation de la jupe et de son sillage « En la voluble orla de su falda / reviven los diagramas del zodiaco » renvoie à l'origine, à travers le verbe « reviven » et les signes du zodiaque. Elle renvoie également aux feux follets : « y se

---

<sup>163</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Elogio de la gracia iluminada », *Primeros poemas*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 19.

encienden los ágiles fosfatos / que aprisiona la tierra ». Pour parachever son éloge, le poète présente ensuite un portrait baroque de la femme :

Hombros de leve nube, perfumados;  
piel de color arcangélico.  
Diadema de panojas del verano  
en sus cabellos de ligero incienso  
que son como el temblor reminiscente  
de los más puros vinos castellanos,  
en el nudo miel de su peinado.  
Diadema y danza de la luz dorada  
Sobre el cristal ileso de sus sienas...<sup>164</sup>

Dans cette description, l'abondance de couleurs, d'odeurs, de saveurs prime, comme pour suggérer que « Ella » ne s'appréhende pas seulement par la vue.

Dans cet éloge à caractère baroque, César Dávila Andrade donne libre cours à l'expression des contraires, l'imaginaire, les sentiments mais également les sensations, les détails, les couleurs, les formes et les parfums. Ce deuxième poème est aux antipodes du classicisme et révèle, en outre, un travail soigné au niveau esthétique. Le 2 mai 1943, *El Mercurio* de Cuenca publie le poème « Penetración en el espejo »<sup>165</sup>, d'inspiration ésotérique, dans lequel le monde et son reflet s'entremêlent.

Dès le titre, le poète invite clairement à aller au-delà des apparences et à pénétrer la matière. Il faut relever, dans le poème, la présence des archanges qui volent : « Arcángeles desnudos / revuelan en tus ámbitos »<sup>166</sup>. Ils servent d'intermédiaires entre le monde matériel des apparences, vide, et le monde spirituel. César Dávila Andrade compose, à la même période, le poème « Comunción con la tierra »<sup>167</sup>, qui transmet le même message. À travers les vers « Abre tus catacumbas de carbono, / tus cavidades íntimas de greda »<sup>168</sup>, le sujet poétique exhorte la terre à s'ouvrir, à révéler ses secrets et ses mystères pour que le poète puisse retrouver un chant originel et fusionner avec le monde dans une union tellurique.

Deux autres poèmes semblent avoir été écrits à la même période, « Canto a Guayaquil » et « Ciudad a oscuras ». Jorge Dávila Vázquez situe la rédaction de ces deux poèmes à la même

---

<sup>164</sup> *Idem.*

<sup>165</sup> Ce poème a été retrouvé tardivement et ne figure pas dans les œuvres complètes publiées en 1984. Voir Jorge DÁVILA VÁZQUEZ, *César Dávila Andrade, combate poético y suicidio, op. cit.*, p. 186.

<sup>166</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Penetración en el espejo I », *Primeros poemas*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 20.

<sup>167</sup> Il n'y a pas de certitude sur la date de ce poème. Selon Rodrigo Pesántez Rodas, il date de 1943 ou 1944. Voir la note de bas de page dans César DÁVILA ANDRADE, *ibid.*, p. 21.

<sup>168</sup> *Idem.*

date<sup>169</sup> et les place, dans son anthologie, entre « *Comunión con la tierra* » et « *Canción para una muchacha de ojos verdes* », qui date de décembre 1944. D'après Juan Carlos Elijas, le « *Canto a Guayaquil* » aurait remporté le premier prix d'un concours organisé par la revue *Oasis* de Jorge Enrique Adoum et la « *Página literaria* » du quotidien *El Telégrafo* en 1944<sup>170</sup>. María Rosa Crespo évoque également ce concours littéraire<sup>171</sup>, mais précise qu'elle n'a pas eu accès aux sources de première main et qu'elle s'appuie sur la revue *Acción Universitaria* datant de 1944<sup>172</sup>. Pour Jorge Dávila Vázquez, cette récompense ne fait aucun doute<sup>173</sup>.

Le « *Canto a Guayaquil* » est une évocation géographique, historique et humaine de la ville, et représente une tentative d'appréhender l'espace à partir d'une vision purement américaine :

No quiero ver tus mieses derrotadas en pastas ni papel;  
no tu cedro en el pliego bermejo del pan,  
ni en longitudes de quietud dorada,  
ni en venas transparentes, su savia amortajada...  
Yo no quiero cantar tu vida inmensa  
reflejada en mortal fotografía.  
No quiero ver tus soles en los naipes;  
ni tu sabana en tomos divididos,  
ni tus potros en campo de linterna.  
Yo voy a tu alma, anterior a los ángeles,  
voy a tus minerales agrupados  
en abundancia y soledad de hombres.  
Al alma de tus dioses en la carne,  
a tu vida de fuego, de labranza,  
y de rueda extendida y demostrada.<sup>174</sup>

Il n'est pas question, pour le poète, de détailler exhaustivement le climat, la végétation, les longitudes et les latitudes qui éclipsaient l'appréhension de la ville en son âme. Décrire Guayaquil revient à la tuer, comme en témoigne l'opposition à la rime entre la vie, avec « *vida inmensa* », et la mort, à travers « *mortal fotografía* ». Il faut chanter son âme, comme le fait le poète, pour retrouver sa vie. Dans la deuxième partie du poème, le sujet poétique évoque l'histoire de la ville en commençant par sa libération dans le feu. La représentation est

<sup>169</sup> Jorge DÁVILA VÁZQUEZ, *César Dávila Andrade, combate poético y suicidio*, op. cit., p. 21.

<sup>170</sup> Juan Carlos ELIJAS, « No nos propongas la belleza (Narratoensayo epilírico sobre César Dávila Andrade) », in Sebastián POY ALEGRET, Ángeles GAROLA RECASENS, Iván DÍAZ SANCHO, Juan Carlos ELIJAS, Juan GONZÁLEZ SOTO (éd.), *La poesía del país secreto*, Quito, País secreto, 2005, p. 119.

<sup>171</sup> María Rosa CRESPO, *Tras las huellas de César Dávila Andrade*, op. cit., p. 21.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>173</sup> Jorge DÁVILA VÁZQUEZ, « Aquella voz inmensa, muda y clara. Aproximación a César Dávila Andrade », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas I*, op. cit., p. 41.

<sup>174</sup> César DÁVILA ANDRADE, « *Canto a Guayaquil* », *Primeros poemas*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética*, op. cit., p. 24.

glorieuse à travers l'évocation de la « corona » et du « laurel ». Cependant, les vers qui suivent présentent une période plus troublée :

Pasaron muchos años, y fuiste traicionada;  
y tus hijos murieron en tu entraña...  
Qué día aquel abierto por los sables  
bajo la luz del sol, sobre las calles.  
Nunca hubo tanto luto en la azucena,  
nunca tanta agonía...  
Ciegos caballos entraron en tu plaza;  
ciegos soldados tu escalera de algas  
subieron espoleados por la furia.  
Y tus hijos bajaron a tus aguas  
Cubiertos de flotantes cruces...<sup>175</sup>

Ce morceau de bravoure rappelle ceux de Victor Hugo par son lyrisme et sa tonalité épique, ainsi que par les hyperboles. Ces dernières sont marquées, d'une part, par la répétition de « nunca [...] tanto / nunca [...] tanta » et sont renforcées par le terme « agonía » au centre de la strophe, à la rime. D'autre part, la répétition de « ciegos » souligne l'aveuglement des combattants, insensibles à une cause qui serait juste et indifférents à la passion pour la ville / patrie. César Dávila Andrade reprend un topique courant de la représentation de la patrie ; Guayaquil est présentée comme la mère de ses combattants : « y tus hijos ». Mais il reformule ce topique pour lui donner un élan spirituel. Le poète évoque, en effet, les manifestations populaires sanglantes lors des épisodes de famine, à travers l'évocation du pain : « Cayeron por tener entre sus ojos / fijo el color del pan que aman los niños »<sup>176</sup>. L'association de l'image du pain et des combattants contribue à représenter ces derniers en nouvelles figures du Christ :

Cayeron por tener entre sus ojos  
Fijo el color del pan que aman los niños;  
del pan sagrado y trágico  
que extiende y adelgaza la línea de tus muelles...  
Tu dorada e ingrávida madera  
Se extendió en cruz para velar su sueño.  
Pero ellos juraron erguirse. Y se irguieron.  
Tus aguas despertaron su memoria.  
Y volvieron.  
Ascendieron en mayo, en la marea...<sup>177</sup>

Les combattants offrent leur corps à la ville pour la laver de ses péchés et lui permettre sa rédemption. On entre ici dans le sacré, confirmé par le terme « pan sagrado » et la croix, sur laquelle les hommes montent. Puis sont annoncés le retour « volvieron » et l'ascension. La

---

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>177</sup> *Idem.*

répétition de « fueron matados en » est redoublée de celle de « Doble muerte », qui évoque le supplice avant la mort.

Le poème « Ciudad a oscuras » dépeint la ville comme un grand organisme vivant :

Venid a ver esta ciudad a oscuras.  
Aquí, las puertas tienen toses de hombre  
y los sillones síntomas venéreos,  
garras los guantes, los sombreros, cuernos<sup>178</sup>

La ville est également évoquée à travers les déplacements de ses habitants, évocation teintée d'ésotérisme :

Aquí, en la tierra, los sepultureros,  
amigos nutritivos de la hierba,  
pobladores de un mundo misterioso  
en el que el cielo es sólo un hoyo eterno.  
Aquí los cementerios, siempre occidentales.  
Aquí, muriéndose este nombre mío  
y yo, detrás, ya muerto y en tinieblas.<sup>179</sup>

Ces derniers vers rappellent l'épaisseur du monde au-delà des apparences et renvoient à l'aspiration infinie du cosmos. Les cimetières semblent bien dérisoires dans l'esprit de la voix poétique, qui se moque de la conception occidentale du corps et de la mort.

Nous aurons l'occasion de revenir sur ces thèmes et le traitement du sacré chez César Dávila Andrade. Soulignons juste que ces premiers poèmes, écrits et publiés entre 1934 et 1944, préfigurent la poésie à venir de César Dávila Andrade. Parallèlement, l'auteur écrit en 1937 une nouvelle, « Tentativa de júbilo »<sup>180</sup> et publie en 1941 un essai, « Fray Vicente Solano, El combatiente sedentario », pour lequel il a gagné un prix l'année précédente. Le choix du sujet n'est pas anodin. Fray Vicente Solano est un franciscain originaire de Cuenca, écrivain, journaliste, mais également scientifique. L'intérêt que lui porte le jeune César Dávila Andrade, alors âgé de vingt-deux ans, est certainement lié à son immense savoir et à la diversité de son œuvre. Dans un premier chapitre, l'évocation des racines de Vicente Solano, né en 1781, est l'occasion pour l'auteur de rappeler l'arrivée des premiers Espagnols en Amérique.

Il narre la fondation de la ville par les conquistadors en s'appuyant sur une image d'inspiration biblique : « La población en ciernes estaba concebida a imagen y semejanza de

---

<sup>178</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Ciudad a oscuras », *Primeros poemas*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 30.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>180</sup> Cette nouvelle, inédite, a été retrouvée par Jorge Dávila Vázquez. Nous n'avons pas eu accès à ce texte, mais nous en soulignons l'existence et la date.

las de Castilla »<sup>181</sup>. À l'instar de Dieu qui a créé l'homme à son image dans *La Bible*, les Espagnols fondent leur ville en Amérique à l'image de celles qui existent en Castille. L'auteur évoque ensuite la nature paradoxale de l'homme, épris de liberté mais sédentaire :

En ellas, como en parte alguna, se han reunido y abrazado en gráfica y perenne forma, las corrientes que surcan el alma de Iberia: el deseo de vagabundaje y el grillete inhibitorio; el ansia pagana de vivir sin fronteras, y el sentido férreo de la limitación y el precepto. Esta doble tendencia racial, se polariza con caracteres definidos en dos clases de construcciones favoritas por varios siglos: los monasterios y las naves. En ellos, irán a recluirse los de la estirpe de los contemplativos que, incesantemente, viajan hacia el centro de sí mismos. En éstas, haránse a la mar los que, colmados de visión interior, pugnan por esparcirla sobre las perspectivas contradictorias de la Tierra.<sup>182</sup>

Les tensions entre les limites et l'évasion sont au cœur des préoccupations de César Dávila Andrade. Toute son œuvre témoigne d'une recherche de dépassement de la réalité, d'une aspiration à la transcendance, et l'évasion de l'âme se trouve au centre de son projet d'écriture. L'introspection participe également de la connaissance de soi. Le choix de Vicente Solano n'est pas innocent ; le poète l'admire pour son mode de vie. Il met en évidence la volonté de Vicente Solano de dépasser les apparences pour atteindre une connaissance enfouie et transcendante, à l'image de celle qu'il recherche lui aussi : « Mira los problemas y las cosas procurando hendir la superficie falaz y hallar la savia recatada, o la constitución orgánica de trascendencia. »<sup>183</sup>. La méditation et la solitude sont également des principes que César Dávila Andrade adoptera.

En 1941, César Dávila Andrade publie également deux nouvelles dans la revue *Tomebamba*. La première, intitulée « La autopsia »<sup>184</sup>, a pour cadre le petit village isolé de San Marcos, dans la Cordillère des Andes. Deux hommes réalisent l'autopsie du cadavre de Melchor Niemes, retrouvé mort dans un ravin. L'autopsie a lieu chez le charpentier Urdiales ; elle est réalisée par ce dernier, en compagnie du majordome d'une hacienda voisine, Don Jerónimo Sobrevilla, en présence d'un *Teniente* et d'un Secrétaire qui retranscrit la séance. Le réalisme de la nouvelle est glaçant, comme en témoigne la scène d'ouverture du cadavre dans l'atelier du charpentier :

—Debe ser más dura que el eucalipto— sugiere don Jerónimo, mirando la cabeza del muerto.

El artesano se coloca al costado y asienta los primeros dientes del instrumento sobre la frente helada de Niemes. Se hace una pausa en la respiración de los presentes. De pronto, el brazo del carpintero se impulsa hacia adelante. Los dientes se hunden en la ligera carne y hallan el hueso plano. Roen, rasgan, rechinan, secamente. El frío rostro no puede hacer una mueca de dolor. Don Jerónimo sujeta por los hombros el cuerpo

---

<sup>181</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Vida de Vicente Solano (El combatiente sedentario) », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op.cit.*, p. 373.

<sup>182</sup> *Idem.*

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 375.

<sup>184</sup> César DÁVILA ANDRADE, « La Autopsia », *Revista Tomebamba*, Cuenca, n°1, 12/04/1943, p. 43.

exánime. Lo hace girar sobre un costado. El serrucho rasga la sien derecha y ronronea en el temporal. La operación está calculada de modo que los dientes metálicos no lleguen a la masa.<sup>185</sup>

Le cadavre, froid et dur, est déshumanisé à travers le parallélisme établi par le majordome : « Debe ser más dura que el eucalipto ». Il est découpé sur la table au moyen d'une scie, qui n'est bientôt évoquée qu'à travers la synecdoque des dents. Alors que la chair semble fragile – « ligera carne » –, les dents entament le corps avec une violence perceptible à travers les verbes « Roen, rasgan, rechinan », l'adverbe « secamente », ainsi que le redoublement du bruit : « El serrucho rasga la sien derecha y ronronea en el temporal ». L'absence de réponse du cadavre vient renforcer la violence de l'opération : « El frío rostro no puede hacer una mueca de dolor ». Les adjectifs « dura », « helada », « frío », « metálicos », et le verbe « está calculada » soulignent la froideur de l'acte d'autopsie et un rapport distancié avec le corps et la mort. Le dénouement de la nouvelle, cependant, contraste de manière abrupte avec les examens médicaux-légaux :

–“A pesar de haberle hecho pedazos, tengo el convencimiento de que vive todavía”–. Y mira el destrozado cadáver de Niemes, con una larga mirada pensativa.<sup>186</sup>

Le majordome Sobrevilla laisse entendre que la vie de l'homme subsiste après la mort, et que le corps n'est qu'une enveloppe de l'âme. Bien que le cadavre soit en morceaux, découpé pour les besoins de l'autopsie, le majordome affirme avoir face à lui un homme encore vivant. Cette première nouvelle de César Dávila Andrade annonce une conception de la vie, de la mort, du corps et de l'âme qui parcourra ensuite toute son œuvre.

En réalité, entre 1934 et 1944, César Dávila Andrade publie peu. La deuxième nouvelle qui paraît est la première version de « Primeras palabras »<sup>187</sup>, que l'on retrouve par la suite en 1952 dans le recueil intitulé *Abandonados en la tierra*, et sur laquelle nous reviendrons. Après avoir une première fois quitté Cuenca et avoir tenté sa chance, sans succès, à Guayaquil et à Quito, après un retour décevant à Cuenca, César Dávila Andrade décide de repartir à Quito, en 1944. Il y remportera ses premiers succès, nous le verrons, grâce à un contexte national plus favorable et grâce au soutien que le jeune poète reçoit de la *Casa de la Cultura Ecuatoriana*. Les années 1944-1950 représentent des charnières dans son œuvre. Il conviendra de les étudier plus spécifiquement afin de comprendre l'orientation que prend son projet d'écriture.

---

<sup>185</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Autopsia, Esquema », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>187</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Primeras palabras », *Revista Tomebamba*, Cuenca, n°3, 06/1943, p. 7-11.

## 2. Les premiers succès de César Dávila Andrade (1944-1950)

C'est à partir de son deuxième séjour à Quito, quand il remporte ses premiers succès littéraires, que César Dávila Andrade se consacre exclusivement à l'écriture. En 1944, il est revenu s'installer dans la capitale. Benjamín Carrión y dirige la *Casa de la Cultura*, née en août. César Dávila Andrade bénéficie alors de son soutien. Progressivement, il prend ses distances avec les poètes qui l'ont jusque-là influencé ; il mûrit son projet d'écriture et trouve sa propre voix vers la fin des années quarante. Comme nous le montrerons, il oriente alors sa poésie vers une démarche initiatique et spirituelle qui doit le mener vers la connaissance métaphysique.

### 2. 1. Le deuxième séjour à Quito de César Dávila Andrade

En 1944, *La Gloriosa*, une révolution populaire initiée le 28 mai, renverse le président Carlos Alberto Arroyo del Río, du *Partido liberal*, pour installer au pouvoir son adversaire, le caudillo Velasco Ibarra. Le retour à la vie démocratique est un leurre, en raison des fraudes électorales. L'État est fragilisé par des luttes intestines et un parlement complaisant. Le pays connaît, en outre, une crise socio-économique majeure, car malgré la reprise des exportations, à partir de 1940, le modèle agro-exportateur ne fonctionne plus. L'inflation est grandissante. L'autorité de l'État, de surcroît, est affaiblie par la défaite militaire contre le Pérou<sup>188</sup>. L'interventionnisme nord-américain s'accroît sur les plans politique, militaire et économique. La coopération entre les deux pays contribue à un début de modernisation économique du pays<sup>189</sup>, mais elle renforce également la dépendance de l'économie nationale envers les marchés extérieurs<sup>190</sup>. Cet interventionnisme nord-américain finit par être mal perçu.

---

<sup>188</sup> Leonardo OGAZ ARCE, *¡Todo el poder a Velasco! La insurrección del 28 de Mayo de 1944*, Quito, Ediciones ABYA-YALA, 1998, p. 109-135.

<sup>189</sup> Carlos ESPINOSA, « Las relaciones entre el Ecuador y los Estados Unidos en los años 30 y 40 », p. 1, consulté en ligne le 20/11/2015,

[http://spanish.ecuador.usembassy.gov/uploads/TH/X2/THX2zM62jQNXQZ1DwnF\\_sQ/carlos-espinoza-2.pdf](http://spanish.ecuador.usembassy.gov/uploads/TH/X2/THX2zM62jQNXQZ1DwnF_sQ/carlos-espinoza-2.pdf)

<sup>190</sup> « Cuatro personajes fueron en gran parte responsables por el auge de la cooperación entre los EE.UU. y Ecuador. Carlos Arroyo del Río, Presidente del Ecuador entre 1941 y 1944, profundizó en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, la política de contribuir a los esfuerzos de defensa continental. El Embajador Boaz Long, un diplomático experimentado, supo coordinar el aumento de asistencia que trajo la Segunda Guerra

Dans ce contexte, la révolution politique du 28 mai 1944 n'aura pas été accompagnée d'une révolution sociale<sup>191</sup>. Elle installe à la présidence Velasco Ibarra pour la deuxième fois<sup>192</sup>. Les attentes des secteurs qui l'ont porté au pouvoir en espérant des changements radicaux sont rapidement déçues. Certes, le retour à la démocratie est favorable à la création de la *Confederación de Trabajadores de Ecuador* en juillet 1944, mais la « *marcha del hambre* » de Guayaquil en décembre 1945 est réprimée dans la violence. Elle rappelle que le problème de la misère persiste<sup>193</sup>. La démocratie est d'ailleurs de courte durée. Velasco Ibarra renoue rapidement avec les alliances de droite, convoque une nouvelle Assemblée Constituante en 1946 et se proclame dictateur. L'année suivante, il est renversé par les militaires ; Mariano Suárez Veintimilla puis Carlos Julio Arosemena Tola prennent le pouvoir<sup>194</sup>.

En 1948, Galo Plaza s'installe au gouvernement et l'Équateur entre alors dans une période de relative stabilité, qui ouvre de nouvelles perspectives pour le pays, notamment économiques. Le pouvoir en place promet, avec succès, l'exportation de la banane. Le pays en devient le premier exportateur mondial dans les années cinquante<sup>195</sup>. L'appareil d'État se modernise et de nouvelles forces politiques émergent, comme le parti populiste de droite *Concentración de Fuerzas Populares*, fondé en 1949 par Carlos Guevara Moreno, ou le parti conservateur *Movimiento Socialcristiano*, dirigé par Camilo Ponce, en 1951. Force est de constater que les années 1944-1950 sont des années charnières pour le pays. Elles

---

Mundial. Boaz Long fue el primer emisario de los EE.UU. que detentó el cargo de embajador ya que antes el jefe de la misión en Quito era conocido como "ministro". Nelson Rockefeller, como Subsecretario de Estado para Asuntos Interamericanos en Washington, vio la importancia de la cooperación con América Latina para el esfuerzo bélico y para el desarrollo a largo plazo de la región. Y Galo Plaza, como Embajador en los EE.UU. entre 1944 y 1946, impulsó la amistad de Ecuador con los EE.UU. desde su cargo en Washington. », *ibid.*, p. 15.

<sup>191</sup> Leonardo OGAZ ARCE, *op. cit.*, p. 120.

<sup>192</sup> Velasco Ibarra a, en effet, déjà présidé l'Équateur en 1934-1935. C'est une figure politique importante du XX<sup>e</sup> siècle ; il gouverne à quatre reprises, de 1942 à 1947, puis de 1952 à 1956. Il revient au pouvoir en 1960-1961 et de 1968 à 1972. Il meurt en 1979.

<sup>193</sup> Agustín CUEVA, « Ecuador: 1925-1975 », in Pablo GONZÁLEZ CASANOVA (éd.), *América latina, historia de medio siglo, América del Sur*, México, Siglo veintiuno editores, 2003 (1977), volume I, p. 306, consulté en ligne le 23/11/2015,

[https://books.google.fr/books?id=gIKDIQvhE0MC&pg=PA310&lpg=PA310&dq=revolucion+guayaquil+1959&source=bl&ots=IS0mENBGpB&sig=rglLHwUGhtjzIF\\_hPzdH19-WxdE&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwi60luo3KbJAhXDbhQKHb4oCr8Q6AEIVTAG#v=onepage&q=revolucion%20guayaquil%201959&f=false](https://books.google.fr/books?id=gIKDIQvhE0MC&pg=PA310&lpg=PA310&dq=revolucion+guayaquil+1959&source=bl&ots=IS0mENBGpB&sig=rglLHwUGhtjzIF_hPzdH19-WxdE&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwi60luo3KbJAhXDbhQKHb4oCr8Q6AEIVTAG#v=onepage&q=revolucion%20guayaquil%201959&f=false)

<sup>194</sup> Enrique AYALA MORA, *op. cit.*, p. 35.

<sup>195</sup> « Dans les années 1950, le pays est devenu le premier exportateur mondial de bananes », Victor Hugo JIJÓN, « L'Équateur face au défi néolibéral », *op. cit.*, p. 127.

correspondent à un tournant politique et économique. Elles se caractérisent également par des innovations culturelles.

Le traité de Rio de Janeiro, ratifié en 1942, nous l'avons vu, bouleverse la représentation de la nation et débouche sur une crise identitaire et intellectuelle. La *Casa de la Cultura Ecuatoriana* est alors créée, en août 1944, par Benjamín Carrión avec, pour objectif de diffuser, à travers le monde, les valeurs de la culture équatorienne, comme le rappelle Anne-Claudine Morel :

Las ambiciones de BC se anuncian ya en los textos fundadores:

“[...] Que para robustecer el alma nacional y esclarecer la vocación y el destino de la Patria, es indispensable la difusión amplia de los valores sustantivos del pensamiento ecuatoriano en la Literatura, las Ciencias y las Artes, así del pasado como del presente.”<sup>196</sup>

La *Casa de la Cultura Ecuatoriana* a pour mission d'exalter la grandeur de la nation et de contribuer au rayonnement international de l'Équateur, ce que résume la déclaration de Benjamín Carrión, restée célèbre : « Si no podemos, ni debemos ser una potencia política, económica, diplomática y menos de –¡mucho menos!– militar seamos una gran potencia de la cultura, porque para eso nos autoriza y nos alienta nuestra historia »<sup>197</sup>. La politique culturelle doit servir un projet de construction nationale, qui fait du métissage l'identité de la nation. Des institutions regroupant les écrivains sont créées : « Esta circunstancia provocaría la creación de instituciones que agruparían a escritores y que más tarde financiarían su actividad (Casa de la Cultura, secciones del Banco Central del Ecuador...) »<sup>198</sup> Même si cela n'était pas l'intention initiale de la *Casa de la Cultura Ecuatoriana*, la vie culturelle s'en trouve verrouillée, excluant ou marginalisant les artistes qui ne partageraient pas sa conception des arts équatoriens.

La *Casa de la Cultura Ecuatoriana* contribue au nouveau départ de César Dávila Andrade, puisque l'auteur, parti à Quito, y trouve un emploi qui lui permet d'écrire et de remporter ses premiers succès littéraires. Selon Jorge Dávila Vázquez, il est embauché comme correcteur d'épreuves, tandis que Galo René Pérez évoque un travail de « empaquetador de

---

<sup>196</sup> Anne-Claudine MOREL, « Las “políticas culturales” en la Casa de la Cultura Ecuatoriana entre 1944 y 1957: desavenencia o armonía entre Benjamín Carrión y Pío Jaramillo Alvarado », *La Hora*, 23 février 2011, consulté en ligne le 18/11/2015,

[http://www.lahora.com.ec/index.php/noticias/show/1101096797#.VkkxQRb\\_UIxJ](http://www.lahora.com.ec/index.php/noticias/show/1101096797#.VkkxQRb_UIxJ)

<sup>197</sup> Phrase citée par Anne-Claudine MOREL, « Institutions, politiques culturelles et patrimonialisation de l'héritage culturel », *HISTOIRE(S) de l'Amérique latine*, op. cit., p. 2.

<sup>198</sup> Julio PAZOS BARRERA, « Tendencias de la poesía ecuatoriana después de 1950 », op. cit., p. 45.

publicaciones » duquel il est renvoyé, en raison de son manque de ponctualité<sup>199</sup>. Il y noue des amitiés, parmi lesquelles figurent Laura Romo, Diógenes Paredes, José Enrique Guerrero, Eduardo Kingman, Oswaldo Guayasamín, Galo René Pérez et Alejandro Carrión<sup>200</sup>. Il participe au groupe *Madrugada*, que Galo René Pérez vient alors de créer en 1944, et il fréquente régulièrement les bibliothèques de la ville. Il collabore notamment, à partir du mois d'août 1945<sup>201</sup>, à *Letras del Ecuador*, revue éditée par la *Casa de la Cultura Ecuatoriana* depuis le 1<sup>er</sup> avril 1945. Surtout, il commence à publier ses œuvres. Jorge Dávila Vázquez écrit à ce propos : « Allí [en Quito] aparecen sus dos primeros poemas publicados en forma de folleto: “Canción a Teresita” y “Oda al Arquitecto” (1946) y el más popular de sus libros, el primogénito: *Espacio, me has vencido* (el mismo año) »<sup>202</sup>.

César Dávila Andrade participe à ce système qui institutionnalise la culture comme politique publique, mais il n'y adhère pas. Rappelons qu'il part ensuite, en 1950, au Venezuela. Quelques années plus tard, alors qu'il vit à Caracas, il adresse néanmoins ses remerciements à Benjamín Carrión, dans une lettre qui rend hommage aux efforts de la *Casa de la Cultura Ecuatoriana* pour le développement culturel et le financement des projets artistiques en Équateur : « Usted, doctor, viene defendiendo el Ecuador literario con la fuerza terrible y sonriente de un auténtico conspirador, de un conspirador espiritual. »<sup>203</sup> Plus généralement, même si ce deuxième séjour à Quito signe le début de sa notoriété<sup>204</sup>, César Dávila Andrade poursuit sa vie marginale et traverse des épisodes dépressifs. Il place alors son écriture sous le signe de l'errance, avant de donner une nouvelle inflexion à sa poésie à partir de 1947.

---

<sup>199</sup> Galo René PÉREZ, *Literatura del Ecuador (cuatrocientos años)*, op. cit., p. 283.

<sup>200</sup> Jorge DÁVILA VÁZQUEZ, « Cronología. Vida y obra de César Dávila Andrade », in César DÁVILA ANDRADE, *Poesía, Narrativa, Ensayo*, op. cit., p. 261.

<sup>201</sup> Patricio VITERI PAREDES (éd.), *Huellas que no cesan, 70 años, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1944-2014*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2014, p. 87.

<sup>202</sup> Jorge DÁVILA VÁZQUEZ, « EL FAKIR César Dávila Andrade y la ciudad », in Edgar FREIRE RUBIO, Manuel ESPINOSA APOLO (éd.), *Parias, perdedores y otros antihéroes, Quito y sus célebres personajes populares*, Quito, Taller de Estudios Andinos, 1999, p. 198.

<sup>203</sup> César DÁVILA ANDRADE, lettre adressée à Benjamín Carrión le 16 novembre 1951, in Gustavo SALAZAR (éd.), *César Dávila Andrade, El Fakir*, Madrid, Cuadernos, n°5, 2012, p. 47.

<sup>204</sup> Jorge DÁVILA VÁZQUEZ, « Vida y obra de César Dávila Andrade », in César DÁVILA ANDRADE, *Poesía, Narrativa, Ensayo*, op. cit., p. XIII.

## 2. 2. Les premiers succès de César Dávila Andrade : 1944-1946

Les poèmes composés entre 1944 et 1946 sont marqués par l'influence des poètes modernistes et post-modernistes. Gustavo Alfredo Jácome a mis en évidence cette influence à travers la versification des premiers poèmes de César Dávila Andrade :

Su prefacio poético está dentro de la vieja retórica. Se encasilla en el arcaico alejandrino, quizá porque este metro estaba prestigiado por remodelamientos en Rimbaud, Vallejo, Darío. [...]

En alejandrinos está escrita la cosmogónica “Oda al Arquitecto”, una orfebría lograda por medio de reiteradas simetrías bilaterales a que es propenso el alejandrino. En este mismo metro y con igual técnica está elaborado el poema a la lilibal enclaustrada de Lisieux. [...]

*Espacio, me has vencido*, su primer poemario, es ya poesía quintaesenciada en belleza y ternura.<sup>205</sup>

Gustavo Alfredo Jácome évoque la présence de l'alexandrin qui, par le jeu des symétries qu'il permet, fonde la beauté de la première poésie de César Dávila Andrade. Sur ce point, il n'y pas véritablement de rupture formelle avant-gardiste ; pourtant, comme le souligne le critique, la recherche d'une émotion particulière teinte ces premiers textes d'accents audacieux. Gustavo Alfredo Jácome écrit à cet égard :

El impacto emocional es simultáneo a la lectura, como corresponde a la poesía contemporánea, una de cuyas características es la de ser irracionalista, esto es, que la emoción poética se produce a priori, antes de su racionalización. [...] La sinestesia audiovisual [...] es tan solo el soporte del recurso que ha desencadenado nuestra emoción estética: la ruptura del sistema de lo psicológicamente esperado. Porque luego de “Encontré una muchacha con...”, nuestro entendimiento se apresta a escuchar curiosamente una descripción con presentidos detalles de la belleza femenina. Mas el poeta nos impacta con lo inesperado:

“Encontré una muchacha  
con una voz blanquísima y los filos dorados...”<sup>206</sup>

Le critique cite deux vers du poème intitulé « Carta a la madre », publié en 1945 dans une anthologie en Argentine, pour illustrer la recherche de l'émotion. Il souligne, de surcroît, les nombreuses synesthésies qui caractérisent la première poésie de César Dávila Andrade. Le poète, qui s'inspire des modernistes et des post-modernistes, inscrit son langage dans le cadre spatial américain. Nous avons déjà évoqué la présence, dans les poèmes intitulés « Comunción con la tierra » et « Canto a Guayaquil », d'allusions géographiques américaines. En 1951, à l'occasion d'un article qu'il consacre à César Dávila Andrade, Jorge Enrique Adoum revient sur des propos qu'aurait tenus le poète et qui éclairent sa démarche à cette période :

Durante doce años, entre 1936 y 1948, lo único que me ocupó fue el signo de una erranza oscura y temeraria, a través de los abismos más sórdidos y de las grietas más hundidas del Ecuador. Usando una lámpara hechizada, vagué por la gran orografía de los Andes y por las capas sociales de nuestras ciudades

<sup>205</sup> Gustavo Alfredo JÁCOME, « César Dávila Andrade: A los veinticinco años de su inmortalidad », *Familia, Revista ilustrada para El Comercio*, Quito, n°343, 10/05/1992, p. 4-5.

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 5.

más antiguas, erizadas al borde de los volcanes o enmarañadas entre los remolinos de arena del gran corredor interandino.<sup>207</sup>

César Dávila Andrade fait part d'une « errance obscure » entre les sommets et les profondeurs souterraines de son pays. Il fait également allusion à « una lámpara hechizada » qui lui permet d'explorer le monde sous un prisme mystérieux et magique. Nous reviendrons sur l'importance de ces notions par la suite. L'auteur rappelle également la dimension « sociale » de son projet littéraire, qui s'exprime notamment dans le cadre spatio-temporel de ses nouvelles. Bien qu'elle ne nous semble pas avoir été suffisamment mise en évidence par la critique, l'errance que le poète évoque nous semble déterminante pour appréhender sa poésie et permet de mieux en comprendre l'évolution. En effet, l'exploration du monde, mais surtout l'exploration de soi, apparaissent comme le point de départ de la quête initiée par l'auteur, qui part également à la recherche de son propre verbe poétique.

La volonté de porter un nouveau regard sur le monde s'exprime dans le poème « Canción para una muchacha de ojos verdes », daté de décembre 1944, dans lequel le poète dresse un portrait de femme tellurique. Dans « Constitución del agua », composé en 1945, le poète tente d'appréhender l'eau par ses sens pour en pénétrer l'essence. Ce poème introduit deux notions fondamentales chez César Dávila Andrade, le visible et l'invisible. L'eau transparente révèle les couleurs du monde et possède la propriété de s'évaporer : elle est un lien entre la terre et le ciel, territoire de l'évanescence et de l'invisible. La même année, César Dávila Andrade publie une nouvelle intitulée « El niño que está en el Purgatorio »<sup>208</sup>, qui exprime les préoccupations spirituelles de l'auteur.

En 1946, il fait paraître deux poèmes dans les cahiers de *Poesía Madrugada* : « Canción a Teresita », pour lequel il obtient en 1945 le prix « Violeta de oro » lors de la *Fiesta de la Lira*, et « Oda al Arquitecto »<sup>209</sup>, poème récompensé lui aussi à la *Fiesta de la Lira* en 1946<sup>210</sup>. Le poème « Canción a Teresita » se présente comme un hommage à la petite Thérèse de Lisieux, religieuse carmélite qui renouvelle la spiritualité à travers les actes du quotidien. Ce poème reprend les codes du romantisme et du fantastique, mais en les reformulant :

Cómo siento en la noche tu frente de muchacha,  
encristalada en luna bajar hasta mi sien.

<sup>207</sup> Jorge Enrique ADOUM, « Un poema sobre la tierra », *Letras del Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, n°73-74, 11-12/1951, p. 13.

<sup>208</sup> César DÁVILA ANDRADE, « El niño que está en el Purgatorio », *Letras del Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, n°8, 1945, p. 10.

<sup>209</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Dos poemas », *Letras del Ecuador*, op. cit., p. 7.

<sup>210</sup> Gonzalo Humberto MATA, *Psicografía de César Dávila Andrade*, op. cit., p. 21.

Cómo escucho el silencio de tu paseo en niebla,  
bajando la escalera de notas del laúd.<sup>211</sup>

Le « je » poétique projette ici, dans la nuit, le front de la jeune fille sur la lune, tandis que son spectre semble s'avancer silencieusement, accompagné par des notes de luth. L'évocation de la petite sainte comporte également des accents rimbaldiens qui rappellent « Ophélie » :

Cuando el olvido oreo su balanza de nidos,  
cuando el agua humedece la niñez del oxígeno,  
cuando la tiza entreabre en las manos del joven  
la blancura de un lirio que expiró en la botánica,  
allí estás tú, Teresita, víspera del rocío,  
en la hornacina pura de un nevado corpiño,  
con tu fantasma tenue, concebido en la línea  
ligera y sensitiva en que nacen las sílfides.

Suave, sombra, celeste,  
soledad silenciosa.<sup>212</sup>

L'allitération en [s] suggère le glissement silencieux et léger de son fantôme, tandis que le rythme ternaire ennoblit son image. Plus loin, l'allusion à sa virginité, à travers les termes « doncellez » et « enamorada pura », souligne un idéal de pureté. L'expression « novia que viajas sola / en un velero de hostias » rappelle, en contrepoint, l'absence de voyage de noces pour Teresita. L'évocation du voilier d'hosties invite à la communion avec elle. Ici, la figure de la petite sainte fait office d'intermédiaire vers le monde spirituel, elle sert de médiation dans le cheminement de l'âme vers Dieu. Elle conduit vers une morale supérieure, un amour infini qui est d'ordre religieux.

Ce poème est suivi de « Oda al Arquitecto », dont le titre, très évocateur, désigne Dieu comme le grand architecte du monde, dans le respect de la tradition franc-maçonnique.

Le sujet poétique s'adresse à la figure divine de manière humble et respectueuse grâce à l'emploi de la majuscule :

Oh antiguo Arquitecto de las gaseosas manos,  
los candelabros alzan su lengua hasta tu nombre  
y mi alma adelgazada te besa entre las cosas.<sup>213</sup>

L'adjectif qualificatif « gaseosas » renvoie à l'évanescence de Dieu, tandis que les candélabres évoquent directement l'univers de l'église et de la messe. L'âme du sujet poétique est placée dans un rapport de soumission et d'attitude respectueuse envers Dieu, à travers le baiser spirituel. L'expression « entre las cosas » donne un caractère de prière à la

---

<sup>211</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Canción a Teresita », *Primeros poemas*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 34.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 35. Nous reproduisons la typographie de cette édition.

<sup>213</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Oda al arquitecto », *Primeros poemas*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 37.

strophe. À travers cette ode, le poète témoigne d'une rencontre spirituelle avec Dieu et d'une connaissance qu'il détient de manière privilégiée par rapport aux autres hommes, grâce à l'exploration de son âme. Le poète fait allusion à la terre, à travers le vers suivant : « Tú, en la callada tierra de azafrán de los muertos ». Si le safran évoque la terre et le soleil, il évoque également, *via* l'époque de la floraison du crocus, l'automne, période associée à la mort. L'adjectif « callada » entre en relation avec cette dernière, mais renforce également la notion de mystère. Le poète suggère, dans ce vers, la présence de Dieu dans les cieux et dans la terre. Dans un autre vers, la figure divine apparaît dans des coffres enfouis sous les mers : « Tú, en los arcos profundos de las aguas genésicas »<sup>214</sup>. L'ensemble du poème rend hommage à Dieu, célèbre la beauté du monde et rappelle que le Créateur est en toute chose. Le poète, ici, propose une autre voie spirituelle, hors de l'espace de l'Église. Il plaide pour une spiritualité personnelle, en lien avec l'amour et la connaissance, partant du principe que Dieu est en l'homme : « Tú, en nosotros: dormido, vigilante y profundo. »<sup>215</sup> De ce point de vue, César Dávila Andrade est proche du poète Omar Khayyam, qu'il évoque dans un article paru en 1946<sup>216</sup> : « Sintió consonancia más bien con todas las grandes verdades universales, sobre todo, con la escarceante verdad del incesante cambio y de la inmutable presencia »<sup>217</sup>. À l'instar du poète perse, César Dávila Andrade se montre sensible à la condition éphémère de l'homme et au caractère éternel du monde. L'exploration du règne du visible et de l'invisible, à travers l'écriture, lui permet de dépasser les apparences de la réalité et d'appréhender la sphère du sacré. En se tournant vers Dieu, selon César Dávila Andrade, l'homme peut également surmonter la souffrance que sa condition de finitude occasionne.

Ainsi, dans « Canto del hombre a su ignorado ser », composé en 1946, le poète évoque la souffrance de vivre, qui se prolonge d'être en être :

El hombre sufre los días que conquista,  
padece... Lloro, temiendo su lágrima final.  
Reparte con la carne y la ternura  
la verde y fiel espina del futuro<sup>218</sup>

<sup>214</sup> *Idem.*

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>216</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Evocación de Omar Khayyam », *Letras del Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, n°11, 1946, p. 9.

<sup>217</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Evocación de Omar Khayyam », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 402.

<sup>218</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Canto del hombre a su ignorado ser », *Primeros poemas*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 40.

Les verbes « sufre », « padece » et « llora » soulignent la récurrence de la douleur de vivre, qui se transmet avec la vie et se perpétue. L'expression de cette souffrance n'est sans doute pas étrangère à celle que ressent César Dávila Andrade à cette période. Ce dernier, en effet, mène une vie de poète marginal et connaît sa première dépression grave. Galo René Pérez rapporte qu'à cette époque, le poète tente de mettre fin à ses jours :

Había pretendido eliminarse ingiriendo veneno, que por obra del puro azar logré arrebatárselo a tiempo. "Tú me desamortajaste", solía repetirme cuando volvía sus ojos a aquellos días...<sup>219</sup>

La fragilité psychologique de César Dávila Andrade est également évoquée sous la plume d'Enrique Noboa Arízaga, qui dresse le même portrait de poète solitaire et marginal que Méntor Mera dressait déjà de lui en 1947 :

Lánguido, doliente, frágil, encarcelado en su efímera envoltura de arcilla humana, César Dávila Andrade suele aparecer –espectral habitante de la noche– en los torreones de la Plaza del Teatro, para la tertulia magnífica con los murciélagos, las malabareses, los nocherniegos y los juglares. Para César no se inventó el calendario [...]. Ni el tiempo, ni la realidad, ni la necesidad, ni la adaptación, existen para este poeta cuyo caso es de un patético y doloroso dramatismo. Altivo y orgullosamente, Dávila se ha marginado del cotidiano vivir. No tiene casa, ni ruta, ni ocupación, ni programa. Tiene solamente el jardín azul de su poesía [...].

Una angustia grande y solitaria [...]. Una angustia en cuyas lúgubres profundidades se asoma Dios como una fosforescencia azul de fuego fatuo.<sup>220</sup>

Pour remédier à sa souffrance et son angoisse, César Dávila Andrade se tourne vers la poésie et vers Dieu. Dans le poème « Canto del hombre a su ignorado ser », le poète évoque la religion comme une béquille, avec l'espoir d'une vie meilleure dans l'au-delà :

Clama por su irreal linaje de ángel  
e invoca una escala de esparadrapo y rosas.<sup>221</sup>

Si l'échelle indique l'ascension de l'âme, le sparadrap évoque le pansement des plaies. L'homme est renvoyé à sa piètre condition humaine :

Se busca siempre en su salobre boca.  
Se busca en el contorno que ama y rehuye.  
Cierra los ojos y se busca el alma  
y halla su entraña de animal constante  
y su respiración que sube y abre  
una puerta brevísima en el cielo.<sup>222</sup>

L'évocation du contour souligne la finitude du corps, tandis que la brève ouverture de la porte souligne le caractère éphémère de la vie de l'homme. La répétition du verbe « Se busca » met en évidence le besoin de se connaître et la faculté d'opérer un retour sur soi. Le

<sup>219</sup> Galo René PÉREZ, « César Dávila Andrade », *Cuadernos del Guayas*, Guayaquil, n°28-29, 20/07/1969, p. 9.

<sup>220</sup> Méntor MERA, cité par Enrique NOBOA ARÍZAGA, « Algo del exilio terrestre de César Dávila Andrade », *Boletín y elegía de una vida, Homenaje a César Dávila Andrade*, op. cit., p. 84-85.

<sup>221</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Canto del hombre a su ignorado ser », *Primeros poemas*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética*, op. cit., p. 40.

<sup>222</sup> *Idem*.

poète, ici, semble se rappeler les conseils que Rainer Maria Rilke adressait à Franz Xaver Kappus :

Votre regard est tourné vers l'extérieur, et c'est d'abord cela que vous ne devriez désormais plus faire. [...] Il n'existe qu'un seul moyen : plongez en vous-même, recherchez la raison qui vous enjoint d'écrire [...] construisez alors votre existence en fonction de cette nécessité ; jusque dans ses moindres instants insignifiants, votre vie doit être le signe et le témoin de cette impulsion.<sup>223</sup>

Le retour sur soi permet, selon Rainer Maria Rilke, de mettre à l'épreuve le besoin d'écrire, besoin que César Dávila Andrade éprouve également. Grâce à l'introspection, l'homme peut donner un sens à sa vie, car d'après le poète, il subit à tout moment les effets du temps sur son corps :

Y está muriendo siempre bajo el párpado  
y huyendo siempre subcutáneamente,  
mientras sonríe el calcio ya en sus fémures.<sup>224</sup>

L'enjambement met en évidence le passage du temps sur l'homme, condamné à mourir. Cette condamnation est exprimée par le verbe « está muriendo », dont la forme progressive souligne le processus en cours ; elle est également évoquée à travers l'image de la paupière fermée. Pour dépasser son angoisse et sa souffrance, mais aussi pour répondre à ses doutes, l'homme erre :

Entra en cavernas. Entra en cementerios.  
Entra en sexuales pozos de húmedo ímpetu.  
En catedrales de altísimos colores.  
Entra en el mar con uniformes  
y en la tierra, desnudo, ciego y solo.<sup>225</sup>

La répétition du verbe « Entra » souligne l'errance de l'homme. Le poète suggère, à travers ces vers, une descente solitaire dans des lieux sombres et humides. Le terme « cavernas » oriente son parcours vers les profondeurs, tandis que « catedrales » évoque un cheminement spirituel. Dans ce poème, César Dávila Andrade fait également allusion au suicide comme échappatoire à la souffrance, comme en témoigne ce début de strophe : « Decide ya el suicidio »<sup>226</sup>. Cependant, le dernier vers, « a oscuras de Dios... »<sup>227</sup>, rappelle qu'en choisissant la voie du suicide, l'homme se détourne de Dieu.

De 1946 date également un poème que Jorge Dávila Vázquez a classé parmi les *Poemas menores*, intitulé « Altura », qui évoque l'activité et le monde des dieux. Si le poème « Paisaje

---

<sup>223</sup> Rainer Maria RILKE, *Lettres à un jeune poète*, Paris, Gallimard, 2006 (1992), p. 12-13.

<sup>224</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Canto del hombre a su ignorado ser », *Primeros poemas*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 40.

<sup>225</sup> *Idem.*

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>227</sup> *Idem.*

con una lágrima », qui date également de 1946, exprime une vision au-delà des apparences, on retrouve d'autres témoignages de l'errance de César Dávila Andrade dans le recueil *Espacio, me has vencido*, paru en novembre de la même année<sup>228</sup>.

Ce recueil marque ses premiers succès. Il n'aurait pu voir le jour sans l'aide précieuse de ses amis, car il semble que César Dávila Andrade n'ait pas eu le souci de conserver ses textes pour les rassembler en vue d'un recueil. Enrique Noboa Arízaga, dans l'article intitulé « Algo del exilio terrestre de César Dávila Andrade », décrit l'appui de Laura de Crespo, une amie proche :

Laurita de Crespo, allá por 1947, en la vieja Casa de la Cultura de la calle García Moreno, iba tras los pasos del poeta, recogiendo, con infinita paciencia, uno a uno, esos inverosímiles papeles en los que escribía sus versos y luego los arrojaba, abandonándolos en cualquier pasillo, en cualquier rincón. Laurita los acomodaba, los estiraba, los traducía y los sacaba en limpio. Así logró reunir los originales de "Espacio me has vencido", publicado con un bello prólogo de Galo René Pérez por la Universidad Central.<sup>229</sup>

Ce recueil débute avec un prologue rédigé par Galo René Pérez, qui s'adresse directement à César Dávila Andrade :

[Tu] inclinación a la remembranza se manifiesta mejor, de modo amable para el alma simple de las gentes, cuando tu voz, originaria de la naturaleza amanecida, se viene como un anuncio del verano, ágil, encendida, liviana, doblando las mil llamas del trigo, explorando el corazón de las frutas y rozándose en el suave calor de los nidos. Poeta de la belleza cósmica, tus ojos, visitados de cielo puro, miran cómo se abre a lo lejos la vida luminosa de junio.<sup>230</sup>

Galo René Pérez met en évidence, dans ce prologue, la capacité du poète à transcrire son émotion face au spectacle de la nature. Vingt-six ans plus tard, on retrouve sous la plume de Galo René Pérez un éloge comparable, quoique formulé en d'autres termes :

*Espacio, me has vencido* es uno de los más hermosos libros de poemas que se han escrito en el país. Transparece en él una conciencia estética que cautiva por su temprana firmeza. El autor sabe dar con las expresiones en que un depurado lirismo no abandona la corriente cálida de la emoción. Revelan ellas las exigencias de un gusto selecto, de una gracia alada y sutil, y al mismo tiempo las cualidades de un estremecimiento íntimo fácilmente comunicable a los demás. Ese equilibrio es de lo mejor del libro.<sup>231</sup>

Galo René Pérez est à la fois séduit par le mysticisme de la poésie de César Dávila Andrade, qu'il évoque dans le prologue de 1946, et par l'expression du poète, capable de transmettre son expérience du monde qui l'entoure. L'enthousiasme de la critique perdurera au-delà de la sortie du recueil. Gonzalo Ramón, par exemple, évoque en 1969 les textes de la

---

<sup>228</sup> César DÁVILA ANDRADE, *Espacio, me has vencido*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1946.

<sup>229</sup> Enrique NOBOA ARÍZAGA, « Algo del exilio terrestre de César Dávila Andrade », *Boletín y elegía de una vida, Homenaje a César Dávila Andrade*, op. cit., p. 83-84.

<sup>230</sup> Galo René PÉREZ, « En el arco de tu poesía », in César DÁVILA ANDRADE, *Espacio, me has vencido*, op. cit., p. 9.

<sup>231</sup> Galo René PÉREZ, *Literatura del Ecuador (cuatrocientos años)*, op. cit., p. 284.

première période comme « [su] obra, espejo de su ego, clara y hermosa, en su primera época »<sup>232</sup>.

En définitive, les poèmes de ce recueil ne présentent pas de différence majeure avec les premiers textes composés auparavant. Ils s'inspirent du quotidien de l'auteur, et de sa recherche de soi et d'absolu. Ils expriment également l'errance du poète, comme le montrent ces vers du poème liminaire « Espacio, me has vencido » :

Llevo mi origen de profunda altura  
[...]  
Dejo en el fondo de los bellos días  
[...]  
mis ojos hechos para ver la nada.  
[...]  
Desde el fondo de mi alma me llama una carreta  
que baja hasta la sombra de mi memoria en calma.<sup>233</sup>

Le poète évoque tout d'abord, à travers l'oxymore « profunda altura », son origine spirituelle et divine. D'après César Dávila Andrade, l'âme est régulièrement amenée à renaître ; lorsque le corps meurt, elle s'élève pour rejoindre le monde divin, puis redescend s'incarner dans le corps de l'homme. À la fin du poème, « Desde el fondo de mi alma me llama una carreta » fait écho aux vers précédents : « Dejo en el fondo de los bellos días / mis ojos para ver la nada ». Le poète fait allusion à une plongée dans les méandres de la mémoire de son âme, lorsque celle-ci vivait librement dans l'espace. La mort, alors, s'impose comme une délivrance pour le poète, car son âme pourra alors à nouveau faire l'expérience de l'espace infini. Le poète réitère cette réflexion dans « Tacto » :

Deja ahora sentirte en mi fondo infinito,  
en el secreto lazo de la piel con la muerte  
a la que voy seguro conociendo sus límites.<sup>234</sup>

Le « je », ici, s'adresse à Dieu ; il plonge en lui-même à la recherche de Dieu, prêt à faire l'expérience des limites imposées par le corps, pour affronter la mort et libérer son âme. Le poème intitulé « Penetración en el espejo II » fait part d'une exploration spirituelle comparable :

Y deja que esta noche tome un barco de vela  
y haga la travesía de tu océano insomne.  
Quiero ver, con mi muerte, tu quimera en el agua

---

<sup>232</sup> Gonzalo RAMÓN, « César Dávila Andrade, mago de la poesía », *La poesía ecuatoriana*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1969, p. 15.

<sup>233</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Espacio, me has vencido », *Espacio, me has vencido*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 47-48.

<sup>234</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Tacto », *Espacio, me has vencido*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 58.

y ascender con el alma renacida  
por tu escalera fúlgida de abismos.<sup>235</sup>

Le poète, une fois encore, énonce le souhait de faire l'expérience de la mort, sous la forme d'un voyage, pour renaître spirituellement à la vie.

Dans les années 1944-1946, César Dávila Andrade a déjà placé son écriture sous le signe de l'errance. Il cherche à se détacher des influences qu'il a reçues pour découvrir sa propre voix. Il trouve, à travers la religion et l'écriture, un moyen de remédier à la souffrance, une souffrance qu'il peine à surmonter. Mais durant les années 1947-1948, il donne un nouveau tour à sa poésie.

### 2. 3. Les années du tournant

Les années 1944-1950 correspondent au début de la notoriété de César Dávila Andrade. Elles constituent, pour la critique, une première période de création, marquée par l'influence moderniste et néo-moderniste. Cette étape a été définie à partir de la présence des couleurs et des perceptions sensorielles dans la poésie davilienne. Or, ces critères ne sont pas pertinents, comme nous allons essayer de le montrer en nous appuyant sur des exemples précis. Nous verrons, en outre, que le poète donne une nouvelle orientation à sa poésie à partir de 1947-1948. Ce tournant s'avère déterminant ; il convient de s'y arrêter pour comprendre la spécificité de la démarche poétique davilienne.

La critique définit trois périodes de création chez César Dávila Andrade. Une période claire, sensorielle et colorée, celle des premiers poèmes et du recueil *Espacio, me has vencido*, paru en 1946. Une période expérimentale, plus sombre, qui regroupe les œuvres publiées entre 1950 et 1960, puis une période obscure, dite hermétique. Dans un article intitulé « El hombre claroscuro de la noche », María Rosa Crespo interprète les premiers poèmes de César Dávila Andrade en ces termes :

Los primeros textos, "Canción a Teresita", "Oda al arquitecto", "Espacio, me has vencido", configuran un mundo expresivo que debe mucho al modernismo. Prevalen los colores claros, el derroche de imágenes sensoriales, la música, el gusto por lo exótico y ornamental, pero se divide ya en dos dimensiones: la de aquí, abajo asediada por presencias perturbadoras y un trasmundo donde se equilibra y perfecciona. Esta oscilación

---

<sup>235</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Penetración en el espejo II », *Espacio, me has vencido*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 68.

entre dos regiones contradictorias y sin embargo complementarias, será la clave temática y formal de “Oda al arquitecto”<sup>236</sup>.

D’après María Rosa Crespo, les couleurs prévalent dans la première période de création poétique de César Dávila Andrade, période marquée par l’influence moderniste. Jorge Dávila Vázquez définit d’une manière identique cette première époque :

A la época primera de la poesía de Dávila, la llamamos usualmente cromática, por la generosa presencia del color en las composiciones; pero convendría más denominarla sensorial, pues las imágenes que llenan los textos poéticos de entonces abundan en mucho más que percepciones visuales; las hay auditivas, táctiles, olfativas y hasta gustativas, en claro influjo mediatizado de la estética modernista, que dio tanta trascendencia a la aprehensión por los sentidos.<sup>237</sup>

Le poème « Carta a la madre », publié en 1945 dans l’anthologie d’Atilio Rossi à Buenos Aires<sup>238</sup>, illustre tout particulièrement la « generosa presencia del color en las composiciones » que le critique souligne pour cerner une première époque davilienne.

Pour Jorge Dávila Vázquez comme pour María Rosa Crespo, la présence des couleurs permet de définir les étapes de la création poétique de César Dávila Andrade. Cette conception provient très certainement d’une étude réalisée à la fin des années soixante-dix par Jaime Romo Narváez sur l’analyse de l’adjectif épithète de couleur dans la poésie de César Dávila Andrade<sup>239</sup>. Cette étude, cependant, ne s’appuie que sur quarante-sept poèmes, publiés de 1946 à 1970, que l’auteur a relevés dans des manuels scolaires ou dans des anthologies. Les poèmes de la première période sont surreprésentés par rapport à ceux de la période jugée hermétique : vingt-deux poèmes datent de 1946 et 1947, trois datent de 1951, cinq de 1958 et dix-sept de 1959<sup>240</sup>. L’essentiel de l’œuvre de César Dávila Andrade, pourtant, a été écrite après 1950. Cette étude est par conséquent partielle et orientée, déterminée par un corpus limité et réducteur. Elle conduit Jaime Romo Narváez à tirer des conclusions hâtives sur la définition des étapes de création poétique de César Dávila Andrade.

Le critique postule que l’étude de l’emploi de l’adjectif épithète de couleur met en évidence, de manière objective, deux étapes dans la création poétique de César Dávila

---

<sup>236</sup> María Rosa CRESPO CORDERO, « El hombre claroscuro de la noche », *Universidad Verdad, Revista de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador*, Cuenca, n°4, 12/1989, p. 26.

<sup>237</sup> Jorge DÁVILA VÁZQUEZ, *César Dávila Andrade, combate poético y suicidio*, op. cit., p. 23.

<sup>238</sup> Atilio ROSSI (éd.), *Antología de la poesía latinoamericana*, Buenos Aires, Losada, 1945, s.p. Reproduit dans Jorge DÁVILA VÁZQUEZ, « Bibliografía », in César DÁVILA ANDRADE, *Poesía, Narrativa, Ensayo*, op. cit., p. 267.

<sup>239</sup> María Rosa Crespo et Jorge Dávila Vázquez ne citent cependant pas explicitement cette étude dans leurs essais respectifs.

<sup>240</sup> Jaime ROMO NARVÁEZ, « El epíteto de color en la poesía de César Dávila Andrade », *Revista de la Universidad Católica*, Quito, Centro de publicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, n°15, 01/1977, p. 46-48.

Andrade<sup>241</sup>. La première étape serait déterminée par la prédominance du blanc que Jorge Romo Narváez met en relation avec l'aube et la naissance de l'homme en tant que poète : « César Dávila Andrade, en 1946, nace al mundo poético y sus obras a la literatura [...] sus sentimientos y emociones juveniles, que no están contagiados todavía por el meditar profundo y opaco de la vida cotidiana, de la angustia, de la muerte... »<sup>242</sup> La deuxième étape serait déterminée par le noir, que Jaime Romo Narváez interprète comme le départ du poète pour Caracas en 1951, l'angoisse face à la mort et l'intérêt pour l'ésotérisme. Il affirme : « César va mostrando su médula metafísica, sigue por la senda de la interiorización del “saber oculto” misterioso; de lo cósmico, telúrico; pasa más allá de la muerte (negra) y la mira sin miedo pero con angustia. »<sup>243</sup>

À la lecture des poèmes de cette première période, on constate, certes, une prédominance de la couleur blanche, en particulier dans le recueil *Espacio, me has vencido*. Cependant, cette couleur n'entre pas forcément en relation avec l'aube ou la naissance. Dans le poème intitulé « Espacio, me has vencido », le blanc est associé à la tristesse, comme le montre le vers « Adiós claras estatuas de blancos ojos tristes. »<sup>244</sup> De même, le blanc du poème « La casa abandonada » renvoie à un espace vide et abandonné. « En un muro » correspond à la recherche métaphysique, comme dans le vers « Desde muy lejos llego buscando blancas bestias », tandis que le soleil est associé à l'obscurité éclatante dans « Llama dorada y negra del sol en el pantano »<sup>245</sup>. Ces trois poèmes ont été publiés en 1946 dans le recueil *Espacio, me has vencido*. Dans les premiers textes, marqués par les perceptions sensorielles, la présence des couleurs nous semble seulement révéler une influence moderniste. Cette influence est plus importante avant 1950, car le poète n'a pas encore trouvé sa voix poétique et puise à différentes sources, notamment modernistes.

Pour leur part, María Rosa Crespo et Jorge Dávila Vázquez s'appuient sur ces deux caractéristiques, les couleurs et les perceptions sensorielles, pour définir la première période de création poétique de César Dávila Andrade. Il ne s'agit pas, cependant, d'une caractéristique satisfaisante pour définir l'œuvre du poète à cette période. Cette définition

---

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>244</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Espacio, me has vencido », *Espacio, me has vencido*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 47.

<sup>245</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Origen I », *Espacio, me has vencido*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 75.

s'appuie sur une opposition entre une poésie aux couleurs claires et une autre aux couleurs obscures. Or, selon nous, la question n'est pas celle des couleurs, car elles disparaissent, progressivement, de l'expression poétique de César Dávila Andrade. Il n'y a donc pas d'opposition entre une période « claire » et une autre « obscure ». Les couleurs ne sauraient, par conséquent, définir une première étape dans sa création.

Le poète, indéniablement, donne une inflexion à sa poétique à la fin des années quarante. Il l'évoque à plusieurs reprises dans des lettres qu'il adresse à Benjamín Carrión. Dans celle datée du 24 avril 1951, il écrit : « Pero, no creo que la poesía –si es que la hay– que vertí en *Espacio*, valga para nada. »<sup>246</sup> Quelques mois plus tard, le 17 août 1951, il confie à son ami Galo René Pérez les motifs de son reniement : « mi poesía de ese momento –sobre todo la que tiene tinte de canción amorosa y de endiosamiento de ciertas larvas humanas que chuparon por un lapso inverosímil mi mirada alcohólica de entonces– aquella poesía –digo– tiene todo mi rechazo. »<sup>247</sup> Le 16 novembre 1951, il réaffirme son rejet dans une lettre adressée à Benjamín Carrión : « Casi digo para mi primer libro; pues el anterior tiene algo que no es mío: la debilidad ocasional. »<sup>248</sup> Deux poèmes illustrent ce tournant, « Poema n°1 », daté de 1947 et « Canción para mi nuevo nacimiento », daté du 12 mars 1948.

Fort de son errance et de ses déambulations, le poète trouve une nouvelle voie qu'il cherche à exploiter poétiquement. Il tente, dès lors, de concilier l'écriture avec sa quête individuelle et mystique, dans l'objectif de parvenir à une connaissance métaphysique supérieure. Son style poétique se dépouille de certains accents baroques et de l'influence moderniste des débuts, comme en témoignent ces célèbres vers de « Poema n°1 », composés en 1947 :

Enterré ya los mármoles que amaba.  
Duermen en él los ángeles helados  
en ocultos tropeles ateridos.  
Ya sé odiar berilos y zafiros  
–parásitos brillantes de la roca–  
[...]  
Amo la desnudez de los caminos.<sup>249</sup>

---

<sup>246</sup> César DÁVILA ANDRADE, lettre adressée à Benjamín Carrión le 24 avril 1951, in Gustavo SALAZAR (éd.), *César Dávila Andrade, El Fakir, op. cit.*, p. 46.

<sup>247</sup> César DÁVILA ANDRADE, lettre adressée à Galo René Pérez le 17 août 1951, in Gustavo SALAZAR (éd.), *César Dávila Andrade, El Fakir, op. cit.*, p. 56.

<sup>248</sup> César DÁVILA ANDRADE, lettre adressée à Benjamín Carrión le 16 novembre 1951, in Gustavo SALAZAR (éd.), *César Dávila Andrade, El Fakir, op. cit.*, p. 47.

<sup>249</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Poema n°1 », *Poemas no incluidos en libro*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 84.

La référence au marbre et aux pierres précieuses suggère le renoncement à la richesse de l'expression poétique élaborée par les modernistes, au profit de la simplicité que le substantif « desnudez » évoque. Le poète place désormais ses textes sous le signe de la quête, perceptible à travers le traitement de l'espace, non ancré dans le réel. L'allusion au parcours et aux chemins révèle une dimension géographique générale, comme le montrent les vers suivants :

Padezco el peso puro de la tierra  
sobre mi corazón buscador de ángeles,  
sobre mi alma hechizada por el río  
azul e inmóvil que atraviesa el cielo  
con invisibles olas siderales  
y con mil barcas de humo pensativo.<sup>250</sup>

La géographie, ici, oppose la terre au ciel, la matière à l'esprit. Cette opposition est perceptible à travers le poids – « Padezco el peso puro de la tierra » –, mais également l'évanescence, la transparence ou l'immatérialité, à travers les termes « ángeles », « hechizada », « invisibles » ou « humo ». Les apparences sont des leurres, à l'instar de ce fleuve, en fin de vers, qui n'est autre que le ciel. Il est défini dans le vers suivant : « azul e inmóvil que atraviesa el cielo », sur lequel voguent des bateaux-nuages, évanescents tels des pensées. Les référents géographiques, nous le constatons, sont généraux. Ce poème est, avant tout, placé sous le signe de la quête :

Soy compañero de los ofendidos;  
de las almas oscuras que transitan  
la profunda llanura de la noche,  
amando tristemente los abismos  
y las jaurías cárdenas del vino.  
[...]  
Hoy amo el cielo humano de la arcilla  
poblado de fantasmas que tiritan.  
Amo la soledad, la sed, el frío,  
la carne vestidora de incurables,  
el pecado y su fina risa de ámbar.<sup>251</sup>

Le poète, ici, se définit spirituellement comme âme obscure, à la recherche d'une vérité au-delà des apparences, comme le montre l'allusion aux fantômes tremblants. Comme tout mystique, il revendique la solitude, la pratique du jeûne et la plus stricte simplicité. « Poema n°1 », par conséquent, annonce chez le poète un projet d'écriture associé à une quête initiatique et métaphysique. Signalons que la même année, César Dávila Andrade compose « Palabras para el silencio de Pablo Palacio », poème qui rend hommage à l'écrivain

---

<sup>250</sup> *Idem.*

<sup>251</sup> *Idem.*

équatorien, dont il évoque le décès. Par le biais du poème, César Dávila Andrade le fait revivre : « Mas, yo te llamo, Pablo Palacio muerto »<sup>252</sup> et évoque le vide laissé par la perte d'un homme de lettres important.

Les poèmes intitulés « Invocación humana »<sup>253</sup> et « Canción para mi nuevo nacimiento », composés l'année suivante, confirment le projet défini dans « Poema n°1 ». Le poète, qui s'adresse à Dieu, définit l'origine de l'écriture qu'il recherche :

Sentir la música por tu estremecimiento  
y la poesía a trasluz de tu vientre<sup>254</sup>

Le poète, qui affirme renaître spirituellement, se montre en quête d'une écriture d'origine divine, secrète et mystérieuse, car cachée dans le ventre de Dieu<sup>255</sup>.

À cette période, César Dávila Andrade a déjà débuté sa collaboration en tant que critique littéraire pour *Letras del Ecuador*, à Quito. Les articles, relativement nombreux par rapport à la production encore restreinte de poésie et de nouvelles, apportent des éléments de compréhension et d'analyse, en raison de leur réflexion métalittéraire. Les critiques de César Dávila Andrade reflètent déjà une conception originale de la littérature et informent de ses lectures ; elles permettent, en particulier, de comprendre le mysticisme du poète.

Dans un article qu'il consacre à Gandhi<sup>256</sup>, paru en 1948, César Dávila Andrade valorise la méditation et l'ascèse chez l'homme politique indien : « en paz consigo mismo y en misión con los otros. Su alma empieza a adentrarse en el alma innumerable de su tierra. [...] Sus ojos oscuros, afectuosos, sutiles, buscan el horizonte, penetran el espesor de todas las cosas »<sup>257</sup>. Le mode de vie mystique, selon César Dávila Andrade, permet de parvenir à cette connaissance de l'homme et du monde qui les rend meilleurs. C'est précisément sous cet angle mystique que l'auteur fixe son projet d'écriture, grâce auquel l'écriture, comprise comme nécessaire, vient répondre à des questions existentielles. César Dávila Andrade rejette,

---

<sup>252</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Palabras para el silencio de Pablo Palacio », *Primeros poemas*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 43.

<sup>253</sup> Ce poème a été publié pour la première fois en 1950, mais Jorge Dávila Vázquez pense qu'il daterait de 1947. Voir Jorge DÁVILA VÁZQUEZ, « Aquella voz inmensa, muda y clara. Aproximación a César Dávila Andrade », *op. cit.*, p. 23.

<sup>254</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Canción para mi nuevo nacimiento », *Poemas no incluidos en libro*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 85.

<sup>255</sup> Le poème « Código amargo », daté du 3 novembre 1949, atteste également de la nouvelle orientation prise par César Dávila Andrade.

<sup>256</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Evocación de Gandhi », *Letras del Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, n°31-32, 1948, p. 20.

<sup>257</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Evocación de Gandhi », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 406.

par-dessus tout, la notion d'enfermement. Le chant du poète doit posséder le pouvoir d'atteindre l'essence et la pureté, de faire voyager le lecteur aux confins du monde pour le ramener au point d'origine, comme César Dávila Andrade le met en évidence dans un article consacré à la poésie de Jorge Carrera Andrade, en 1948<sup>258</sup> :

Cuando ya se puede ver en el fondo de la noche cómo “un sideral labriego desparrama sus espigas de fósforo” y oír esa “música suspirada por altísimos labios”; aunque, a veces, se baje tanto a la entraña de la materia poética, que se sienta el indescriptible ámbito de ese “lugar de origen” en el que la soledad es la “única patria humana”. Y la única poesía.<sup>259</sup>

Dans cette conception mystique, le chant, par l'écoute, occasionne un repli sur soi ; le poète, transporté dans son propre corps, parvient alors à l'harmonie. L'homme se projette ainsi vers l'infini, où il peut approcher le temps de la création. La musique, d'après César Dávila Andrade, est par conséquent indissociablement liée au voyage, voire à l'exil. Cet exil peut être intérieur, dans une perspective mystique, lorsque l'homme part en quête de lui-même pour se connaître, comprendre ses motivations et ses besoins. Il peut aussi correspondre à un changement de lieu, comme dans le cas de Jorge Enrique Adoum, à qui César Dávila Andrade consacre un article en 1950<sup>260</sup> :

El destierro le otorgó la agrídulce facultad del canto [...] Las cosas, los seres, los elementos, las reacciones se escalonan desde el nivel del mar ecuatorial hasta el cimborio de las nieves, con un secreto y enérgico sentido tectónico.<sup>261</sup>

À travers le chant, ce sont de nouveaux paysages qui sont convoqués et qui nourrissent l'imaginaire du poète. Ce dernier est transporté, par la musique, en d'autres lieux. Sa démarche est à rapprocher de celle de Gérard de Nerval ou d'Arthur Rimbaud, dans l'élaboration de ces nouveaux paysages<sup>262</sup>. Le voyage géographique est aussi un voyage temporel, que César Dávila Andrade évoque chez Jorge Carrera Andrade :

A veces, los ojos de granizo eterno de Heráclito, abríanse en el rostro del Poeta. Era una de las etapas del contemplativo. Miraba entonces la fluencia de la naturaleza desde una ventana abierta en el sereno muro de su alma de viandante. Las formas corrían en onda innumerable. Era el curso del tiempo; el flujo de los días; el devenir ineluctable de las áureas medallas del otoño.<sup>263</sup>

<sup>258</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Teoría del titán contemplativo », *Letras del Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, n°33, 1948, p. 4.

<sup>259</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Teoría del titan contemplativo, ensayo sobre la poesía de Jorge Carrera Andrade », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 425.

<sup>260</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Ecuador amargo, de Jorge Enrique Adoum », *Letras del Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, n°53-54, 1950, p. 16.

<sup>261</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Ecuador amargo, de Jorge Enrique Adoum », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 479-480.

<sup>262</sup> Voir à ce sujet Jean-Pierre RICHARD, *Poesie et profondeur*, Paris, Seuil, 1976 (1955).

<sup>263</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Teoría del titán contemplativo, ensayo sobre la poesía de Jorge Carrera Andrade », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 426.

La figure d'Héraclite symbolise la pérennité de la figure du poète face au monde changeant, au temps qui passe et à la mort. Ces réflexions de César Dávila Andrade, bien que dispersées à travers les nombreux essais publiés entre 1948 et 1950, constituent un témoignage important sur sa conception de la littérature et de l'écriture. Elles aident à en comprendre la démarche.

La période 1944-1950, qui correspond à des années de transition pour l'Équateur, représente aussi une étape de transition dans le parcours littéraire de César Dávila Andrade. À cette époque, l'auteur traverse une grave crise, qu'il surmonte grâce à la religion et l'écriture. Dès lors, dans un nouvel élan, il initie une quête spirituelle et métaphysique *via* l'écriture, qui le conduit, à partir de 1950, à approfondir ses connaissances ésotériques. En 1950 également, César Dávila Andrade épouse Isabel Córdova, d'une quinzaine d'années son aînée. Elle le convainc, la même année, de partir vivre au Venezuela. Une nouvelle étape de sa vie s'ouvre alors.

Nous retenons 1950 comme début d'une deuxième période. Cependant, rappelons que le tournant en poésie semble être pris avant 1950, dès 1947, comme nous l'avons montré dans la composition de « Poema n°1 ». Toutefois, à partir de 1950, le mysticisme pétrit toute l'œuvre, qu'elle soit poétique, narrative ou critique. Il fonde l'originalité de César Dávila Andrade, qui se démarque de la ligne directrice impulsée par la *Casa de la Cultura Ecuatoriana*.

D'ailleurs, Jorge Enrique Adoum, dès 1951, observe l'influence de la voix poétique originale de César Dávila Andrade sur les jeunes poètes de cette époque :

César Dávila Andrade ha ejercido, especialmente entre los jóvenes poetas, una influencia que me atrevo a calificar de nociva. Porque su misticismo, real, profundo, de consistencia anímica, adoptado por otros escritores se convertía en una posición artificial, en un truco literario con el que se ha pretendido dar calidad de hermetismo y profundidad a obra de arquitectura deleznable.<sup>264</sup>

De ce jugement sévère à l'égard des jeunes poètes équatoriens, il faut retenir le caractère sincère et profond du mysticisme de César Dávila Andrade.

---

<sup>264</sup> Jorge Enrique ADOUM, « Un poema sobre la tierra », *Letras del Ecuador, op. cit.*, p. 13.

### 3. La période vénézuélienne

À partir de 1950, César Dávila Andrade et son épouse quittent l'Équateur pour le Venezuela, qui connaît un essor économique sans précédent. L'auteur s'installe à Mérida puis à Caracas, et participe à plusieurs revues littéraires. Parallèlement, il continue d'écrire et de publier, en Équateur comme au Venezuela. Ses préoccupations d'ordre mystique et ésotérique se renforcent, comme en témoignent les très nombreux articles qui paraissent dans les revues pour lesquelles il collabore, mais également ses nouvelles et ses poèmes. Parce que les sujets métaphysiques sont désormais au cœur de l'œuvre davilienne, la critique a délaissé une partie importante de la production vénézuélienne, en particulier celle qui paraît à partir des années soixante. L'expression poétique s'obscurcit et devient plus énigmatique. Au Venezuela, César Dávila Andrade continue de vivre de manière marginale, même s'il noue de nouvelles amitiés. À partir de 1965, sa dépression s'aggrave. Il finit par se donner la mort dans un hôtel de Caracas, en mai 1967.

#### 3. 1. Installation de César Dávila Andrade au Venezuela

Le contexte politique, économique et social de l'Équateur, à la fin des années quarante, est toujours instable<sup>265</sup>. César Dávila Andrade s'installe à Mérida en 1950 sur les conseils de sa femme, attirée, selon Jorge Dávila Vázquez, par les perspectives économiques qu'offre le Venezuela<sup>266</sup>. La vie intellectuelle et culturelle vénézuélienne connaît aussi à cette époque un essor important, dont César Dávila Andrade bénéficie. La littérature vénézuélienne, après la mort de Juan Vicente Gómez<sup>267</sup>, est en pleine mutation :

[...] los intelectuales venezolanos estaban preparados y dispuestos para echar los fundamentos de un nuevo país, movidos por el ánimo no sólo de ponerse a tiempo con el tiempo, sino de recuperar en lo posible el que aparentemente estaba ya perdido. Uno de ellos escribió que habíamos entrado al siglo XX con 35 años de retraso.<sup>268</sup>

---

<sup>265</sup> Enrique AYALA MORA, *op. cit.*, p. 36.

<sup>266</sup> Entretien avec Jorge Dávila Vázquez du 23/03/2013.

<sup>267</sup> Juan Vicente Gómez a présidé le Venezuela à trois reprises : de 1908 à 1915, puis de 1922 à 1929 et, enfin, de 1931 à 1935, année de sa mort.

<sup>268</sup> Simón ALBERTO CONSALVI, « Experiencia única en América Latina », *Revista Nacional de Cultura, Testimonios, Un recorrido por la memoria*, Caracas, Ministerio de la Cultura / Consejo Nacional de la Cultura – CONAC / Fundación Casa Nacional de las Letras Andrés Bello, n°333, 04-05-06/2006, p. 75.

La rupture commence avec la *Generación del dieciocho*, puis se poursuit avec la *Generación del 28*<sup>269</sup>, groupe – à l’existence par ailleurs controversée<sup>270</sup> – qui publie l’unique numéro de la revue *Válvula*. C’est ensuite au tour des surréalistes de *Viernes* de chercher de nouvelles voies d’écriture, sans que l’on puisse véritablement parler d’avant-garde avant *Sardio* et *El Techo de la Ballena*, dans les années soixante. Ce contexte culturel dynamique permet à César Dávila Andrade de travailler pour plusieurs revues littéraires et de publier ses poèmes et nouvelles. L’auteur, pourtant, mène une vie précaire et tourmentée, rythmée par les allers-retours entre le Venezuela et l’Équateur, jusqu’à sa mort.

À Mérida puis à Caracas, César Dávila Andrade travaille à Radio Cultura<sup>271</sup>, dans une agence de publicité<sup>272</sup> et collabore pour plusieurs journaux<sup>273</sup>. Il écrit de nombreux articles, dont nous ne présenterons, par la suite, que les plus significatifs. En 1951, il obtient un emploi à la *Biblioteca Nacional*<sup>274</sup> et publie *Catedral salvaje*<sup>275</sup>. La même année, en Équateur, il remporte un prix au concours national *Joaquín Gallegos Lara* pour son premier recueil de nouvelles, intitulé *Abandonados en la tierra*, recueil<sup>276</sup> publié en 1952 mais qui ne connaîtra qu’une diffusion confidentielle<sup>277</sup>.

---

<sup>269</sup> Voir l’analyse de Carmen VIRGINIA CARRILLO dans le chapitre intitulé « Entre dos vanguardias la generación del veintiocho ¿Una generación literaria? », in Carmen VIRGINIA CARRILLO, *Figuras del siglo XX en la literatura venezolana*, Mérida, SABER ULA, 2001, p. 18, consulté en ligne le 08/04/2012, [http://ecotropicos.saber.ula.ve/db/ssaber/Edocs/laboratorios/lab\\_arte/publicaciones/monografias/sigloxx.pdf](http://ecotropicos.saber.ula.ve/db/ssaber/Edocs/laboratorios/lab_arte/publicaciones/monografias/sigloxx.pdf)

<sup>270</sup> Domingo MILIANI, à cet égard, cite dans son introduction à l’édition de *Las lanzas coloradas* les propos de Miguel Otero Silva : « rechazo de plano el término generación (el concepto generacional) como tabulador de los artistas, de los políticos, de los seres humanos en general. [...] En cuanto a la literatura dígame usted que un poeta es clásico, romántico, parnasiano, modernista, nativista, simbolista, surrealista, vanguardista, pero no me diga que pertenece a la generación del 98, del 20, del 36, o del 58, porque esos terminales no significan absolutamente nada en el lenguaje de la apreciación literaria. Hay escuelas poéticas que sobreviven durante varias generaciones y otras que no logran subsistir el transcurso de una sola. », in Domingo MILIANI, « Introducción », in Arturo USLAR PIETRI, *Las lanzas coloradas*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2000 (1949), p. 16.

<sup>271</sup> Voir une lettre envoyée à Galo René Pérez dans laquelle il évoque son travail : « Radio Cultura en la que trabajé », in Gustavo SALAZAR (éd.), *César Dávila Andrade, El Fakir, op. cit.*, p. 44.

<sup>272</sup> ARS : « Actualmente me hallo trabajando de firme en el departamento de Prensa de ARS », *ibid.*, p. 43.

<sup>273</sup> El Nacional, La Esfera, Revista Schell, *ibid.*, p. 44 et p. 47.

<sup>274</sup> Voir une lettre envoyée à Galo René Pérez en novembre 1951 : « Ahora, tengo un cargo estable en la Biblioteca Nacional », in Gustavo SALAZAR (éd.), *César Dávila Andrade, El Fakir, op. cit.*, p. 64.

<sup>275</sup> César DÁVILA ANDRADE, *Catedral Salvaje*, Caracas, Amdam, 1951.

<sup>276</sup> César DÁVILA ANDRADE, *Abandonados en la tierra*, Quito, Talleres Gráficos Minerva, 1952.

<sup>277</sup> Jorge DÁVILA VÁZQUEZ, « Cronología », in César DÁVILA ANDRADE, *Poesía, Narrativa, Ensayo, op. cit.*, p. 262.

En 1953, César Dávila Andrade reçoit en Équateur un prix pour sa nouvelle « Aldabón de bronce ». Il publie ensuite à Quito, en 1955, le recueil intitulé *Trece relatos*<sup>278</sup>, la plus populaire de ses œuvres en prose. Au Venezuela, les militaires sont au pouvoir depuis novembre 1948 ; une junta de gouvernement provisoire, formée par trois lieutenants colonels<sup>279</sup>, dirige le pays. Présidée par Carlos Delgado Chalbaud, elle réprime les syndicats et les partis politiques. Elle promet, toutefois, des élections ouvertes qui se tiennent en novembre 1952. Cependant, face à la victoire de l'opposition, la junta suspend le décompte des voix ; les forces armées l'obligent alors à démissionner. Le lieutenant colonel Marcos Pérez Jiménez, nommé président provisoire de la République, est élu à l'unanimité en avril 1953<sup>280</sup> et impose une dictature. Ce contexte politique dominé par les militaires apparaît en toile de fond dans la nouvelle intitulée « La batalla », qui paraît en 1955 dans le recueil *Trece relatos*.

Durant les années 1950-1955, César Dávila Andrade approfondit son étude de l'ésotérisme, comme le souligne Enrique Noboa Arízaga :

Fue, seguramente, por 1955 que decidí profundizar sus estudios esotéricos, los que tanta huella impregnaron en su poesía desde aquel año, en adelante. Empezó por intercalar en su escritura caligráfica el triángulo, los tres puntos y ciertos signos cabalísticos. Así, cuando menos lo anuncia en carta del 17 de abril del año en referencia, dirigida desde Quito a su mujer, en Caracas:

“Puesto que un cambio radical en mi alma y en mi mente y cierto giro oculto y trascendental en las estrellas, me han hecho decidir para siempre (subrayado “para siempre”) mi vida a través de un solo y real juramento. Este juramento está dirigido a Dios y a Ti. Es éste: no volveré a emborracharme nunca, con ayuda del Espíritu [...] y, profesaré de una vez para toda la vida y las vidas, el secreto camino que nunca he abandonado por completo, es decir, el espiritualismo; tratando, además, de enrolarme activamente en las huestes nobilísimas de los Hermanos Masones, si es que me aceptan”.<sup>281</sup>

L'intérêt de César Dávila Andrade pour cette discipline n'est pas nouveau, puisque le poète, rappelons-le, se tourne vers le mysticisme à partir de 1947-1948. Cependant, il est intéressant de noter que cet engouement répond directement à l'aggravation de son alcoolisme : César Dávila Andrade s'oriente vers la voie spirituelle pour tenter de remédier à ses excès.

En Équateur, les inégalités se creusent. À Guayaquil, deuxième ville du pays, plus de la moitié de la population vit dans une pauvreté extrême<sup>282</sup>. En 1956, Camilo Ponce succède à

<sup>278</sup> César DÁVILA ANDRADE, *Trece relatos*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1955.

<sup>279</sup> Carlos Delgado Chalbaud, Lluís Felipe Llovera Páez et Marcos Pérez Jiménez.

<sup>280</sup> Virginie BABY-COLLIN, Véronique HÉBRARD, « Venezuela », *Encyclopaedia Universalis*, consulté en ligne le 27/04/2016, <http://www.universalis-edu.com.faraway.u-paris10.fr/encyclopédie/venezuela>

<sup>281</sup> Enrique NOBOA ARÍZAGA, « Algo del exilio terrestre de César Dávila Andrade », *op. cit.*, p. 85-86.

<sup>282</sup> Agustín CUEVA, « Ecuador: 1925-1975 », in Pablo GONZÁLEZ CASANOVA (éd.), *América latina, historia de medio siglo, América del Sur*, *op. cit.*, p. 310, consulté en ligne le 23/11/2015,

Velasco Ibarra. Son gouvernement mène une politique libérale et réprime dans la violence les manifestations populaires de Guayaquil du 2 et 3 juin 1959<sup>283</sup>. Les nouvelles de César Dávila Andrade évoquent de nouveau cette misère. Au Venezuela, Marcos Pérez Jiménez, devenu Général, est renversé en janvier 1958 suite à un coup d'État. Une junte civico-militaire gouverne provisoirement et un pacte politique est signé par les partis démocratiques existants alors, le *Pacto de Punto Fijo*<sup>284</sup>, en octobre de la même année. Des élections libres sont organisées au mois de décembre, au cours desquelles Rómulo Betancourt est élu président. Il instaure un gouvernement de coalition et met rapidement en place, en 1959, une réforme pour promouvoir l'éducation de masse. Cette même année, César Dávila Andrade publie en Équateur le recueil de poésie *Arco de instantes*<sup>285</sup> et remporte, pour son poème intitulé « Boletín y Elegía de las Mitas », le second prix du concours national de poésie organisé par le quotidien *El Mercurio* de Guayaquil<sup>286</sup>. Ce poème, qui paraît en 1960<sup>287</sup>, est chaleureusement accueilli par la critique.

Alors que les troubles politiques perdurent en Équateur<sup>288</sup>, la situation se stabilise au Venezuela grâce aux ressources pétrolières notamment. L'État s'attèle au redressement économique en favorisant la substitution des importations et met en œuvre une réforme agraire en 1960. Sur le plan politique, en 1961, une nouvelle constitution est approuvée. Cette

---

[https://books.google.fr/books?id=gIKDIQvhE0MC&pg=PA310&lpg=PA310&dq=revolucion+guayaquil+1959&source=bl&ots=IS0mENBGpB&sig=rglLHwUGhtjzIF\\_hPzdH19-WxdE&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwi60Iuo3KbJAhXDBhQKHb4oCr8Q6AEIVTAG#v=onepage&q=revolucion%20guayaquil%201959&f=false](https://books.google.fr/books?id=gIKDIQvhE0MC&pg=PA310&lpg=PA310&dq=revolucion+guayaquil+1959&source=bl&ots=IS0mENBGpB&sig=rglLHwUGhtjzIF_hPzdH19-WxdE&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwi60Iuo3KbJAhXDBhQKHb4oCr8Q6AEIVTAG#v=onepage&q=revolucion%20guayaquil%201959&f=false)

<sup>283</sup> Agustín Cueva évoque alors un millier de morts, Agustín CUEVA, « Ecuador: 1925-1975 », in Pablo GONZÁLEZ (éd.) CASANOVA, *América latina, historia de medio siglo, América del Sur, op. cit.*, p. 310.

<sup>284</sup> Rogelio PÉREZ PERDOMO, « Venezuela 1958-1999: el derecho en una democracia renqueante », in Hector FIX-FIERRO, Lawrence M. FRIEDMAN (éd.), *Culturas jurídicas latinas de Europa y América en tiempos de globalización*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2003, p. 639-640, consulté en ligne le 23/11/2015, <http://biblio.juridicas.unam.mx/libros/3/1078/14.pdf>

<sup>285</sup> César DÁVILA ANDRADE, *Arco de instantes*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1959.

<sup>286</sup> Juan Carlos ELIJAS, « No nos propongas la belleza (Narratoensayo epilírico sobre César Dávila Andrade) », in Sebastià POY ALEGRET, Ángeles GAROLA RECASENS, Iván DÍAZ SANCHO, Juan Carlos ELIJAS, Juan GONZÁLEZ SOTO (éd.), *op. cit.*, p. 125. Laura de Crespo date ce concours en 1948, ce qui semble impossible, voir Laura de CRESPO, « Queridos amigos », in Camilo RESTREPO, *Boletín y elegía de una vida, Homenaje a César Dávila Andrade, op. cit.*, p. 17. Les autres sources s'accordent sur 1959, nous retenons donc cette date.

<sup>287</sup> César DÁVILA ANDRADE, *Boletín y Elegía de las Mitas*, Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1960.

<sup>288</sup> Velasco Ibarra est réélu en 1960, mais il est renversé en 1961. Son vice-président, Carlos Julio Arosemena, reprend alors le pouvoir. Son gouvernement doit faire face à de nombreux conflits liés à la campagne anticommuniste nord-américaine. Sous la pression de la droite et du clergé, Carlos Julio Arosemena rompt les relations avec Cuba en avril 1962, mais la force du mouvement d'opposition est telle que le président est renversé le 11 juin 1963 par un coup d'État soutenu par les États-Unis. Une junte militaire, dirigée par l'amiral Ramón Castro Jijón, s'empare du pouvoir et impose une nouvelle dictature.

année-là, César Dávila Andrade fait paraître le célèbre essai « Magia, Yoga, Poesía »<sup>289</sup> dans la revue vénézuélienne *Shell*. En 1962, il publie à Mérida un recueil de poésie intitulé *En un lugar no identificado*<sup>290</sup>. Il remporte, la même année, le premier prix du concours organisé par l'université de Zulia avec la nouvelle intitulée « El huracán y su hembra ». Il travaille à cette période à la *Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad de los Andes*<sup>291</sup>, où il conseille Carlos César Rodríguez sur le choix des livres de la bibliothèque<sup>292</sup>. Pourtant, il reste solitaire. Gonzalo Humberto Mata écrit à la mère de César Dávila Andrade : « Soledad de su hijo, amiga mía; soledad del Poeta Morlaco, motejado de “FAKIR” por la alcoholizada pelea literaria »<sup>293</sup>. Alejandro Carrión insiste également, en 1962, sur le côté secret et mystérieux de l'homme :

Hombre extraño, escurridizo, difícil para la amistad y para el diálogo, que vive en un trasfondo impenetrable a los demás, dedicado a sus sueños, a su rara manera de ver la vida, haciendo quién sabe qué, emergiendo de vez en cuando con un libro de poemas o una colección de cuentos. Sus amigos le llaman “el faquir” y casi nadie sabe de su vida privada, empapada en bohemia. A veces desaparece del Ecuador y se va a vivir en Venezuela, y entonces se sabe de él a través de las revistas literarias de ese país, pues nunca escribe cartas. Y el instante menos pensado se lo vuelve a encontrar, en Quito o Guayaquil, tras cuatro o cinco años de ausencia, siempre de la misma edad, siempre igual, reiniciando su trato con los demás como si el tiempo de ausencia no hubiese transcurrido. [...] [A] lo más, se lo ha visto relacionado con esa pacífica gente que se denomina a sí misma teósofa o rosa-cruz. Parece que se halla casado desde algún tiempo, y esto se colige por alguna cosa dicha entre otras durante una conversación, pero no se sabe más: es posible que su mujer viva en Venezuela y que a ello obedezcan sus desapariciones periódicas. Nadie sabe, por otra parte, cuál es su domicilio ni a donde se le deben dirigir cartas o llamadas. Vive su vida, casi a solas consigo mismo y con su poesía.<sup>294</sup>

L'alcool, la solitude, le mystère, l'emploi même d'un surnom, tout renvoie à une vie en marge que Manuel Espinosa Apolo a étudiée<sup>295</sup>. Edmundo Aray évoque également la mélancolie de César Dávila Andrade dans l'anthologie poétique qu'il a établie :

Acaso le escuché recitar –exultante y melancólico–: “No es extraño... que la sociedad persiga con el mismo encono al amor y a la poesía, su testimonio, y los arroje a la clandestinidad, a las afueras, al mundo turbio y confuso de lo prohibido, lo ridículo y lo anormal”. (Una cerveza para calmar la sed del alma, y agregar): “Y tampoco es extraño que amor y poesía estallen en formas extrañas y puras: un escándalo, un

<sup>289</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Magia, Yoga, Poesía », *Revista Shell*, *op. cit.*, p. 13-20.

<sup>290</sup> César DÁVILA ANDRADE, *En un lugar no identificado: poema*, Mérida, Universidad de Los Andes, 1962.

<sup>291</sup> José Gregorio VÁSQUEZ CASTRO, *El vago cofre de los astros, Antología poética, op. cit.*, p. 13.

<sup>292</sup> Carlos César Rodríguez est cofondateur de la *Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad de Los Andes*. Voir Gonzalo FRAGUI, « Carlos César Rodríguez forjador de academia, humanista, poeta y ensayista », *Revista Investigación*, Mérida, Universidad de los Andes, n°17, 01-06/2008, p. 8.

<sup>293</sup> Gonzalo Humberto MATA, « Mi carta a su Sra. Madre, César Dávila Andrade », *Traición a la vida*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Núcleo del Guayas, 1983 (1969), p. 23.

<sup>294</sup> Alejandro CARRIÓN, « DÁVILA ANDRADE, César », *Diccionario de la literatura latinoamericana, Ecuador*, Washington, Unión Panamericana, 1962, p. 112-113.

<sup>295</sup> Manuel ESPINOSA APOLO, « César Dávila Andrade: la noche y la bohemia quiteña », *Revista Nacional de Cultura*, Quito, n°20, 05-08/2012, p. 37-58.

crimen, un poema”. (Otra cerveza, mesero)... el corte umbilical con la vida para nacer en la muerte: resurrección del ser.<sup>296</sup>

D’après Jorge Dávila Vázquez, l’alcoolisme est indissociable de la personnalité de César Dávila Andrade, et il affirme que « [algunos] han querido minimizar este aspecto oscuro de la personalidad de Dávila, pero es indisoluble de su inmenso destino y está íntimamente ligado a su vida y a su muerte »<sup>297</sup>.

À partir de 1963, l’auteur commence à travailler pour *La Revista Nacional de Cultura* et pour la revue *Shell*. Cette année-là, Raúl Leoni est élu président du Venezuela<sup>298</sup>. Durant son mandat, la démocratisation se consolide et les secteurs artistiques et culturels sont particulièrement dynamiques. Les revues littéraires témoignent de cette effervescence créative. L’un des anciens directeurs de la *Revista Nacional de Cultura* l’évoque en ces termes :

Entonces, como en otras etapas, la *Revista Nacional de Cultura* acogió lo mejor de las letras venezolanas o extranjeras. [...]

Aquellos fueron buenos tiempos. Los tiempos del arte cinético, de Soto, Cruz Diez y Le Parc; del teatro de Harold Pinter, del Primer Festival de Arte de Caracas, del boom novelístico latinoamericano. En las páginas de la *RNC* está el registro entusiasta de lo que ocurría en el mundo de las letras, según escritores o críticos de diversas edades o visiones: Juan David García Bacca, Fernando Paz Castillo, Luis Beltrán Guerrero, Guillermo Sucre, César Dávila Andrade, Julieta Fombona, Francisco Pérez Perdomo, Elisa Lerner, Rafael Pineda [...] Trabajábamos con entusiasmo y registrábamos los sucesos y las creaciones de nuestros escritores, músicos y pintores.<sup>299</sup>

La revue, selon lui, a bénéficié d’une diversité enrichissante de collaborateurs et d’écrivains, dont César Dávila Andrade fait partie. L’Équateur connaît la même effervescence culturelle :

Los primeros años sesenta constituyen en América Latina y en el Ecuador un escenario sin duda problemático y lleno de nuevas perspectivas. En el caso ecuatoriano, y para limitarnos a lo que sucedía en el ámbito cultural, debe señalarse que, para la nueva generación de creadores, el canon social realista, que había dominado literariamente en el país desde los años treinta, ya no satisfacía sus expectativas estéticas y políticas. Se evidenciaba un creciente proceso de urbanización y un fortalecimiento de los sectores medios, al tiempo que el mundo mismo y América Latina en particular experimentaban cambios sustanciales: la Revolución Cubana, la aparición de nuevas vanguardias en varios países del continente y, sobre todo, la consolidación de una nueva literatura latinoamericana [...]

Otro punto crítico estaba representado, tanto por los epígonos del social naturalismo, cuanto por aquellos intelectuales que, en la visión de los creadores más jóvenes, se habían vendido al imperialismo y los intereses de las oligarquías criollas.

---

<sup>296</sup> Edmundo ARAY (éd.), *Antología poética Solar de poesía, César Dávila Andrade*, Mérida, Dirección General de Cultura del Estado Mérida, 1993, p. 5.

<sup>297</sup> Jorge DÁVILA VÁZQUEZ, « Vida y obra de César Dávila Andrade », in César DÁVILA ANDRADE, *Poesía, Narrativa, Ensayo*, op. cit., p. XVI.

<sup>298</sup> Raúl Leoni reste au pouvoir jusqu’en 1968.

<sup>299</sup> Simón ALBERTO CONSALVI, « Experiencia única en América Latina », *Revista Nacional de Cultura, Testimonios, Un recorrido por la memoria*, op. cit., p. 78.

Frente a todo ello, la temprana adhesión a un pensamiento crítico que alimentaban la filosofía sartreana, el pensamiento del joven Marx y los postulados revolucionarios de Fanon (*Los condenados de la tierra*), generaban un sentimiento de rebeldía e insurrección, tanto político, como estético.<sup>300</sup>

L'émulation qui existe alors résonne avec les événements historiques, puisqu'en 1959, Fidel Castro a renversé, avec ses hommes, le dictateur Fulgencio Batista. Cet événement provoque dans le monde un vent révolutionnaire qui nourrit chez ces jeunes générations d'auteurs leur espoir de renouveau. Les écrivains équatoriens interrogent l'histoire officielle, s'engagent politiquement et mettent en avant les conflits de classe<sup>301</sup>. Parallèlement, émerge une nouvelle génération d'auteurs, qui s'interroge sur le sens et le rôle de l'écriture :

Hasta la década de los años sesenta aparecen intelectuales progresistas que, al asumir su compromiso político con la historia, devinieron en militantes de las organizaciones de izquierda.

Las décadas de los años sesenta y setenta se caracterizan por el emerger de movimientos iconoclastas, agrupados alrededor de programas inmediatistas que, aunque mecánicos y románticos, se asumen dentro de la concepción sartreana del compromiso intelectual, y plantean una ruptura total con el oficialismo cultural. Una muestra de esto es el grupo Tzántzico y su revista *Pucuna*, que significativamente asumen la necesidad de « reducir cabezas » consagradas, es decir, el parricidio.<sup>302</sup>

La plupart de ces écrivains s'engagent politiquement aux côtés des classes moyennes – dont ils sont issus – et surtout populaires, à l'image des existentialistes français. Leur objectif est de rompre avec la tradition et de promouvoir le changement, ce que résume ainsi Raúl Pérez Torres :

En estas circunstancias, reformulamos la cultura como la interrelación de las diversas manifestaciones del pueblo, y esta interrelación en permanente contradicción con las manifestaciones ajenas a él. Uno de los símbolos inequívocos de esa literatura es justamente el de tomar el hecho artístico como una vocación, como una dedicación, como una profesión rigurosa y diaria. No era obra y gracia de la inspiración y de las musas, era un hecho real, que requería investigación desde diferentes puntos de vista, investigación de la forma y del fondo, de lo que se dice y de cómo decirlo, del lenguaje y de su profundidad conceptual.<sup>303</sup>

Les *Tzántzicos* incarnent désormais l'avant-garde en Équateur ; le réalisme social est relégué au rang de genre convenu<sup>304</sup>. Engagés auprès des mouvements révolutionnaires, ils associent, dans un contexte propice aux débats<sup>305</sup>, les dimensions littéraires et politiques :

En principio, *La bufanda del sol* se planeó como un medio de intercomunicación con otros movimientos similares en el continente, pero, a la vez, siendo como era una revista literaria, asumía también un rol de

---

<sup>300</sup> Floriano MARTINS, « Diálogos con Francisco Proaño, sobre *Pucuna*, los tzántzicos y otras vértebras de las vanguardias en Ecuador », *Agulha Revista de Cultura*, *op. cit.*

<sup>301</sup> Voir l'analyse de Julio PAZOS BARRERA, « Tendencias de la poesía ecuatoriana después de 1950 », *op. cit.*, p. 50-51.

<sup>302</sup> Raúl PÉREZ TORRES, « Breves apuntes sobre la literatura ecuatoriana », *op. cit.*, p. 21.

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 21-22.

<sup>304</sup> Francisco PROAÑO parle de « canon social realista », in Floriano MARTINS, « Diálogos con Francisco Proaño, sobre *Pucuna*, los tzántzicos y otras vértebras de las vanguardias en Ecuador », *Agulha Revista de Cultura*, *op. cit.*

<sup>305</sup> D'après Francisco PROAÑO, « [...] los sesenta fueron unos años de intensa relación personal, no sólo epistolar, sino presencial, puesto que los creadores – poetas, narradores, artistas plásticos – viajaban, aún en condiciones precarias, creando un contexto de solidaridad e intensa interrelación », *ibid.*

revista política, esto es, un medio de expresión contestatario frente a la inequidad y los desequilibrios propios de una sociedad como la ecuatoriana y a los efectos de la dominación imperialista y neocolonialista en América Latina y en el mundo entero.<sup>306</sup>

L'art entend se mettre au service de la révolution marxiste pour transformer la société et en finir avec le système capitaliste équatorien. Les écrivains cherchent de nouvelles formes. Avec la croissance urbaine, ils s'intéressent à la ville<sup>307</sup>, la redécouvrent et traduisent les déambulations et les errances de ses habitants. Parmi les genres littéraires, la nouvelle occupe une place de plus en plus importante. César Dávila Andrade n'est pas représentatif de cette évolution. Bien qu'il continue d'écrire des nouvelles, il se consacre davantage à la poésie.

Mais ces intellectuels, par ailleurs, partagent une même interrogation existentielle, que le deuxième numéro de *Pucuna* met en exergue en 1963 : « para el hombre de hoy tiene un sentido muy diverso el preguntarse sobre la razón de su existencia. Ya ni la religión ni la pura filosofía le pueden dar la respuesta. Él tiene que responderse observando y viviendo su actual vertiginosidad de mundo »<sup>308</sup>. Francisco Proaño formule cette interrogation :

Encuentro en esa reflexión [...] una suerte de transición entre su existencialismo originario –Heidegger, Sartre–, y la búsqueda de una praxis revolucionaria que puede dar sentido a su vida. Más abajo, en el mismo texto, se lee: “Para el hombre latinoamericano el descubrimiento del sentido de su existencia parte del afrontar sereno de las realidades inmediatas de reivindicación de su pueblo, que le queman más los ojos que el miedo a la prolongación de la estupidez de Hiroshima”.<sup>309</sup>

L'existentialisme s'adapte au contexte latino-américain en mettant l'accent sur le pragmatisme et l'espoir de lendemains heureux, pour que l'homme trouve un sens à sa vie. César Dávila Andrade, dans ce contexte, se situe toutefois sur une voie parallèle. Lui aussi partage l'espoir d'un monde meilleur, mais en suivant une démarche spirituelle<sup>310</sup>. Il n'exprime d'ailleurs que très rarement son engagement ou ses opinions politiques dans son œuvre.

Il publie à Caracas, en 1964, le recueil de poésie intitulé *Conexiones de tierra*<sup>311</sup>. À partir de cette date, il collabore à *Zona Franca*<sup>312</sup>, grâce à l'amitié qu'il noue avec Juan Liscano. Ce dernier, comme d'autres, l'aide alors :

---

<sup>306</sup> *Idem.*

<sup>307</sup> Voir Raúl PÉREZ TORRES, « Breves apuntes sobre la literatura ecuatoriana », *op. cit.*, p. 22.

<sup>308</sup> Floriano MARTINS, « Diálogos con Francisco Proaño, sobre *Pucuna*, los tzántzicos y otras vértebras de las vanguardias en Ecuador », *op. cit.*

<sup>309</sup> *Idem.*

<sup>310</sup> Jorge Enrique Adoum rappelle des propos de César Dávila Andrade dans l'un de ses ouvrages, *De cerca y de memoria* : « El mundo ha sabido ser lindo [...] pero el ser humano es feo », in Patricio VITERI PAREDES (éd.), *Huellas que no cesan, 70 años, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1944-2014, op. cit.*, p. 85.

<sup>311</sup> César DÁVILA ANDRADE, *Conexiones de tierra*, Caracas, Edit. CAL, 1964.

<sup>312</sup> Cette revue est créée en 1964 par Juan Liscano, Guillermo Sucre et Luis García Morales.

Allá encontró hombres que lo apoyaron (siempre será necesario mencionar en primer término al autor de *Los hijos*, [...] Alfonso Cuesta y Cuesta, que en Mérida fue para el poeta como el hermano que había sido en Quito Ramón Burbano Cuesta [...]; gente de letras, creadores que se entusiasmaron con su obra y que fueron ya sus amigos por el resto de la existencia (Baica Dávalos, Oscar Sambrano Urdaneta, Pascual Venegas Filardo, Rosamel del Valle, Pierre de Place, Ida Gramcko, [...] que compartieron sus inquietudes espirituales (Juan Liscano le abrió las puertas de *Zona Franca*, una revista que se especializaba en los temas herméticos); personajes importantes que le ofrecieron oportunidades [...] (José Ramón Medina le facilitó el acceso al grupo de editorialistas de *El Nacional* [...])<sup>313</sup>

La revue prétend explorer les possibilités littéraires qu'offrirait le développement spirituel : « Pensamos que el arte constituye una forma de liberación, que las posibilidades del espíritu están aún intactas, que la persona humana debe ser respetada y exaltada »<sup>314</sup>. Les relations que César Dávila Andrade établit au Venezuela lui permettent de travailler, mais aussi de publier, comme nous l'avons déjà évoqué. La revue *Zona Franca*, en particulier, fait paraître de nombreux articles :

Sus últimos libros se publicaron por Monte Ávila Editores, por la Universidad de Los Andes; muchos de sus trabajos aparecieron reseñados en la *Revista Nacional de Cultura*, en la *Revista Zona Franca*, en el Anuario de la Facultad de Humanidades de la ULA. *Zona Franca* abrió un espacio permanente para los comentarios y estudios que Dávila Andrade hiciera sobre algún texto o tema.<sup>315</sup>

César Dávila Andrade finit par trouver sa place dans le paysage littéraire vénézuélien de l'époque. Il partage les mêmes préoccupations que celles des écrivains qu'il rencontre sur place ; il se montre également très réceptif aux courants d'avant-gardes, à ses yeux garants de renouveau. Il l'exprime dans un article publié le 22 avril 1965, dans *El Nacional* :

Desde el valle del Anáhuac, hasta los Llanos de Venezuela y desde el altiplano andino hasta la Pampa y el "sertao", el mundo de sustancias que el arte puede disponer para la expresión, está casi virgen, pese a la innegable labor de descubrimiento y alquimia que han realizado escritores y poetas que representan por hoy lo más alto de nuestro testimonio presente y nuestra herencia.<sup>316</sup>

César Dávila Andrade voit donc s'ouvrir un champ infini de possibilités à la littérature latino-américaine. Les termes qu'il emploie ne sont pas neutres. « Descubrimiento », « alquimia » montrent qu'une démarche expérimentale est à l'œuvre en Amérique latine, capable d'explorer de nouvelles voies fondatrices d'une identité et d'un renouvellement artistiques. Rappelons que traditionnellement, la littérature a associé le langage à la réalité environnante, dans une conception classique du monde<sup>317</sup>. À partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la

---

<sup>313</sup> Jorge DÁVILA VÁZQUEZ, « Vida y obra de César Dávila Andrade », in César DÁVILA ANDRADE, *Poesía, Narrativa, Ensayo*, op. cit., p. XVI-XVII.

<sup>314</sup> Propos de Juan Liscano rapportés par F. MASO, in F. MASO, « Juan Liscano y "Zona Franca" », *Del día y la hora de la cultura*,

consulté en ligne le 19/06/2014, [http://gumilla.org/biblioteca/bases/biblo/texto/SIC1964268\\_376-377.pdf](http://gumilla.org/biblioteca/bases/biblo/texto/SIC1964268_376-377.pdf)

<sup>315</sup> José Gregorio VÁSQUEZ CASTRO, *El vago cofre de los astros perdidos*, *Antología poética*, op. cit., p. 13.

<sup>316</sup> César DÁVILA ANDRADE, « La gran hora de nuestra literatura », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II*, op. cit., p. 550.

<sup>317</sup> Voir George STEINER, « La retraite du mot », *Langage et silence*, Paris, Éditions 10/18, 1999 (1967), p. 32.

littérature européenne réclame une rupture qui modifie le langage, au retentissement international, en poésie comme dans le roman. Pourtant, le langage n'a pas la même histoire en Amérique latine, puisque la conquête et la colonisation espagnole ont imposé une culture écrite et, par conséquent, une littérature rédigée dans une langue qui était celle des dominants. Cet élément a certainement contribué à l'engouement des auteurs latino-américains pour la littérature française, marquée par l'influence des « poètes maudits ». Le projet de César Dávila Andrade s'en inspire, mais il reflète la recherche d'une écriture innovante qui concilie, dans un même mouvement, la littérature à sa vie.

Cependant, l'alcoolisme et la dépression prennent le dessus les deux dernières années de sa vie. Enrique Noboa Arízaga évoque cette période sombre du poète, entre 1965 et 1967 :

Periódicamente, los dos últimos años de su vida, en diversas clínicas especializadas de Caracas, los doctores Abel Sánchez Peláez, Pedro González Melián, Mauro Villegas y Reinaldo Febres Cordero, internaron al poeta para –según sus palabras– “tratamiento y control de su alcoholismo crónico y complicaciones concomitantes”.

Su soledad y su extrañamiento eran cada vez más patéticos. “Aquí en Cuenca –dice a su mujer– paso todo el día hundido en una tristeza horrible que me esfuerzo por disimular. Pero, durante las noches todo esfuerzo es inútil y el insomnio me desespera”... “A fin de calmarme algo y de abrigar una esperanza, te clamo me escribas [...]. Piensa que la vida actual es para mí el peor de los castigos...”<sup>318</sup>

Seul un recueil de nouvelles paraît à cette époque, en 1966, *Cabeza de gallo*<sup>319</sup>, dernier ouvrage paru avant sa disparition. César Dávila Andrade se suicide le 2 mai 1967, dans la chambre d'un hôtel situé dans la capitale vénézuélienne. Juan Liscano affirme que l'auteur met fin à ses jours au cours de l'une de ses crises dépressives :

La trágica determinación que le condujo al suicidio revela un estado depresivo incompatible con las enseñanzas que buscaba. Por lo tanto, ese gesto inexorable debe atribuirse no propiamente a una voluntad real de abolirse a sí mismo, de liberarse para resolver de ese modo un conflicto insuperable entre la realidad de **afuera** y la de **adentro**, sino como el reflejo automático de un subestado alcohólico –atravesaba una de sus agudas crisis dipsomaniacas–, de una divagación incontrolada, de un no-estar-consciente.<sup>320</sup>

Un hommage lui est rendu dans la revue *Zona Franca*, qui lui consacre un numéro. Jorge Dávila Vázquez considère ce numéro spécial comme un témoignage de la reconnaissance qu'il avait alors acquise dans le milieu littéraire vénézuélien<sup>321</sup>.

César Dávila Andrade est enterré au Venezuela, à Caracas. En Équateur, deux monuments lui rendent hommage. Le premier, inauguré le 4 mai 1987, a été réalisé à l'initiative

<sup>318</sup> Enrique NOBOA ARÍZAGA, « Algo del exilio terrestre de César Dávila Andrade », *op. cit.*, p. 87.

<sup>319</sup> César DÁVILA ANDRADE, *Cabeza de gallo*, Caracas, Arte, 1966.

<sup>320</sup> Juan LISCANO, « El solitario de la gran obra », in Efraín JARA IDROVO (éd.), *El Guacamayo y la serpiente*, Cuenca, Departamento de literatura del Núcleo del Azuay de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, n°35, 05/1997, p. 6. Cet article a été initialement publié dans le numéro 45 de *Zona Franca*, en mai 1967.

<sup>321</sup> Jorge DÁVILA VÁZQUEZ, « Vida y obra de César Dávila Andrade », in César DÁVILA ANDRADE, *Poesía, Narrativa, Ensayo*, *op. cit.*, p. XVII.

d'écrivains de Cuenca et de l'établissement scolaire portant son nom, pour célébrer les vingt ans de sa mort. La sculpture, réalisée en bronze par Vicente Rodas Farfán, représente le buste de l'écrivain ; elle est placée sur un piédestal comprenant une plaque commémorative et le blason du collège qui porte son nom. Un autre buste en bronze, inauguré en août 1992 et sculpté par le même artiste, est également réalisé à l'initiative, cette fois, de la Municipalité de Cuenca et de la *Casa de la Cultura Núcleo del Azuay*.<sup>322</sup>

### **3. 2. Vers une expression poétique personnelle : le triptyque *Catedral salvaje* – *Boletín y elegía de las mitas* – *Arco de instantes* (1950-1960)**

Deux œuvres majeures de César Dávila Andrade ouvrent et ferment la décennie, les deux plus populaires et sans aucun doute les mieux connues, qui sont *Catedral salvaje*, paru en 1951, et *Boletín y elegía de las mitas*, paru en 1960. *Arco de instantes* est publié en 1959. Ces trois recueils poétiques proposent une réflexion sur l'espace-temps. Le poète y fait l'expérience de l'infini ; il dépasse toutes les limites imposées par le corps et le monde pour remonter au point d'origine, au moment du chaos. Il y a, de ce point de vue, une continuité avec ce qui a été écrit auparavant, en particulier avec le recueil *Espacio, me has vencido*. C'est au niveau de l'expression poétique que le virage se situe. César Dávila Andrade expérimente une nouvelle voix ; entre deux recueils de poésie épico-lyrique et sonores, *Arco de instantes* a un style plus dépouillé et plus silencieux.

#### **a) Expérimentation d'une voix originale**

Nous l'avons évoqué, César Dávila Andrade donne un tour nouveau à sa poésie à partir de la fin des années quarante. Il se détache progressivement de ses influences modernistes et néo-modernistes pour chercher sa propre voix. Les années cinquante sont caractérisées par cette recherche, à travers trois recueils poétiques. Bien qu'ils soient différents, l'analyse de leur écriture révèle une cohérence que nous allons tenter de mettre en évidence.

---

<sup>322</sup> Antonio LLORET BASTIDAS (éd.), *Revista 3 de Noviembre, Revista del concejo cantonal de Cuenca*, Cuenca, n°154, 08/1993, volume XXXV, p. 117-121.

Plusieurs amis ou contemporains de César Dávila Andrade témoignent de l'originalité de l'expression orale de l'auteur. Une semaine après le décès du poète, José Ramón Medina se rappelle, dans un article paru en hommage dans *El Nacional*, l'étrangeté de son élocution : « hablaba el idioma que inventaba. Extrañas frases apocalípticas, en apariencia incoherentes que impresionaban por la frase misma, por el fiero gesto, por la firmeza de la convicción »<sup>323</sup>. Le témoignage d'Alfonso Rumazo González, paru au même moment, complète cette évocation :

Se le veía, como a todo solitario, inagotable en el monólogo, fuera que hablara o que guardara silencio. [...] Conversaba consigo mismo personalmente; hablaba de sí, de preferencia, o de los otros a través de sí. [...] ¿Qué se advertía, a poco ver? Una vasta combustión interior. Ese hombre se quemaba por dentro, y echaba fuera insospechadamente rayos de sentencias que desconcertaban o herían; eran disparos intelectuales, reemplados en meditación, sin irse, quedándose.<sup>324</sup>

Les deux témoignages évoquent des bribes de phrases mystérieuses et déconcertantes, des sentences ou des réflexions méditatives. Alfonso Rumazo González parle même de « combustión interior ». Cette expression imprime la poésie de César Dávila Andrade à partir de *Catedral salvaje*. Il s'agit d'un véritable tournant ; le poète semble possédé par des visions et des hallucinations fulgurantes, dont Gustavo Alfredo Jácome a analysé l'expression dans un article intitulé « Notas sobre el lenguaje, comas encarecedoras en la poesía de César Dávila Andrade » :

Con el mismo recurso visual que el poeta del *Apocalipsis*, César Dávila Andrade inicia el poema *Catedral Salvaje* [...] Teniendo como fondo musical el trueno épico del poema cosmogónico, el recurso de las comas encarecedoras que jerarquizan la semántica de los vocablos por ellas encerrados [...]<sup>325</sup>.

Le critique met en avant le caractère arbitraire des majuscules et des virgules, de même que l'absence ponctuelle de ces dernières. Cependant, il nous semble que c'est l'abondance même des phrases exclamatives et interrogatives qui confère au recueil son caractère sonore. L'utilisation de la première personne du singulier fait du poète un témoin visuel, notamment à travers les répétitions du verbe « ver », mais pas uniquement, comme l'illustrent les vers suivants :

---

<sup>323</sup> José RAMÓN MEDINA, « César Dávila Andrade », *Cuadernos del Guayas*, Guayaquil, n°23, 30 /07/1967, p. 21. Cet article a été d'abord publié à Caracas dans le journal *El Nacional* daté du 7 mai 1967.

<sup>324</sup> Alfonso RUMAZO GONZÁLEZ, « El poeta trágico », *Letras del Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 01/04/1968, n°133, p. 16.

<sup>325</sup> Gustavo Alfredo JÁCOME, « Notas sobre el lenguaje, Comas encarecedoras en la poesía de César Dávila Andrade », *Familia, Revista ilustrada para El Comercio*, Quito, 05/04/1992, p. 30.

Hoy atravieso el entusiasmo acústico de los torbellinos  
que ruedan como embudos de cuarzo, entre las cumbres!  
En los humeantes conos de azufre,  
oigo el puntiagudo galope de los machos cabríos!<sup>326</sup>

Le « je » se présente comme le témoin unique du spectacle de la nature à travers les verbes « atravieso » et « oigo », qui en traduisent la dimension auditive. Les assonances en [o], [u] et [i] ainsi que les allitérations en [r] et [l], consonnes liquides, en [c] et [g], en [b], [d] et [p], puis en consonnes fricatives et sifflantes rendent manifeste le vacarme de ce monde chaotique. Les sons, dans le poème, semblent exploser à chaque mot. La nature, en outre, se métamorphose en forme sonore, comme le montre cette strophe :

Abajo, ladra el fuego en su brasero de mil piernas!  
Las hormigas empalidecen la carcajada del tigre  
con la cruel armonía de un minuto de miel!<sup>327</sup>

Le feu, ici, acquiert une dimension infernale en prenant la forme monstrueuse d'un animal aboyant, anthropomorphisé à travers ses mille jambes. Le verbe « ladra » est mis en relief par la virgule placée derrière l'adverbe de lieu « abajo ». Dans le vers suivant, le tigre a un éclat de rire diabolique, renforcé par l'oxymore « cruel armonía » et par le terme « miel » placé en fin de vers. Guillermo Sucre, pour sa part, trouve dans cette expression poétique « el ritmo de un conjuro ancestral », caractérisé par les nombreuses interjections du poète, héritées selon lui du romantisme et retravaillées pour créer un nouveau langage :

La interjección, que había sido relegada después del exceso sentimental de una poesía romántica, recupera en Dávila Andrade el tono, como en Claudel o en Saint-John Perse, del gran recitativo: un lenguaje coral. Pero el recitativo suyo es el de un ser poseso, arrebatado, que hace del drama de una raza no sólo una instancia histórica sino también cósmica. *Catedral salvaje* es un poema sacrificial y a un tiempo purificador [...]. En otro poema también extenso [...], ese yo colectivo no excluye la identidad, pero la identidad múltiple; no habla en nombre de nadie, sino que todos los *nadie* hablan y así, como en Vallejo, rescatan en la anonimía la verdadera presencia.<sup>328</sup>

D'après Guillermo Sucre, la recherche du Verbe caractérise la poésie de César Dávila Andrade. Selon le critique, ce langage trouve son accomplissement dans *Catedral salvaje* puis, par la suite, dans *Boletín y elegía de las mitas*, publié en 1960. Dix années séparent les deux œuvres, pendant lesquelles est publié un autre recueil poétique, *Arco de instantes*, en 1959. Ce dernier n'offre rien de comparable avec les deux autres ouvrages-jalons, car

---

<sup>326</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Catedral salvaje », *Catedral salvaje*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 102. Nous reproduisons la typographie de cette édition.

<sup>327</sup> *Ibid.*, p. 101. Nous reproduisons la typographie de cette édition.

<sup>328</sup> Guillermo SUCRE, « César Dávila Andrade », *La máscara. La transparencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, p.274-276, in Gustavo SALAZAR (éd.), *César Dávila Andrade, El Fakir, op. cit.*, p. 38.

l'expression de *Arco de instantes* s'avère simple et dépouillée. Elle mérite que nous nous y attardions, car elle annonce toute la poésie à venir de César Dávila Andrade.

Au début des années cinquante, le poète a conscience d'avoir donné une impulsion nouvelle à son expression. Il confie ainsi à Benjamín Carrión, dans une lettre du 24 avril 1951, sa satisfaction d'être parvenu à composer une poésie conforme à la conception qu'il s'en fait :

Sólo su generosidad triunfante, puede echar luz sobre esas páginas. Pero, ahora, este libro mío, realmente es un libro de poesía. Estoy casi contento. Se trata de un poema cíclico de mil doscientos versos. Tiene arquitectura; días de trabajo; cosas vivas; cordilleras y hombres. Tiene vaticinio, como usted verá.<sup>329</sup>

L'adverbe « realmente » renforce son sentiment de satisfaction face à la poésie qu'il vient d'écrire. Retenons deux éléments qui semblent caractériser ce long poème, « cosas vivas » et « vaticinio », par opposition à ses poèmes précédents « que tiene[n] tinte de canción amorosa y de endiosamiento de ciertas larvas humanas »<sup>330</sup>. Dans une lettre postérieure, César Dávila Andrade précise la nature de son nouveau recueil : « Mi libro actual es un tremendo edificio de incoercible poesía. He trabajado en él durante año y medio, sin cesar. » L'expression « tremendo edificio » fait écho au titre finalement retenu, *Catedral salvaje*, puisque le poète l'avait initialement intitulé *Hombre total*. Cette expression renvoie également à la taille considérable des trois poèmes qui le composent et justifie, au final, l'emploi de l'adjectif qualificatif « incoercible ». Il est intéressant de noter que suite à ce recueil, César Dávila Andrade commence à écrire un nouveau long poème cyclique, qu'il intitule « La corteza embrujada », et qu'il évoque dans une lettre adressée à son ami Galo René Pérez, datée d'août 1951<sup>331</sup>. Il en annonce même une possible publication à Benjamín Carrión, en octobre de la même année<sup>332</sup>.

En 1952, le poème « Origen II »<sup>333</sup> paraît dans *Letras del Ecuador*, puis « Breve elegía del tiempo malgastado »<sup>334</sup> est publié en 1953 dans la revue *Ateneo Ecuatoriano*. Le poème intitulé « La corteza embrujada », qui l'occupe cinq ans, n'apparaît sous sa forme définitive

<sup>329</sup> César DÁVILA ANDRADE, lettre adressée à Benjamín Carrión le 24 avril 1951, in Gustavo SALAZAR (éd.), *César Dávila Andrade, El Fakir, op. cit.*, p. 46.

<sup>330</sup> César DÁVILA ANDRADE, lettre adressée à Galo René Pérez le 17 août 1951, in Gustavo SALAZAR (éd.), *César Dávila Andrade, El Fakir, op. cit.*, p. 56.

<sup>331</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>332</sup> César DÁVILA ANDRADE, lettre adressée à Benjamín Carrión le 1<sup>er</sup> juin 1952, in Gustavo SALAZAR (éd.), *César Dávila Andrade, El Fakir, op. cit.*, p. 52.

<sup>333</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Origen », *Letras del Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, n°80, 1952, p. 4.

<sup>334</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Breve elegía del tiempo malgastado », *Ateneo Ecuatoriano*, Quito, n°3-4, 29/10/1953, p. 197.

qu'en 1956<sup>335</sup>, année de parution du poème « Oubouros »<sup>336</sup> dans *Letras del Ecuador* – ce poème est publié par la suite, en 1959, dans *Arco de instantes*. À cette époque, César Dávila Andrade se montre toujours soucieux de trouver sa voix. Gonzalo Ramón rapporte une conversation éclairante avec le poète, en 1957 :

César Dávila Andrade, con los antebrazos robustos puestos sobre la mesa, casi con unción escuchaba leer a Guillermo Ríos, *Los Heraldos Negros* [...]. Con voz máscula y acento autoritario, dijo César:

–Basta amigos, me gustan tanto que no quiero su fantástica influencia, en mi manera de poetizar. Me sucedería lo que a muchos otros, que leyeron demasiado a Neruda, y después dan sólo su eco, pobre desde luego. Y Vallejo. ¡Se pega tanto, César Vallejo! Hablemos más bien de Góngora, el maestro de la metáfora, Adelantado de la poesía, trazos novedosos y originales. Sin él no hubiésemos existido nosotros, poetas de avanzada.

[...] Alguien le contradijo, expresando:

–Pero Góngora está muy lejos de nuestra poesía indómita, a veces desarreglada, pero sin trabas, ni medidas: libre.

–No hermanos–, dijo lentamente Dávila Andrade, –la rima imperfecta da mayor libertad que la perfecta. Los impares son libres. El pensamiento se plasma con entero deseo y libertad. El romance se ensayó en el *Romancero del Cid*, pero Góngora hizo la gran innovación. Recogió los aires populares forjando una maravilla melódica en metro vulgar, más suelto y armonioso. Fue él que precedió a García Lorca y a sus poemas populares, al Cante jondo. Y si hablamos de la imagen y su técnica poética, él fue nuestro guía. [...] Claro está hermanos, que nosotros hemos abandonado la rima, pero las imágenes gongóricas son las que han dado paso a una mayor belleza y libertad en el verso. Con la libertad y sin trabas, nos hemos podido expresar con bárbara franqueza.<sup>337</sup>

Cette discussion met en avant la peur de César Dávila Andrade d'être influencé par la voix des prédécesseurs qu'il admire, tels que César Vallejo ou Pablo Neruda. Il craint que sa poésie ne soit qu'un pâle écho de la leur. On note, par ailleurs, la réflexion engagée par César Dávila Andrade sur la métaphore et, plus généralement, sur la fonction de l'image. Le travail de ces dernières constitue, nous le verrons, un pilier de l'expression du poète. Plusieurs autres poèmes datent de 1957 ; c'est le cas de « Canción para la aureola de una joven llamada María », de « Canción a Rita », composé le 2 juin, de « Presagio », de « Padre nuestro, oh padre Vallejo » et de « Salida del tiempo », datés respectivement du 2 septembre, 22 novembre et 13 décembre. Ces poèmes ont été réunis par Jorge Dávila Vázquez avec d'autres, parfois non datés, dans *Poemas menores*, mais également avec des poèmes rédigés l'année suivante. C'est le cas de « Espectro de la celda », daté du 26 novembre 1958. Le poème « Canción y homenaje », écrit en juin 1958, a été placé dans le recueil *Varia* par Jorge Dávila Vázquez. « Días y sonido », que l'on trouve dans *Poemas menores*, date du 29 janvier 1959. Cette même année, rappelons-le, paraît *Arco de instantes*. En 1959 également, César Dávila

<sup>335</sup> Jorge DÁVILA VÁZQUEZ, « Aquella voz inmensa, muda y clara. Aproximación a César Dávila Andrade », *op. cit.*, p. 24.

<sup>336</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Oubouros », *Letras del Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, n°106, p. 12.

<sup>337</sup> Gonzalo RAMÓN, « César Dávila Andrade, mago de la poesía », *La poesía ecuatoriana, op. cit.*, p. 121-123.

Andrade remporte le deuxième prix du concours organisé par « El Universo » pour son recueil *Boletín y elegía de las mitas*, achevé en septembre.

Tous ces poèmes, composés à la même époque, sont hétérogènes du point de vue de leur forme et de leur expression. Ceux qui ont été écrits au début des années cinquante sont plus longs par exemple. Pourtant, il existe des continuités évidentes. « La corteza embrujada » est formé de deux parties conçues comme des chants, « Canto primero » et « Canto segundo ». Il s'inscrit véritablement dans le sillage de *Catedral salvaje* – le titre même est un écho d'un vers de « Catedral salvaje »<sup>338</sup>. Mais le ton exclamatif et les visions fulgurantes ont disparu, comme en témoignent les vers suivants :

Dédalo de las palmeras y sueños,  
cárcel de cuerdas idénticas,  
tu tenso plumaje de arpa crea la piel de las bestias rayadas,  
y la estatuilla lineal de los faisanes.<sup>339</sup>

Le poète évoque l'espace qui l'entoure, mais il ne s'agit plus ici d'un monde chaotique dans lequel la matière apparaît en formation. Cet univers clos s'apparente à un monde onirique et labyrinthique – « Dédalo [...] de sueños » – qui provoque l'illusion, comme l'indiquent le titre du poème et la référence à la « cárcel de cuerdas idénticas ». De manière baroque, les apparences sont trompeuses, car l'univers entier se réfléchit à l'infini, multipliant les perspectives : « El caballo se siente hecho de espejos, cuando bebe en las charcas »<sup>340</sup>. Dans la deuxième partie du poème, le poète évoque l'instant de son incarnation en homme et livre une réflexion sur l'existence humaine. *Arco de instantes*, de manière générale, prolonge cette réflexion, à en croire Jorge Dávila Vázquez :

Todo el esplendor verbal intenta ser desterrado, toda la rica metamorfosis de la realidad, alcanzada por el suntuoso ropaje de la metáfora y la imagen, quiere hacerlos desaparecer el poeta. Opta pues, por una poesía que aspira a ser despojada, pero cae en las máscaras del sueño, en la ambigua trampa del surrealismo.<sup>341</sup>

Ces préoccupations sont omniprésentes par la suite et caractérisent toute la production des années soixante de César Dávila Andrade. Cependant, comme Jorge Dávila Vázquez le met en évidence, l'expression poétique s'allège dès *Arco de instantes*, tandis que les images, paradoxalement, se complexifient, comme nous le verrons.

---

<sup>338</sup> « Qué profundos centauros pacen sobre tu corteza embrujada? », in César DÁVILA ANDRADE, « Catedral salvaje », *Catedral salvaje*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 97. Nous reproduisons la typographie de cette édition.

<sup>339</sup> César DÁVILA ANDRADE, « La corteza embrujada », *Arco de instantes*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p.198.

<sup>340</sup> *Idem.*

<sup>341</sup> Jorge DÁVILA VÁZQUEZ, « Aquella voz inmensa, muda y clara. Aproximación a César Dávila Andrade », *op. cit.*, p. 53.

Le recueil *Boletín y elegía de las mitas*, composé parallèlement à *Arco de instantes*, ferme le cycle d'une poésie épico-lyrique entamé en 1950 avec *Catedral salvaje*, mais il est finalement peu représentatif de la production poétique de César Dávila Andrade. Durant cette décennie, le poète cherche sa voix. *Catedral salvaje* est marqué par des images fulgurantes et des visions pour exprimer le vacarme de la destruction et de la recréation du monde. *Arco de instantes* a un style plus dépouillé et plus silencieux, tandis que *Boletín y elegía de las mitas* se présente comme un poème polyphonique, qui fait entendre les voix des Indiens, victimes de l'exploitation coloniale. Ces trois recueils constituent, au sein de l'hétérogénéité des formes et de l'expression poétique des années cinquante, un moment d'expérimentation. Parmi tous les textes composés à cette période, *Boletín y elegía de las mitas* se distingue des autres par sa thématique. Il est le recueil qui témoigne le mieux de l'influence de la littérature dite engagée sur l'auteur, à une époque où cette dernière commence justement à s'essouffler. Ce recueil est souvent rapproché de *Catedral salvaje* ; leur tonalité et leurs thématiques, pourtant, sont différentes, comme nous le verrons.

## **b) L'art de la nouvelle**

Peu diffusée, la prose de César Dávila Andrade a également peu retenu l'attention de la critique. Pourtant, l'auteur apporte la même attention à l'écriture de ses nouvelles qu'à celle de ses poèmes. Il convient de nous y arrêter pour en comprendre la spécificité. Cette partie de la production exprime les préoccupations sociales et métaphysiques de l'auteur, comme le montrent deux nouvelles parues dans des recueils différents, *Abandonados en la tierra* et *Trece relatos*, datés respectivement de 1952 et 1955.

Durant la décennie 1950-1960, César Dávila Andrade écrit de nombreuses nouvelles. L'auteur publie, en 1951 à Quito, « Ataúd de cartón »<sup>342</sup> et, la même année à Caracas, « Primeras palabras »<sup>343</sup>. Ces deux nouvelles sont reprises dans le recueil *Abandonados en la*

---

<sup>342</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Ataúd de cartón », *Letras del Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, n°67, 1951, p. 12.

<sup>343</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Primeras palabras », *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, n°84, 1951, p.°104-111.

*tierra*, qui paraît à Quito l'année suivante. « El nudo en la garganta »<sup>344</sup> paraît également en 1951, avant d'être repris dans *Trece relatos* en 1955. Faire paraître le recueil *Abandonados en la tierra* n'a pas été facile pour César Dávila Andrade, car bien que le prix « Joaquín Gallegos Lara », remporté à Guayaquil en 1950, prévoie une publication, le projet est abandonné par les organisateurs du concours. César Dávila Andrade sollicite auprès de Benjamín Carrión, en novembre 1951, l'aide de la *Casa de la Cultura*, sans succès<sup>345</sup>. César Dávila Andrade finit alors par publier ce recueil à compte d'auteur<sup>346</sup>.

Le recueil *Abandonados en la tierra* n'est pas diffusé, si bien qu'il est fort peu connu du public. Il réunit « Las nubes y las sombras », « Autopsia », « Primeras palabras », « La muerte del ídolo oscuro », « Ataúd de cartón », « Vinatería del Pacífico » et « La cuota ». 1952 est également l'année de publication de « Sauce llorón »<sup>347</sup>, que l'auteur ne retient pas pour *Abandonados en la tierra*. D'après Margarita Graetzer Alvarez, ces nouvelles forment une première étape dans la production de l'auteur – « etapa “fácil” »<sup>348</sup> :

[M]uestran un acercamiento, relativo por cierto, al realismo de los escritores de la Generación de los 30. La relatividad de este parentesco radica en el hecho de que los cuentos de este autor, aun desde sus inicios, están matizados por un carácter alegórico latente, mientras que en los otros hay una clara ausencia de preocupaciones de carácter metafísico.<sup>349</sup>

Parmi les nouvelles qui composent ce recueil, « La muerte del ídolo oscuro » est la plus caractéristique de l'héritage du réalisme social équatorien des années trente. Elle dénonce, en effet, la domination implacable des patrons blancs sur les Indiens, considérés comme des bêtes de somme. Cinq Indiens doivent transporter un piano de la ville jusqu'à l'hacienda, en cinq jours, pour qu'une fillette de cinq ans exerce ses talents musicaux. En route, un des Indiens se blesse à la jambe ; il est alors abandonné par ses compagnons, impuissants sur les ordres du contremaître :

El capataz vio la pierna del peón e hizo un gesto como si le aproximaran un puñal a la punta de la nariz.  
– ¡Maldita sea!– gruñó para sí. Y luego, volviéndose a los del “guando”:  
–Sigan despacio– ordenó.  
–Yo quedaré cuidando a taita Domingo– propuso un indio al del caballo.

<sup>344</sup> César DÁVILA ANDRADE, « El nudo en la garganta », *Letras del Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, n°69, 1951, p. 5.

<sup>345</sup> Voir la lettre adressée par César Dávila Andrade à Benjamín Carrión le 16 novembre 1951, in Gustavo SALAZAR (éd.), *César Dávila Andrade, El Fakir*, op. cit., p. 48.

<sup>346</sup> Jorge DÁVILA VÁZQUEZ, « Aquella voz inmensa, muda y clara. Aproximación a César Dávila Andrade », op. cit., p. 72.

<sup>347</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Sauce llorón », *Letras del Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, n°77, 1953, p. 4.

<sup>348</sup> Margarita GRAETZER ALVAREZ, « Los cuentos de César Dávila Andrade, Desde la tristeza milenaria hacia la iluminación », *Cultura*, Quito, volume VIII, n°22, 1985, p. 36.

<sup>349</sup> *Idem*.

– ¡Imposible! Faltarían dos. Colóquenle entre la paja y déjenle unas dos raciones de mote al lado; ya vendrá él solo.

Pero el astuto hombre sabía que estaba mintiendo y que los indios comprendían la mentira y no podían desdecirla. Sabía que era inútil la ración de mote que había ordenado colocar al lado del herido. Los indios sabían, asimismo, que aquello era un truco horrible, pero titubeando, y hablando algo entre dientes, obedecieron.<sup>350</sup>

Le contremaître, qualifié d'« astuto », trompe volontairement les Indiens. Il abandonne l'homme blessé, plutôt que de le soigner, car les soins seraient coûteux. Plus loin, ils rencontrent un autre groupe d'Indiens dirigé par un dominicain. Ce dernier se plaint de ses hommes qui portent également une lourde charge et qui, épuisés, se reposent :

– ¡Mis indios no pueden avanzar! Quieren dormir aquí, se quejó el lego de Santo Domingo.

–Pero, Hermanito, ¿por qué no usa el látigo?

Los indios descansaban, tendidos alrededor de un enorme bulto en forma de pera.

– ¿Qué llevan, Hermanito?

– ¡La campana para San Vicente!– proclamó el lego.

El mayordomo aproximó su cabalgadura a la del fraile y le deslizó algo al oído. El de los hábitos, sonrió, aquiescente. Entonces, el capataz, encabritó su caballo sobre el grupo de indios acostados.

– ¡Mitayos, a cargar la campana del Santo!

Y les cubrió de latigazos.

Murmurando sordas disculpas, los indios se apresuraron a levantar la enorme pera.

– ¡Ya, carajo. Únanse a los míos!

El lego sonrió, agradecido, al capataz.<sup>351</sup>

Le contremaître vient en aide au frère pour remettre au travail les Indiens en les fouettant. Ce passage montre l'alliance entre les deux secteurs – les propriétaires terriens et l'Église – dans l'exploitation de l'Indien. Leur complicité se traduit par des sourires, des airs entendus et des coups de fouet, auxquels les Indiens répondent par des excuses. Il faut relever, par ailleurs, le soin apporté par l'auteur à la transcription des dialogues. Dans un souci de vraisemblance caractéristique de la littérature sociale des années trente, César Dávila Andrade retranscrit le parler des Indiens :

Los indios, acurrucados dentro de sus ponchos endurecidos por la humedad, charlaban. Toda la noche, sus frases cortas y simples bailoteaban frente a la lluviosa oscuridad. Bajo los grandes y densos sombreros de lana prensada, las mandíbulas subían y bajaban, masticando su ración de mote frío. Frases deformes saltaban de un lado a otro.

– ¡Juin pesado!– exclamó el viejo Chili.

–Hace doler espalda...

–Quema hombros...

–Siete años hace, trajimos órgano de Catedral... ¡Eso era!

–Bajo “guandos” murió Juan Chaca, vomitandu sangre tan...<sup>352</sup>

Avant le dialogue, le narrateur décrit le parler indien : « frases cortas y simples ». Les Indiens sont évoqués à travers leurs vêtements emblématiques – ponchos et chapeaux – dans

<sup>350</sup> César DÁVILA ANDRADE, « La muerte del ídolo oscuro », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 122.

<sup>351</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>352</sup> *Ibid.*, p. 121.

une scène de la vie quotidienne. L'absence d'article, la fermeture de la voyelle finale et la juxtaposition de phrases simples caractérisent leur parler. L'énumération des peines et douleurs annonce un topique que l'on retrouve quelques années plus tard dans *Boletín y elegía de las mitas*, en 1959.

Pour Margarita Graetzer Alvarez, le point commun des nouvelles qui composent ce recueil est la récurrence de la violence, de même que les défauts physiques des personnages<sup>353</sup>. César Dávila Andrade, d'une manière générale, s'appuie sur des personnages souffrants pour dénoncer la douleur et les difficultés d'exister. Ce sont, bien souvent, des subalternes dans l'ordre social équatorien, qu'ils soient Noirs ou Indiens ; ils proviennent d'un milieu rural ou de quartiers urbains pauvres. « Ataúd de cartón » met ainsi en scène une femme si pauvre qu'elle ne peut nourrir son enfant. « Primeras palabras » évoque également un couple pauvre et un mari violent, contraints à vendre leur fille muette pour survivre. Lorsqu'arrive le moment de la séparation entre cette dernière et son père, la fillette recouvre la parole et se met à crier. « Vinatería del Pacífico » met en scène de manière picaresque un narrateur disposé à n'importe quel travail pour survivre. « Un nudo en la garganta » dresse le portrait d'un vendeur ambulancier qui perd brusquement la voix et se trouve dans l'incapacité de travailler. Commence alors son agonie, qui le pousse à quitter la ville pour retourner mourir dans son village natal. « La cuota » met en scène un homme pauvre, contraint à supplier les passagers d'un taxi de le laisser monter avec eux et de lui payer sa course. Le véhicule, par la suite, a un accident. Dans les textes de ce premier recueil, le mal, la misère et la maladie sont omniprésents. Même si elle n'appartient pas au recueil, la nouvelle intitulée « Salsa llorón », publiée en 1953, évoque également le mal, à travers la conscience coupable du narrateur qui se remémore un épisode de son enfance.

Durant les années cinquante, qualifiée par Margarita Graetzer Alvarez de « etapa fácil », César Dávila Andrade approfondit ses connaissances ésotériques. Son mysticisme est déjà manifeste dans *Abandonados en la tierra*. La longue nouvelle intitulée « Las nubes y las sombras » est, de ce point de vue, exemplaire. Le mal s'introduit dans un monastère un été, par le biais d'une photographie retrouvée. Cette dernière, qui montre un couple enlacé de manière équivoque, sème le doute et la panique parmi la communauté de moines, en particulier entre les novices. Plusieurs choisissent de fuir, bouleversant l'équilibre fausement

---

<sup>353</sup> Margarita GRAETZER ALVAREZ, « Los cuentos de César Dávila Andrade, Desde la tristeza milenaria hacia la iluminación », *Cultura, op. cit.*, p. 38.

établi jusque-là. La peste se répand alors comme un fléau dans la ville et, lors d'une procession, les habitants reçoivent la vision de l'accouplement dans le ciel de la Vierge avec une licorne, qui donne lieu au chaos de la création.

César Dávila Andrade publie, en 1954, la nouvelle intitulée « Pastel de novios con dos almendras »<sup>354</sup>. L'année suivante, il publie son deuxième recueil de nouvelles, *Trece relatos*. Celui-ci réunit treize nouvelles : « La batalla », « El cóndor ciego », « Ahogados en los días », « Un cuerpo extraño », « Un nudo en la garganta », « El recién llegado », « El hombre que limpió su arma », « La última mesa del caballero pobre », « Durante la extremaunción », « Aldabón de bronce », « El último remedio », « El elefante » et « Lepra ». D'après Jorge Dávila Vázquez, ce recueil ouvre une deuxième période dans la production de nouvelles de César Dávila Andrade, qu'il qualifie de « madurez »<sup>355</sup> et que Margarita Graetzer Alvarez nomme « de transición ». Elle définit cette étape de la manière suivante :

En una segunda fase, o etapa de transición, empieza un alejamiento paulatino y sutil del mundo al que se refieren los primeros cuentos. En esta ocasión, los relatos se convierten en metáforas de la realidad, de problemas que van más allá de lo meramente social.<sup>356</sup>

Selon la critique, « La batalla », « Ahogados en los días », « Un nudo en la garganta », « El recién llegado », « La última mesa del caballero pobre », « Durante la extremaunción », « El último remedio » et « El elefante » appartiendraient ainsi à la première phase de création, tandis que « El cóndor ciego », « Un cuerpo extraño », « El hombre que limpió su arma », « Aldabón de bronce » et « Lepra » seraient caractéristiques de la deuxième étape. Cette étape, selon nous, correspond à l'éclosion du mysticisme de l'auteur. Toutefois, comme nous l'avons précédemment montré, cette dimension métaphysique et mystique est déjà présente dans le premier recueil de nouvelles de César Dávila Andrade. Elle est, certes, plus présente dans *Trece relatos*, mais on y retrouve les mêmes thèmes que dans *Abandonados en la tierra* : le mal, la maladie et la mort. Bien que les critiques séparent ces recueils entre deux étapes de création, peu de différences les distinguent. Les nouvelles, d'ailleurs, datent toutes de la même période, d'après Jorge Dávila Vázquez : « Dávila reúne en el tono algunas de las piezas

---

<sup>354</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Pastel de novios con dos almendras », *Letras del Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, n°109, 1954, p. 33.

<sup>355</sup> Jorge DÁVILA VÁZQUEZ, « Aquella voz inmensa, muda y clara. Aproximación a César Dávila Andrade », *op. cit.*, p. 74.

<sup>356</sup> Margarita GRAETZER ALVAREZ, « Los cuentos de César Dávila Andrade, Desde la tristeza milenaria hacia la iluminación », *Cultura*, *op. cit.*, p. 36.

que venía escribiendo desde años atrás, las pule y perfecciona, y las entrega en su momento cumbre como narrador, 1955. »<sup>357</sup>

L'écriture, toutefois, témoigne d'une force et d'une densité poétiques plus abouties dans le deuxième recueil. Cette expression a été peu étudiée par la critique, mais elle mérite pourtant une attention particulière. Elle témoigne, en effet, d'une poétisation davilienne du monde, en accord avec la quête d'un nouveau langage.

L'un des premiers écrivains à avoir théorisé le genre de la nouvelle est Edgar Allan Poe<sup>358</sup>, que César Dávila Andrade admire<sup>359</sup>. L'auteur américain explique, dans le célèbre article « On the prose tale », les liens qui unissent la poésie et la nouvelle :

A poem *too* brief may produce a vivid, but never an intense or enduring impression. Without a certain continuity of effort—without a certain duration or repetition of purpose—the soul is never deeply moved. [...]

Were we called upon however to designate that class of composition which, next to such a poem as we have suggested, should best fulfill the demands of high genius—should offer it the most advantageous field of exertion—we should unhesitatingly speak of the prose tale [...]. We allude to the short prose narrative, requiring from half-hour to one or two hours in its perusal. [...]

We have said that the tale has a point of superiority even over the poem. In fact, while the *rhythm* of this latter is an essential aid in the development of the poem's highest idea—the idea of Beautiful—the artificialities of this rhythm are an inseparable bar to the development of all points of thought or expression which have their basis in *Truth*. But Truth is often, and in very great degree, the aim of the tale. [...] The writer of the prose tale, in short, may bring to his theme a vast variety of modes or inflections of thought and expressions [...]. It may be added, here, *par parenthèse*, that the author who aims at the purely beautiful in a prose tale is laboring at great disadvantage. For Beauty can be better treated in the poem. Not so with terror, or passion, or horror, or a multitud of such other points.<sup>360</sup>

Pour Edgar Allan Poe, la nouvelle permet, comme le poème, d'exalter l'âme et d'emporter le lecteur grâce à son rythme. Pour lui, le roman comporte un handicap, celui de ne pouvoir se lire en moins de deux heures, ce qui implique d'interrompre la lecture et de morceler l'unité de l'ensemble. En tant que forme courte, la nouvelle est capable de conserver cette unité ; à l'auteur, ensuite, d'en travailler le rythme, tel un poème, pour le parfaire. Edgar Allan Poe montre, par ailleurs, qu'il convient de réserver certains thèmes pour le poème, et d'autres pour la nouvelle. Loin d'entrer en opposition, ces deux formes littéraires apparaissent donc

<sup>357</sup> Jorge DÁVILA VÁZQUEZ, « Aquella voz inmensa, muda y clara. Aproximación a César Dávila Andrade », *op. cit.*, p. 74.

<sup>358</sup> J. Gerald KENNEDY (éd.), *The portable Edgar Allan Poe*, Penguin books, Londres, 2006, p. 525 : « Poe helped to shape the conventions of an emerging literary form, the short story ».

<sup>359</sup> César Dávila Andrade confie à Galo René Pérez dans une lettre : « Al compás de mis labores de pluma, mi mujer establece su dictadura científica en la casa, y con su bella ayuda, las cosas marchan admirablemente. Si no tuviera su presencia a mi lado, claro que los grandes vientos de Rimbaud y de Poe, me hicieran quizá titubear entre los grandes escombros de las noches. », in Gustavo SALAZAR (éd.), *César Dávila Andrade, el Fakir*, *op. cit.*, p. 64.

<sup>360</sup> Edgar ALLAN POE, « On the prose tale », in J. Gerald KENNEDY (éd.), *The portable Edgar Allan Poe*, *op. cit.*, p. 532-534.

complémentaires. César Dávila Andrade élabore ses nouvelles dans cet esprit ; elles sont rigoureusement construites.

Elles témoignent, en outre, d'une richesse lexicale considérable. Elles évoquent le quotidien d'un monde souvent rural, sombre, dans lequel règnent la misère, la maladie et l'alcoolisme. La poésie que leur auteur ajoute à ce cadre lugubre souligne des contrastes qui viennent rappeler la beauté du monde. « La Batalla », qui ouvre *Trece relatos*, est de ce point de vue exemplaire. L'auteur a, auparavant, mis en exergue une citation de Léon Bloy, sur laquelle il est nécessaire de s'arrêter un instant. Si l'œuvre de l'auteur français est marquée par l'inspiration religieuse et la recherche d'un absolu caché derrière les apparences, les quelques lignes traduites annoncent ce qui caractérisera les nouvelles du recueil de César Dávila Andrade, des histoires humaines, qui évoquent la souffrance, narrées avec un esthétisme revendiqué, et dont la clé même est la poésie de l'expression :

Hubo un virtuoso de su alma  
en la que ejecutaba como en un violín  
sobrenatural, y jamás habíase escuchado  
música tan desgarradora<sup>361</sup>

Pour apprécier ces nouvelles à leur juste valeur, il faut donc s'attacher, plus qu'à l'intrigue même, à ce qui caractérise l'état poétique de leur texte, en retenant les critères qu'a définis Gérard Genette : des procédés mis en œuvre pour réduire l'arbitraire du signe, pour rapprocher le signifié du signifiant, ou pour rapprocher le signifiant du signifié, en gardant en mémoire que c'est l'« évidence poétique » qui prime et que la prose est, en premier lieu, le lieu de la parole disjointe, donc favorable à la poésie<sup>362</sup>.

La nouvelle intitulée « La Batalla »<sup>363</sup> présente un bon exemple de poétisation d'un univers sordide. L'intrigue – un homme veille sa femme qui agonise – est portée par une alternance de focalisations interne et externe. Le narrateur nous livre ainsi les pensées les plus inattendues et les plus choquantes du mari, qui ne peuvent provoquer que dégoût, écœurement et rejet chez le lecteur, tandis qu'à l'extérieur de la maison retentissent les tirs de la caserne voisine. Plusieurs passages retiennent l'attention ; le premier est mis en évidence grâce à une variation du même thème, qui est celui de l'image de la femme tuant un cochon. La première

---

<sup>361</sup> Léon BLOY, in César DÁVILA ANDRADE, *Trece relatos*, *op. cit.*, p. 97.

<sup>362</sup> Pour plus de précisions, voir Gérard GENETTE, « Langage poétique, poétique du langage », *Figures II*, Paris, Seuil, 1979 (1969), p. 146-152 en particulier.

<sup>363</sup> César DÁVILA ANDRADE, « La batalla », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II*, *op. cit.*, p. 137-145.

évoquant présente la scène de manière crue et prosaïque : « Era de verla cuando derribaba un cerdo y lo cubría de paja seca a la que prendía fuego »<sup>364</sup>. La deuxième évocation développe cette image : « Mientras las llamas danzaban sobre el cuerpo de la bestia muerta y el cerdo áspero y sustancioso crepitaba, ella al borde de la pira, remedaba un ídolo sensual y alegre recibiendo el sacrificio. »<sup>365</sup> Les mots de cette phrase, inappropriés dans ce contexte, se chargent de densité poétique. On assiste alors à une « évidence poétique » telle que Gérard Genette la commente :

Le langage poétique révèle [...] sa véritable « structure », qui n'est pas d'être une *forme* particulière, définie par ses accidents spécifiques, mais plutôt un *état*, un degré de présence et d'intensité auquel peut être amené, pour ainsi dire, n'importe quel énoncé, à la seule condition que s'établisse autour de lui cette *marge de silence* qui l'isole au milieu (mais non à l'écart) du parler quotidien.<sup>366</sup>

La marge de silence, ici, n'est pas marquée typographiquement, mais le simple décalage avec le contexte suffit à isoler chaque terme et à le motiver. Le contraste est double. Dans un premier temps, seul le lexique varie : « llamas » pour « fuego », « bestia muerta » pour « derribaba un cerdo ». Mais dans un deuxième temps, on constate un jeu subtil entre les mots utilisés : « danzaban », qui se rapporte dans son usage normal aux flammes, entre en écho avec « sensual y alegre ». Or, ces deux termes se détachent de la phrase par leur caractère doublement impropre, tant au niveau de la scène qu'au niveau même du symbole de l'idole sacrifiée. Chaque adjectif est isolé par la conjonction de coordination, d'une part, et par le déplacement de sens, d'autre part. L'écho aux flammes dansantes entre, de plus, en relation avec trois autres termes : « pira », « ídolo » et « sacrificio ». Bien entendu, il ne s'agit nullement d'un sacrifice et le décalage est grotesque. Chacun de ces mots est isolé par son caractère à la fois inattendu et annonciateur : « pira » comme « ídolo » appellent « sacrificio » ; « ídolo » connote ici le cochon, et c'est à travers cet emploi audacieux que le terme se détache et que s'établit autour de lui cette marge de silence.

C'est encore grâce à un déplacement subtil que les termes de ce passage poétique, qui contrastent avec la description crue qui l'entoure, servent de point d'appui au texte. Dans un passage suivant, en effet, le narrateur nous fait entrer dans les pensées immondes du mari, toujours assis auprès de sa femme : « Y ahora, allí, la bestia moribunda es ella; y yo aquí, ante

---

<sup>364</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>365</sup> *Idem.*

<sup>366</sup> Gérard GENETTE, « Langage poétique, poétique du langage », *Figures II, op. cit.*, p. 150.

este sacrificio que no me interesa ni una cáscara »<sup>367</sup>. La reprise du terme « bestia », qui constitue en soi un écho, s'applique ici à sa femme, et « sacrificio », encore utilisé de manière impropre, renvoie à son agonie, et non plus à la mort du cochon. Le parallèle est marqué, de plus, de manière explicite, par la répétition de la structure en début de phrase. D'autres surgissent, en revanche, de manière implicite : si de manière claire la femme et le cochon sont rapprochés, le mari est aussi mis en parallèle avec sa femme, puisqu'il assiste à sa mort comme elle-même observait celle de l'animal. Plus subtil, l'arme de la bouchère – son couteau –, tranche aussi net que les pensées de son mari pour sa maîtresse et la hâte de l'épouser. C'est de ces jeux parallèles par déplacement que surgit la cruauté de cette histoire, dont le temps s'étire indéfiniment, rythmé par les reprises et les variations.

Ainsi en est-il de cette mouche, qui non seulement annonce les autres mouches à venir du récit, mais qui fonctionne comme le pendant du mari. La phrase est d'une grande densité poétique grâce à une métaphore remarquable : « Era increíble: esta mosca trasnochaba como un libertino alrededor del lupanar »<sup>368</sup>. Elle est une variation du motif de la phrase précédente : « Tomó el pañuelo por centésima vez en esa noche y ahuyentó una mosca del rostro de la mujer ». Si « libertino » est totalement surprenant et inattendu pour désigner une mouche, il n'est que le résultat d'un déplacement qui confère à la métaphore sa force poétique, puisqu'il renvoie de manière évidente au mari infidèle. Le verbe « trasnochaba » trouve un emploi nouveau aux côtés de l'insecte et rappelle joliment l'heure tardive de la scène. Le substantif « lupanar » complète la métaphore et acquiert une nouvelle valeur. Alors que ce terme n'évoque qu'un endroit sordide, il se charge de l'esthétisme associé au libertin. Par le même procédé, le vomit change de connotation : « El esqueleto era ella, y vomitaba un interminable cordón verde de cuyo extremo tiraba irrevocablemente la Muerte »<sup>369</sup>. L'auteur, ici, en associant l'allégorie de la mort à une métaphore totalement nouvelle, réussit un tour de force. La structure de la phrase, tout d'abord, reproduit à merveille l'action du personnage allégorisé et son cordon interminable. La lourdeur du style est voulue, marquée par l'enchaînement de la proposition relative sans pause dans la ponctuation, avec l'adverbe, le

---

<sup>367</sup> César DÁVILA ANDRADE, « La batalla », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 138.

<sup>368</sup> *Idem.*

<sup>369</sup> *Ibid.*, p. 139.

sujet de « tiraba » postposé, tandis que le sujet de « vomitaba » est rejeté dans la proposition initiale.

Une dernière image, religieuse cette fois, vient compléter et structurer ce récit, après que la fille a griffé le beau-père qui a tenté de la violer. Le narrateur décrit le mari en train de s'observer dans le miroir et commente ce qu'il voit, grâce au style indirect : « Tenía tres sangrantes surcos en la mejilla izquierda: uno de ellos, el mayor arrancaba del lacrimal y terminaba en la comisura de la boca, creando la ilusión de que había llorado sangre »<sup>370</sup>. Il s'agit là de l'évocation détournée d'un miracle ; les symboles religieux – le chiffre trois, les sillons et la joue – viennent se combiner avec les larmes de sang. L'image subit un déplacement, de la Vierge au mari, qui incarne *a contrario* le péché. Le miracle subit lui aussi un déplacement, puisqu'il entre en écho avec la désincarnation de l'âme de la femme : « se hizo un brevísimo silencio, casi mágico. Fue como si el alma de la mujer se irguiera, muda de dolor »<sup>371</sup>. Le procédé est de surcroît mis en abyme : « En esa delgada pausa de anhelante parálisis, escucharon –como el rumor de un mundo irreal– la múltiple reverberación de la fusilería de la noche »<sup>372</sup>. Il ne s'agit ici, bien évidemment, que de quelques exemples choisis, tant ces procédés abondent dans la nouvelle. Ils montrent le rôle que l'auteur attribue à la poésie : cette dernière vient rééquilibrer l'horreur et la noirceur du monde. Dans cette nouvelle précisément, la poésie souligne le contraste avec les autres êtres vivants. Le narrateur crée des monstres humains : « la blanca-madre-muñeca », puis « el hombre-animal-padrastro » et « el hombre-animal-hermano », qui finissent par ne faire qu'un : « el animal-padrastro-hermano »<sup>373</sup>. De plus, il opère un renversement en prenant pour appui l'évocation des coqs et des mouches, qui sont humanisés à travers leurs pensées et leurs observations communes : les premiers « se entusiasm[an] adivinando el encarnizamiento de los hombres »<sup>374</sup> tandis que les secondes s'agitent « comprendiendo oscuramente el encarnizamiento de los hombres »<sup>375</sup>. Les hommes se comportent comme des animaux, et les parallèles de la narration le soulignent : ce sont des porcs, tandis que le cochon « sacrifié » est

---

<sup>370</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>371</sup> *Idem.*

<sup>372</sup> *Idem.*

<sup>373</sup> *Ibid.*, p. 144-145.

<sup>374</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>375</sup> *Ibid.*, p. 141.

humanisé en étant sacralisé en idole. Évoquons un dernier déplacement, celui du motif de la nouvelle. Il faut revenir aux textes d'Edgar Allan Poe pour le saisir :

Now, never losing sight of the object *supremeness*, or perfection, at all points, I asked myself—"Of all melancholy topics, what, according to the *universal* understanding of mankind, is the *most* melancholy?" Death—was the obvious reply. "And when," I said, "is this the most melancholy of topics most poetical? » From what I have already explained at some length, the answer, here also, is obvious—"When it most closely allies itself to *Beauty*: the death, then, of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world—and equally is it beyond doubt that the lips best suited for such topic are those of a bereaved lover."<sup>376</sup>

La mort d'une belle femme, pour Poe, constitue un *topos* de la beauté, en particulier si celle-ci est pleurée par son bien-aimé. Ici, le motif est repris et détourné : la femme qui agonise est laide, grasse, sent mauvais, et elle est veillée par son mari qui ne l'aime plus et qui pense à sa maîtresse. L'influence de l'auteur américain est encore perceptible dans la structure même de la nouvelle, qui est rythmée par des phrases qui reviennent comme des *leitmotifs* ; ces phrases-refrains renvoient aux tirs échangés à l'extérieur et au sommeil des deux enfants. Edgar Allan Poe écrit au sujet de sa poésie :

I determined to produce continuously novel effects, by the variation of the *application* of the *refrain*—the *refrain* itself remaining, for the most part, unvaried. [...] Since its application was to be repeatedly varied, it was clear that the *refrain* itself must be brief [...] In proportion to the brevity of the sentence, would, of course, be the facility of the variation.<sup>377</sup>

César Dávila Andrade, dans « La batalla », contribue ainsi à poétiser la prose. Ses nouvelles se veulent un espace dans lequel la poésie rejoint l'imagination. Pour cette raison, elles ne sont pas à considérer séparément de l'œuvre strictement poétique. Elles s'inscrivent bien dans la démarche d'un auteur pour qui l'écriture, et en particulier la poésie, est au centre de la vie. Elles livrent une vision du monde embellie, qui suscite la rêverie, à l'écart du quotidien. La nouvelle davilienne, dans cette perspective, constitue une prose poétique.

La même année que *Trece relatos*, César Dávila Andrade publie « Overall quemado »<sup>378</sup>, puis, entre 1955 et 1957<sup>379</sup>, « La madre es un sueño »<sup>380</sup> et « Doble vida »<sup>381</sup>. En 1960

---

<sup>376</sup> Edgar ALLAN POE, « The philosophy of composition », in J. Gerald KENNEDY (éd.), *The portable Edgar Allan Poe*, *op. cit.*, p. 548.

<sup>377</sup> *Ibid.*, p. 547.

<sup>378</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Overall quemado », *Letras del Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, n°103, 1955, p. 12.

<sup>379</sup> Jorge DÁVILA VÁZQUEZ, « Aquella voz inmensa, muda y clara. Aproximación a César Dávila Andrade », *op. cit.*, p. 77.

<sup>380</sup> César DÁVILA ANDRADE, « La madre es un sueño », *Letras del Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, n°105, 1956, p. 17.

<sup>381</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Doble vida », *Letras del Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, n°107, 1957, p.7.

paraissent deux autres nouvelles, « Un centinela ve aparecer la vida »<sup>382</sup> et « El viento »<sup>383</sup>. Parallèlement, César Dávila Andrade continue de publier de nombreux articles. Nous n'évoquerons que très rapidement, dans un dernier point, cette production, afin de mettre en évidence les préoccupations de César Dávila Andrade qui éclairent l'évolution de son œuvre poétique et narrative.

### c) Les essais et les articles publiés entre 1950 et 1960

Les articles rédigés par César Dávila Andrade sont nombreux, car l'auteur apporte sa collaboration à plusieurs journaux et revues littéraires, au Venezuela comme en Équateur. Ils témoignent de l'actualité littéraire de l'époque mais également, nous l'avons déjà évoqué, des lectures de l'auteur et de ses centres d'intérêt. Ils permettent ainsi de caractériser sa production poétique et narrative ; ils permettent également de rectifier certaines idées reçues, diffusées et relayées par la critique, concernant notamment la période dite hermétique de César Dávila Andrade. Notre objectif, ici, est de montrer que l'auteur n'a pas effectué brusquement de tournant hermétique radical – contrairement à ce qu'affirme la critique –, même si sa production, dans les dernières années, se complexifie et se densifie.

Si l'on s'en tient, comme le fait souvent la critique, à la lecture de *Catedral salvaje* et à *Boletín y elegía de las mitas*, il peut sembler, à première vue, que César Dávila Andrade s'éloigne de ses préoccupations initiales – l'Indien et l'Amérique – afin de se consacrer exclusivement à l'écriture de textes ésotériques. Ce n'est pas le cas ; l'analyse de toutes les œuvres de l'auteur, et en particulier de ses articles, révèle un intérêt constant pour l'indigène et le continent américain. Ces thèmes entrent en écho avec les préoccupations sociales de César Dávila Andrade et servent de point d'ancrage dans sa recherche des origines. De plus, l'engouement de l'auteur pour le mysticisme ne date pas des années soixante, nous l'avons évoqué. Il nous semble fondamental, pour le montrer, de nous appuyer sur quelques articles que César Dávila Andrade publie afin de mettre en évidence la place centrale qu'occupent les thèmes du mythe et du sacré dès le début des années cinquante. L'analyse de ces textes nous

---

<sup>382</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Un centinela ve aparecer la vida », *El Nacional*, Caracas, 18/08/1960, p. 4-5.

<sup>383</sup> César DÁVILA ANDRADE, « El viento », *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, n°139, 1960, p. 139-145.

permittra d'appréhender la continuité des œuvres daviliennes et l'engouement constant de l'auteur pour l'ésotérisme.

Bien qu'au-delà des années cinquante, certains articles montrent une préoccupation constante envers l'Indien qui justifie que nous nous y attardions. Dans « La muerte del ídolo oscuro » puis dans *Boletín y elegía de las mitas*, César Dávila Andrade dénonce l'exploitation de l'Indien. Il perçoit également ce dernier comme racine identitaire. Rappelons que les années trente et quarante sont marquées en Équateur par une crise identitaire sans précédent, accentuée par la perte d'une partie du territoire à l'issue du protocole de Rio de 1942. Les intellectuels équatoriens qui, à cette période, réfléchissent à la construction d'un projet culturel national métisse, partagent là une réflexion commune à tout le continent latino-américain<sup>384</sup>. Portées par le mythe fondateur du métissage, les élites s'interrogent sur leurs origines ethniques et culturelles, susceptibles d'unifier la nation. Mariano Picón Salas, au Venezuela, publie ainsi en 1944 *De la conquista a la independencia*<sup>385</sup>, qui propose de rechercher les origines de la « conciencia criolla »<sup>386</sup> dans la rencontre de l'Espagnol et de l'Indien. À la mort de l'auteur, en 1965, César Dávila Andrade lui consacre un article. C'est également l'occasion, pour l'Équatorien, de rappeler les origines indiennes de l'Amérique :

*De la Conquista a la Independencia* es obra bien reeditada y traducida. A sus veinte años, puede decirse que guarda la frescura de criterio, la información y el ánimo de gran trazo del primer día. Y así, para Mejía, no existe un ensayo más hondo y hermoso de historia cultural de tres centurias americanas nuestras, que la obra de Don Mariano. El gran diseño continental del movimiento de ideas y fuerzas del derecho y de las tierras, es en esta obra tan coherente y completo, que empalidece los cuadros que al respecto pudieran encontrarse en textos de Zum Felde, Anderson Imbert, Pedro Henríquez Ureña, Luis Alberto Sánchez o Torres Rioseco. Porque en este libro cargado de riqueza y de panoramas, el legado indígena es el más copioso, la empresa y aventura españolas se recortan con todos sus detalles y sus agrietaduras, el coctel de los mestizajes, ofrece los sabores más recónditos, las ideas de los religiosos, todas sus utopías y sus valores vivos.

Así es despertada la grande y ancha mirada de Hispanoamérica sobre un hombre que mantiene levemente cerrados sus ojos y sigue velando por su patria<sup>387</sup>.

---

<sup>384</sup> Voir l'analyse de Ramón MÁIZ, « Ethnification de la politique et indigénisme en Amérique latine », in Ramón MÁIZ, Jean TOURNON, *Ethnicisme et politique*, Paris, L'Harmattan, 2005, consulté en ligne le 22/09/2012, <http://www.usc.es/cipoad/PaxinaMaiz/index.../indigenismo.pdf>

<sup>385</sup> Voir l'essai de César Dávila Andrade consacré à l'œuvre, in César DÁVILA ANDRADE, « Las resurrecciones del maestro », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 551-552.

<sup>386</sup> Carlos GARCÍA MIRANDA, « Una lectura crítica de *De la Conquista a la Independencia* de Mariano Picón Salas », *Letras*, Lima, Órgano de la facultad de Letras y Ciencias Humanas, volume LXXVII, n°111-112, 2006, p. 176 : « Picón Salas se esfuerza en fundamentar la tesis, muy bien sintetizada por Vittoria Borsó, de que “el origen de la “conciencia criolla” que llevará a la Independencia se encuentra [...] en el Barroco colonial” [...]. Según Picón Salas, es en el Barroco de las Indias – noción acuñada por él – donde se estructura no sólo una línea estética, puesta de manifiesto en expresiones literarias, musicales y arquitectónicas, sino también una conciencia social, calificada por la historiografía como “criolla” ».

<sup>387</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Las resurrecciones del maestro », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 551-552.

*De la Conquista a la Independencia*, vingt ans après sa première publication, trouve toujours un écho chez César Dávila Andrade qui partage, en 1965, le même intérêt pour les legs culturels préhispaniques et la notion de métissage, car il perçoit, à travers la figure de l'Indien, l'origine de l'homme. La nouvelle intitulée « Un centinela ve aparecer la vida », publiée dans *Cabeza de gallo* en 1966, en témoigne d'ailleurs ; nous y reviendrons.

César Dávila Andrade aborde, dans ses articles, la question de l'héritage indien par le biais de la représentation littéraire. Il dénonce l'exploitation de la figure de l'Indien faite par les écrivains indigénistes dans un autre article publié en 1967<sup>388</sup> : « [s]obre esta situación de atroz privilegio y sobre la miserable condición del aborígen, nuestros novelistas han proyectado, sin saberlo quizá, su última y devota explotación: la literatura indígena »<sup>389</sup>. Ces articles sont postérieurs à la publication de *Abandonados en la tierra* et *Boletín y elegía de las mitas* ; ils montrent que la préoccupation de César Dávila Andrade s'inscrit dans la continuité et qu'il existe des échos entre les nouvelles, les essais et les articles. L'Indien, selon l'auteur, est exploité par les auteurs indigénistes<sup>390</sup>, car ces derniers tenteraient de montrer, en instrumentalisant la figure de l'Indien à des fins politiques, qu'il est principalement une victime et qu'il ne saurait sortir de sa condition sans une révolte. Le constat établi par César Dávila Andrade est très critique : « se ha escrito y se ha llorado mucho, en forma literaria, sobre el indio silencioso, pero éste permanece aún con las espaldas quebradas sobre la tierra. »<sup>391</sup> La représentation de la condition économique et sociale de l'Indien fait appel inutilement au *pathos* du lecteur. Surtout, cette littérature ne produit aucun effet ; aucune évolution favorable des conditions de vie de l'Indien n'en découle. D'après César Dávila Andrade, l'Indien reste perçu comme « buen[a] besti[a] de labor »<sup>392</sup> ; la nouvelle intitulée « La muerte del ídolo oscuro » l'illustre de manière exemplaire. Quant à la personne extra

---

<sup>388</sup> César DÁVILA ANDRADE, « *Ciro Alegria y su alto y ancho mundo* », *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, n°180, 1967, p. 45-48.

<sup>389</sup> César DÁVILA ANDRADE, « *Ciro Alegria y su alto y ancho mundo* », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 428.

<sup>390</sup> Voir, à cet égard, l'article de Georges BAUDOT, « Créativité littéraire et vision indigéniste dans l'Amérique latine de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle », *La créativité en Amérique latine, Cahier des Amériques latines*, Paris, IHEAL, n°4, 2<sup>ème</sup> semestre 1986, p. 128 : « je me suis demandé si la protestation solennelle et véhémement que fut l'indigénisme n'avait pas, en fin de comptes, marginalisé encore un peu plus l'objet de ses sympathies, l'Indien, dont l'identité fut en quelque sorte presque toujours noyée sous les flots du vocabulaire de l'action militante [...] ».

<sup>391</sup> César DÁVILA ANDRADE, « *Ciro Alegria y su alto y ancho mundo* », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 428.

<sup>392</sup> *Ibid.*, p. 427.

littéraire de l'Indien, elle ne suscite, selon l'auteur, aucun intérêt de la part des lecteurs, pas même ethnologique ou anthropologique. César Dávila Andrade remet également en cause, dans cette littérature indigéniste, paternaliste et misérabiliste, la qualité de l'écriture : « *Huasipungo*, de Jorge Icaza, es la novela inicial de este tipo. Balbuciente y mal escrita, consigue sin embargo realizar bien su misión de **denuncia y de protesta** »<sup>393</sup>. Bien que la dénonciation de Jorge Icaza atteigne son objectif, César Dávila Andrade ne manque pas de souligner les défauts littéraires de l'œuvre.

César Dávila Andrade, à l'inverse, entend soigner le travail d'écriture. La nouvelle intitulée « La muerte del ídolo oscuro » et *Boletín y elegía de las mitas* dénoncent le sort réservé aux Indiens et l'exploitation dont ils sont historiquement victimes, mais, au-delà de la dénonciation, ces textes font l'objet d'une véritable élaboration littéraire. Bien que les Indiens soient les principaux acteurs de « La muerte del ídolo oscuro », le titre même de la nouvelle dépasse l'enjeu politique de dénonciation. Le titre est ambigu et énigmatique ; il renvoie à la fois à la mort de l'Indien blessé et abandonné sur le parcours, comme à la fin tragique du piano, cassé lors d'un ultime déménagement entre deux étages de la maison. Le long poème épico-lyrique de *Boletín y elegía de las mitas*, quant à lui, est l'objet d'un travail poétique que nous analyserons par la suite, qui fait intervenir le sacré et les mythes.

*Boletín y elegía de las mitas* n'est pas seulement un recueil poétique de dénonciation ; il comporte une dimension mythique qui, prise en considération, s'intègre parfaitement dans le projet d'écriture davilien. Le recours au procédé mythique y est fondamental. Le poète s'appuie sur le mythe, car il est un « lieu où l'objet se crée à partir d'une question et de sa réponse »<sup>394</sup>. Il est directement lié à la connaissance et au temps originel<sup>395</sup> et, en tant que récit

---

<sup>393</sup> *Ibid.*, p. 428.

<sup>394</sup> André JOLLES, *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972, p. 84.

<sup>395</sup> Voir Mircea ELIADE, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1971 (1963), p. 15 : « [...] le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des "commencements". Autrement dit, le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Êtres Surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le Cosmos, ou seulement un fragment : une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution. C'est donc toujours le récit d'une "création" : on rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à *être*. Le mythe ne parle que de ce qui est arrivé *réellement*, de ce qui s'est pleinement manifesté. Les personnages des mythes sont des Êtres Surnaturels. Ils sont connus surtout pour ce qu'ils ont fait dans le temps prestigieux des "commencements". Les mythes révèlent donc leur activité créatrice et dévoilent la sacralité (ou simplement la "sur-naturalité") de leurs œuvres. En somme, les mythes décrivent les diverses, et parfois dramatiques, irruptions du sacré (ou du "sur-naturel") dans le Monde. C'est cette irruption du sacré qui *fonde* réellement le Monde et qui le fait tel qu'il est aujourd'hui. Plus encore : c'est à la suite des interventions des Êtres Surnaturels que l'homme est ce qu'il est aujourd'hui, un être mortel, sexué et culturel. »

métaphorique, il ouvre une quantité de perspectives pour l'auteur. Il participe de sa réflexion sur l'homme, sur son histoire et son origine. Le poète, qui est un créateur, doit être capable, selon César Dávila Andrade, de remonter le cours du temps pour rejoindre le mythe et retrouver la parole originelle :

Si se lograra verdaderamente realizar la hermenéutica de los sueños y de la expresión de un poeta verdadero –como Ida– veríasele atado al gran hondón materno de los mitos y los signos primordiales de la humanidad. El hombre más remoto estuviera allí presente con su verde paisaje arcaico, al lado del hombre moderno que presiente la palidez de la nada trascendental; y, aunque parezca increíble, revelaría así mismo la presencia del hombre futuro. Porque el verdadero creador es un mágico registro del pretérito, del presente y del tiempo prometido.<sup>396</sup>

Le rapprochement opéré entre le mythe et le rêve tient au fondement même du mythe, à savoir l'imagination. Par ce biais, l'auteur se sert des propriétés du mythe pour retrouver une certaine pureté de l'homme et du monde. César Dávila Andrade a une conception idéalisée de la création artistique, qui lui laisse entrevoir la promesse d'un monde et d'un homme meilleurs. Il y a une part de divinité et de magie dans l'acte de création : il faut être capable, en créant, de saisir dans l'instant l'éternité de l'être ou de la chose et la fixer dans sa beauté la plus pure. Toute la poésie de César Dávila Andrade tend vers cet objectif. L'intervention du sacré permet, en outre, de créer un univers et des personnages vivants dans l'imaginaire collectif. L'auteur l'illustre dans un autre essai, consacré à Rómulo Gallegos :

Sin embargo, no todas esas criaturas han tenido la suficiente vitalidad original que asegure su supervivencia. Muchos personajes de la ficción literaria, desglosados de las páginas de su autor (destetados, queríamos decir), han sido criados y vigorizados por los lectores, mucho después.

Otros, en cambio, apenas alumbrados –dados a la estampa–, se han movido con formidable vida autónoma; y han sido capaces de energizar muchas mentes y abrasar muchos corazones, como Werther, Raskolnikoff, Don Quijote.<sup>397</sup>

Seul l'auteur capable de créer des archétypes peut parvenir à ce que ses êtres de fiction tendent à l'universel, car leur caractère sacré leur permet de s'incarner dans l'esprit des lecteurs :

Este poder –lo sagrado en el hombre– penetrando en la sustancia de la Especie, crea vida, arde, crepita y se desplaza hacia el futuro de la Raza. Los personajes de Julio Verne, están viajando ahora hacia el Espacio. Don Quijote, no descansa de abogar por los menesterosos y los desvalidos. Hamlet no ha dejado de cavilar y torturarse.<sup>398</sup>

---

<sup>396</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Visión interior de una gran poesía », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 513.

<sup>397</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Rómulo Gallegos, imaginación y magia », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 518.

<sup>398</sup> *Ibid.*, p. 519.

Le sacré ayant toujours partie liée avec la création et les origines<sup>399</sup>, la charge de sacré contenue dans les personnages d'une fiction leur permet de revivre éternellement dans l'imaginaire collectif.

Ce voyage temporel vers la création peut parfois prendre la voie d'un retour idéalisé aux origines, servi par le mythe : « A veces, he creído ver alzarse el mundo imaginativo del Maestro Gallegos, al fondo de una inmensurable llanura en la que un vórtice de fuerza gira atrayendo los remolinos de la poderosa sustancia americana, venezolana. »<sup>400</sup> Le retour nostalgique au temps des commencements, de la pureté, répond bien à une quête identitaire et fait écho à l'histoire de la conquête et de la colonisation, nous le verrons.

Le retour nostalgique au temps des commencements comporte également une dimension mystique. Il vient répondre à une quête de l'homme qui s'interroge sur ses propres origines et sur le sens de son existence. César Dávila Andrade signale, dès 1951, dans un article intitulé « San Pablo y la cuarta dimensión », la lecture d'un livre qui s'avère déterminant dans son propre cheminement métaphysique : « He aquí, este libro insólito que me visita, y que tal vez dialogara mucho tiempo conmigo »<sup>401</sup>. L'auteur, par la suite, revient sur son engouement :

Tiene profundo parentesco con esas obras [...] que pugnan por elevar el actual tipo de genio científico hacia la confluencia con el genio místico. Es un tratado de la expansión de la conciencia como medio de conocimiento y alcance de los enigmas universales, en contraposición [...] con las direcciones del método objetivo y las exigencias de la ciencia positiva.<sup>402</sup>

César Dávila Andrade présente ici le livre ésotérique du penseur russe P. D. Ouspenski intitulé *Tertium organum*. Cette influence n'a pas été relevée par la critique ; elle est pourtant décisive, comme nous le verrons, et ce dès le début des années cinquante, puisque cet article a été publié en octobre 1951. Elle ouvre des pistes de réflexion chez César Dávila Andrade, qui conclut :

¿Es realmente posible este ascenso por las mágicas galerías del Universo? ¿Puede la guirnalda de la sublimación y la catarsis amorosa ofrecernos un asidero valioso, efectivo, hacia las cumbres del conocimiento?

---

<sup>399</sup> Voir Mircea ELIADE, *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1975 (1963), p. 21 : « En narrant comment les choses sont venues à l'existence, on les explique et on répond indirectement à une autre question : pourquoi sont-elles venues à l'existence ? Le "pourquoi" est toujours imbriqué dans le "comment". Et ceci pour la simple raison qu'en racontant comment est née une chose on révèle l'irruption du sacré dans le monde, cause ultime de toute existence réelle. »

<sup>400</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Romulo Gallegos, imaginación y magia », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 518.

<sup>401</sup> César DÁVILA ANDRADE, « San Pablo y la cuarta dimensión », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 509.

<sup>402</sup> *Idem.*

¡Sería tan interesante dejar de ser tridimensional!<sup>403</sup>

Ce sont de véritables axes de recherche que définit et s'impose César Dávila Andrade. Ils déterminent, par la suite, une partie de son projet d'écriture. On trouve une allusion à la « cuarta dimensión » dans le poème « Catedral salvaje »<sup>404</sup>, publié en 1951. Le recueil *Arco de instantes*, paru en 1959, développe une réflexion sur l'espace et, plus particulièrement, sur le temps. Enfin, comme chez P. D. Ouspenski, l'amour s'impose comme un chemin vers la connaissance métaphysique dans la nouvelle intitulée « Un cuerpo extraño » de *Trece relatos*, publié en 1955 ; nous y reviendrons.

À notre sens, l'engouement de César Dávila Andrade pour les questions ésotériques, métaphysiques ou mystiques apparaît dès les premiers recueils de nouvelles et de poésie de l'auteur. Contrairement à ce que soutient la critique, il n'y a pas, à proprement parler, de tournant hermétique dans la production de César Dávila Andrade. Bien que la dernière période de création soit plus obscure, elle s'inscrit dans la continuité d'un projet d'écriture mûrement réfléchi, qui est formulé dès le début des années cinquante.

### 3. 3. L'engouement spirituel de César Dávila Andrade et l'hermétisme (1961-1967)

À partir de 1961, l'expression de César Dávila Andrade s'obscurcit. Les deux recueils de poésie qu'il fait paraître, *En un lugar no identificado* en 1962 et *Conexiones de tierra*, en 1964, sont jugés hermétiques par la critique qui, pour cette raison, s'y est peu intéressé. Les références ésotériques sont un obstacle à la compréhension des poèmes, d'autant plus que l'expression se densifie. Pourtant, ces recueils s'inscrivent dans la continuité de la production de César Dávila Andrade. L'auteur, qui a mûri son projet, le théorise dans un essai intitulé « Magia, Yoga, Poesía » qu'il publie en 1961. Cet article apporte un éclairage nouveau sur la démarche d'écriture davilienne.

---

<sup>403</sup> *Ibid.*, p. 510.

<sup>404</sup> « Esta es la cuarta comarca de la Tierra! », in César DÁVILA ANDRADE, « Catedral salvaje », *Catedral salvaje*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 100. Nous reproduisons la typographie de cette édition.

### a) 1961 : Théorisation de la démarche davilienne dans l'essai « **Magia, Yoga, Poesía** »

Dans « *Magia, Yoga, Poesía* », César Dávila Andrade mène une réflexion sur son projet d'écriture qui aborde non seulement l'essence de l'art, la puissance des symboles et de l'imagination, mais également la magie et la liberté créatrice devant le conduire à une connaissance supérieure. La modernité a été initiée, selon lui, par les poètes français de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Il s'agit désormais de poursuivre cette quête d'innovation au niveau de l'écriture. Cette quête est égocentrique, puisque le poète devient désormais l'interprète de ses sensations, rêveries et visions. Elle est aussi mystique, car l'auteur part du changement de perspectives pour se réaliser pleinement et parvenir à une connaissance supérieure, universelle.

Pour prolonger le courant du renouveau de l'expérience poétique et remplir cette quête de soi et d'absolu, César Dávila Andrade prône le recours à l'introspection :

La experiencia poética ha sido ensanchada así, por un crecimiento espiritual orientado hacia los confines del universo y hacia el centro del ser en el conocedor del mundo y sus formas.<sup>405</sup>

L'objectif est d'enrichir sa connaissance et d'exploiter un nouveau domaine littéraire, mais cet intérêt pour l'introspection est aussi à mettre en relation avec la vie spirituelle de l'individu. Henri Bergson montre, en effet, que si l'homme est naturellement lié à ses semblables, le retour sur soi lui permet de se lier avec soi-même<sup>406</sup>, d'autant plus que son intégration à la société l'a dépossédé de son instinct et l'a enfermé dans un système d'habitudes qui le contraignent<sup>407</sup>. À travers le mouvement d'introspection, l'homme élève son âme et progresse :

Nous avons vu que le pure statique, en morale, serait de l'infra-intellectuel, et le pur dynamique du supra-intellectuel. L'un a été voulu par la nature, l'autre est un apport du génie humain. Celui-là caractérise un ensemble d'habitudes qui correspondent symétriquement, chez l'homme, à certains instincts de l'animal ; il est moins qu'intelligence. Celui-ci est aspiration, intuition et émotion. Il s'analysera en idées qui en seront des notations intellectuelles et dont le détail se poursuivra indéfiniment ; il contient donc, comme une unité qui envelopperait et dépasserait une multiplicité incapable de lui équivaloir, toute l'intellectualité qu'on voudra ; il est plus qu'intelligence.<sup>408</sup>

---

<sup>405</sup> César DÁVILA ANDRADE, « *Magia, Yoga, Poesía* », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II*, *op. cit.*, p. 436.

<sup>406</sup> Henri BERGSON, *Les deux sources de la morale et de la religion*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>407</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>408</sup> *Ibid.*, p. 35.

Dans l'ouverture de l'âme, il y a donc un mouvement vers le progrès intellectuel et spirituel de l'homme. Mais l'introspection sert également à réguler le pouvoir de l'intelligence qui enterre, avec la rationalisation, les « instincts intellectuels »<sup>409</sup> entendus comme « représentations formées par l'intelligence naturellement, pour s'assurer par certaines convictions contre certains dangers de la connaissance »<sup>410</sup>. Avec les progrès de la science, la connaissance soustrait les mythes et les croyances originelles de l'homme, alors qu'ils constituent un moyen pour comprendre le monde : « Un vigoureux effort d'introspection nous est aujourd'hui nécessaire pour retrouver les croyances originelles que notre science recouvre de tout ce qu'elle sait »<sup>411</sup>. L'introspection, en permettant à l'homme de renouer avec ces croyances, permet aussi de renouer avec la religion qui est liée, à son apparition, à la magie.

Pour le philosophe, l'homme primitif a dû prendre en compte deux dimensions dans son expérience avec le monde : ce qui dépend de lui et ce qui lui échappe. Dans cette perspective, pour maîtriser sa peur et nourrir son espoir, l'homme se sert de son imagination, qu'Henri Bergson conçoit comme une force capable de céder à nos désirs et de se plier à notre volonté : « la puissance de l'instinct a fait surgir en effet, au sein même de l'intelligence, cette forme d'imagination qu'est la fonction fabulatrice »<sup>412</sup>. L'homme, par conséquent, humanise la nature et la dote d'intentions<sup>413</sup>, ce qui correspond à une forme de réponse de l'intelligence primitive pour interpréter des phénomènes naturels incompréhensibles pour l'esprit humain<sup>414</sup>. Puisque l'homme a conscience de ses limites, l'imagination et la magie lui permettent de poursuivre son mouvement vers l'avant, et c'est cette démarche que César Dávila Andrade entend bien entreprendre au niveau de la création littéraire.

En voulant poursuivre la voie ouverte par ses prédécesseurs dans le domaine de l'écriture, César Dávila Andrade s'inscrit dans le sillage de la pensée du philosophe français :

La magia, aun colindando con la superstición y la impostura, las rebasa victoriosamente, porque en los más hondos senos del alma humana alienta su virtud operativa. En su inocencia, se hace visible aun a través de las mallas de los embusteros. Es mucho más que un mecanismo de la irremediable duplicidad del género humano, y aunque se la encuentre articulada "en una serie de asociaciones de ideas, razonamientos analógicos, o aplicaciones falsas del principio de causalidad", es anterior a estos tipos de razonamiento.

---

<sup>409</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>410</sup> *Idem.*

<sup>411</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>412</sup> *Idem.*

<sup>413</sup> *Idem.*

<sup>414</sup> *Ibid.*, p. 89.

La magia es un estado de conciencia sumamente remoto [...] su noción crece y se diversifica; llega a consistir “a la vez, en un poder, una fuerza, una causa, una cualidad, una sustancia y un medio”.<sup>415</sup>

Pour César Dávila Andrade, la magie répond aux interrogations de l’homme primitif ainsi qu’à son besoin de comprendre le monde qui l’entoure. Elle est un moyen d’appréhender l’univers, mais elle est aussi une force et une substance à laquelle le créateur artistique a recours :

En poesía, su fascinación, evocada conscientemente por el creador, se hace perceptible como un halo reflejado. Los sensitivos experimentan la sutil atracción de los elementos constitutivos del planeta y la de los reinos elementales, entre los que eligen sus aceites, sus resinas, sus cuarzos y metales. Pero la clave maestra, se halla únicamente en la íntima y, a veces, desconocida para sí misma, actividad de artífice, del poeta o del pintor.<sup>416</sup>

Pour César Dávila Andrade, la création artistique engendre un mouvement réciproque ; si le créateur, dans un premier temps, s’inspire de l’état magique que lui suggère la nature, il détient le pouvoir de charger son œuvre, à son tour, d’une force magique. César Dávila Andrade compare le produit de la création artistique avec le talisman ou l’amulette :

Así como hay objetos, utensilios, joyas o huesos cargados de este fluido, existen también cuadros, esculturas y poemas en los que parece haberse concretado este iris subterráneo, que no por pertenecer al mundo sumergido, es menos bello.<sup>417</sup>

Selon cette conception de la poésie, le poème sert d’objet médiateur entre le monde immédiat et le monde spirituel, afin d’accéder à la connaissance. Pour Antoine Faivre, le rôle des médiations et de l’imagination est la troisième caractéristique fondamentale de l’ésotérisme :

[R]ituels, symboles chargés de plusieurs sens (un mandala, un jeu de tarot, un verset biblique, etc.), esprits intermédiaires (ainsi, les anges), se présentent comme autant de médiations susceptibles d’assurer les passages entre les divers niveaux de réalité, quand l’imagination « active » (ou « créatrice », ou « magique » – faculté spécifique, mais également en sommeil, de l’esprit humain), exercée sur ces médiations, fait de celles-ci un outil de connaissance (de « gnose »), voire d’action « magique » sur le réel.<sup>418</sup>

Cette explication résume à la perfection la conception de la création littéraire de César Dávila Andrade. Ce dernier, en effet, met en avant le pouvoir de l’imagination chez l’homme :

Constantemente, aunque lo ignore, es él un creador de imágenes [...].

Si consideramos que nuestro vocablo “imagen”, nos viene de la “imago” latina, [...] sabremos [...] que la “imago” es la obra del “mago”, del operador de magia, en su campo natural, la imaginación.<sup>419</sup>

---

<sup>415</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Magia, Yoga, Poesía », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II*, *op. cit.*, p. 432-433.

<sup>416</sup> *Ibid.*, p. 433.

<sup>417</sup> *Idem.*

<sup>418</sup> Antoine FAIVRE, *L’ésotérisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012 (1992), p. 16.

<sup>419</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Magia, Yoga, Poesía », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II*, *op. cit.*, p. 431-432.

De plus, César Dávila Andrade associe à l'imagination la connaissance :

En el poeta, estas entrañables criaturas de la imaginación surgen más allá de la conciencia y emergen en el plano propio de ésta, de una manera imperceptible. La emoción que desencadena su aparición exige un reconocimiento caluroso del sentimiento y la mente entrefundidos: esta co-vibración constituye el modo más eficaz de conocer el mundo que dispone el poeta.<sup>420</sup>

Le poète s'appuie sur les images qui se présentent à son esprit, c'est-à-dire sur son imagination, en les agençant librement. Elles révèlent non seulement son univers, mais aussi sa façon d'être au monde et par le biais de sa perception, elles deviennent un outil de connaissance.

Pratiquer l'introspection permet ainsi, selon César Dávila Andrade, d'atteindre un niveau de connaissance supérieure et de tirer des bénéfices considérables à deux égards. D'une part, sur le plan individuel, l'introspection contribue à la maîtrise de soi et du monde grâce à la connaissance acquise par le sujet, à qui elle permet de renouer avec la spiritualité et de répondre à ses angoisses existentielles. D'autre part, l'introspection ayant le pouvoir d'activer l'imagination de l'homme, elle constitue une voie privilégiée pour favoriser le renouveau de la littérature latino-américaine et la doter, de surcroît, d'une identité propre, comme César Dávila Andrade l'affirme dans l'article intitulé « La gran hora de nuestra literatura », paru le 22 avril 1965 : « Desde el valle del Anáhuac, hasta los llanos de Venezuela y desde el altiplano andino hasta la Pampa y el “sertao”, el mundo de sustancias que el arte puede disponer para la expresión, está casi virgen »<sup>421</sup>.

En prônant l'introspection, César Dávila Andrade propose de renouer avec soi et avec la spiritualité pour parvenir à une connaissance supérieure, transcendante, et susciter l'imagination. En définitive, il recommande d'adopter une posture mystique afin d'ouvrir une voie capable de guider et d'éclairer le lecteur sur le chemin de la connaissance initiatique. Simultanément, cette posture mystique lui permettra de poursuivre le travail d'expérimentation littéraire entamé par ses prédécesseurs au niveau du langage.

En effet, comme le rappelle Henri Bergson, depuis que l'homme vit en société, il est dépendant d'un langage fixé par l'usage au fil du temps<sup>422</sup>. La volonté de renouveler la littérature, par conséquent, implique de s'affranchir des règles, des coutumes, de l'utilisation des mots, de rompre avec l'habitude. C'est en ce sens que la rupture s'est effectuée dans le

---

<sup>420</sup> *Ibid.*, p. 432.

<sup>421</sup> César DÁVILA ANDRADE, « La gran hora de nuestra literatura », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 550.

<sup>422</sup> Voir sur ce point Henri BERGSON, *Les deux sources de la morale et de la religion, op. cit.*, p. 16.

domaine de la poésie en Europe, et César Dávila Andrade entend bien, à son tour, participer de cette démarche de renouveau. Pour un auteur en quête de soi et d'absolu, le projet ne distingue pas quête individuelle et quête littéraire : le poète entend créer une œuvre originale et unique à partir de l'émotion qu'il aura identifiée au cours de son exploration personnelle. Cette démarche, d'inspiration bergsonienne, suppose une liberté de création que César Dávila Andrade revendique.

Dès les premières pages de son essai « Magia, Yoga, Poesía », César Dávila Andrade évoque la présence chez le poète d'une émotion particulière qui l'incite à créer :

Eliot, señala lúcidamente este dominio cuando afirma que “el fin del goce de la poesía es una pura contemplación de la que quedan eliminados todos los accidentes de la emoción personal”. Sin embargo, la emoción personal subsiste sutilmente trasmutada, y la trasmutación tiene lugar en contacto con el fuego de la emoción creadora universal, fuente y receptáculo de la primera.<sup>423</sup>

César Dávila Andrade distingue deux sortes d'émotion qui sont complémentaires. La première, personnelle, correspond au sentiment que ressent le poète face à un événement du monde. La deuxième est une émotion créatrice, qui se situe en amont de l'émotion personnelle. Cette double conception de l'émotion est d'inspiration bergsonienne. Le philosophe, en effet, écrit :

Une émotion est un ébranlement affectif de l'âme, mais autre chose est une agitation de la surface, autre chose un soulèvement des profondeurs. [...] Il faut distinguer deux espèces d'émotion, deux variétés de sentiment, deux manifestations de sensibilité, qui n'ont de commun entre elles que d'être des états affectifs distincts de la sensation et de ne pas se réduire, comme celle-ci, à la transposition psychologique d'une excitation physique. Dans la première, l'émotion est consécutive à une idée ou à une image représentée ; l'état sensible résulte bien d'un état intellectuel qui ne lui doit rien, qui se suffit à lui-même [...]. Mais l'autre émotion n'est pas déterminée par une représentation dont elle prendrait la suite et dont elle resterait distincte. Bien plutôt serait-elle, par rapport aux états intellectuels qui surviendront, une cause et non plus un effet ; elle est grosse de représentations, dont aucune n'est proprement formée, mais qu'elle tire ou pourrait tirer de sa substance par un développement organique. [...] Seule l'émotion du second genre [...] peut devenir génératrice d'idées.<sup>424</sup>

César Dávila Andrade n'hésite pas à reprendre dans les mêmes termes, pour les besoins de sa démonstration, les images du philosophe français. Il ajoute ainsi à son propos : « Pero, en estas difíciles alturas, irradian sólo los más acendrados diagramas de la intuición poética y los destellos del ser espiritual »<sup>425</sup>, qu'Henri Bergson avait formulé de la manière suivante :

---

<sup>423</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Magia, Yoga, Poesía », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II*, *op. cit.*, p. 432.

<sup>424</sup> Henri BERGSON, *Les deux sources de la morale et de la religion*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>425</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Magia, Yoga, Poesía », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II*, *op. cit.*, p. 432.

Quiconque s'exerce à la composition littéraire a pu constater la différence entre l'intelligence laissée à elle-même et celle qui consume de son feu l'émotion originale et unique, née d'une coïncidence entre l'auteur et son sujet, c'est-à-dire d'une intuition.<sup>426</sup>

César Dávila Andrade est à la recherche de l'« intuition » qu'évoque Henri Bergson, et qui caractérise l'œuvre unique et originale du créateur. Cette émotion créatrice, qui apparaît en lien avec l'imagination et l'activité inconsciente du poète, représente un intérêt majeur pour le créateur artistique, car il permet, selon les termes d'Henri Bergson, de susciter une « émotion neuve »<sup>427</sup>.

L'entreprise, cependant, est ardue ; César Dávila Andrade en témoigne dans « Tarea poética », paru en 1970 dans le recueil posthume *Materia Real, Antología*<sup>428</sup> :

Dura como la vida la tarea poética  
[...] Todo era cruel,  
y la Poesía, el dolor más antiguo,  
el que buscaba dioses en las piedras<sup>429</sup>

Les allitérations en [d] et [c] viennent souligner un lexique déjà suggestif. Henri Bergson explique les raisons de cette difficulté :

[Les] matériaux fournis par l'intelligence entrent préalablement en fusion et [...] se solidifient ensuite à nouveau en idées cette fois informées par l'esprit lui-même : si ces idées trouvent des mots préexistants pour les exprimer, cela fait pour chacune l'effet d'une bonne fortune inespérée [...]. L'effort est cette fois douloureux, et le résultat aléatoire. Mais c'est alors seulement que l'esprit se sent ou se croit créateur.<sup>430</sup>

L'incertitude du résultat explique, pour une part, la difficulté de l'effort créateur. Néanmoins, cette création est modelée avec des matériaux profonds, puisque dans « Magia, Yoga, Poesía », César Dávila Andrade évoque chez le poète « sus más secretas uniones con el plástico limo de las emociones primarias y sus vínculos con la materia hechizada, las tendencias viscerales y las voces telúricas. »<sup>431</sup> Partir à la recherche de cette matière, par l'exploration de soi en profondeur, l'introspection, est certainement une tâche pénible à effectuer. Un dernier aspect complexifie cette démarche, qui intéresse au premier plan la création littéraire : il s'agit de trouver les mots capables d'exprimer cette matière profonde et inconsciente. Henri Bergson identifie deux problèmes auxquels l'écrivain fait face. D'une part l'homme, vivant en société, se trouve dépendant d'un langage progressivement fixé par les

<sup>426</sup> Henri BERGSON, *Les deux sources de la morale et de la religion*, op. cit., p. 25.

<sup>427</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>428</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Tarea poética », in Pierre de PLACE, Juan SÁNCHEZ PELÁEZ, Néstor LEAL (éd.), op. cit., p. 151-152.

<sup>429</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Tarea poética », *Poesía del gran todo en polvo*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética*, op. cit., p. 317.

<sup>430</sup> Henri BERGSON, *Les deux sources de la morale et de la religion*, op. cit., p. 25-26.

<sup>431</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Magia, Yoga, Poesía », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II*, op. cit., p. 432.

habitudes. « [Une] langue est un produit de l'usage »<sup>432</sup>, rappelle Henri Bergson. Le poète doit donc effectuer un retour aux origines ; la démarche implique de retrouver la valeur originelle des mots, une exigence qui s'avère fondamentale pour régénérer la poésie et qui impose au poète de renouer avec l'innocence et l'oubli pour être capable de créer un nouvel univers poétique, comme le préconise Friedrich Nietzsche :

[L'] enfant est innocence et oubli, commencement nouveau, jeu, roue qui se meut d'elle-même, premier mobile, affirmation sainte.

En vérité, mes frères, pour jouer le jeu des créateurs il faut être une affirmation sainte ; c'est *son* propre vouloir que veut à présent l'esprit ; qui a perdu le monde, il conquiert *son* propre monde.<sup>433</sup>

Dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, le créateur est un être capable de retrouver l'innocence de l'enfant, incarnation du renouveau. Chez César Dávila Andrade, ce retour aux origines impose de rompre avec les formes anciennes qui ont cours à Cuenca, mais pas seulement ; il implique un nouveau commencement, donc une nouvelle poésie, un nouvel art d'écrire, qui renoue avec le sacré et la magie de la création.

D'autre part, Henri Bergson montre que l'état émotionnel de l'homme s'explique par une partie de la morale, dont l'origine s'avère difficile à retrouver. Henri Bergson déclare à ce propos :

Mais que le reste de la morale traduise un certain état émotionnel, qu'on ne cède plus ici à une pression mais à un attrait, beaucoup hésiteront à l'admettre. La raison est qu'on ne peut pas ici, le plus souvent, retrouver au fond de soi l'émotion originelle. Il y a des formules qui en sont le résidu, et qui se sont déposées dans ce qu'on pourrait appeler la conscience sociale au fur et à mesure que se consolidait, immanente à cette émotion, une conception nouvelle de la vie ou mieux une certaine attitude vis-à-vis d'elle. Justement parce que nous nous trouvons devant la cendre d'une émotion éteinte, et que la puissance propulsive de cette émotion venait du feu qu'elle portait en elle, les formules qui sont restées seraient généralement incapables d'ébranler notre volonté si les formules plus anciennes, exprimant des exigences fondamentales de la vie sociale, ne leur communiquaient par contagion quelque chose de leur caractère obligatoire. [...] Mais remuons la cendre ; nous trouverons des parties encore chaudes, et finalement jaillira l'étincelle ; le feu pourra se rallumer, et, s'il se rallume, il gagnera de proche en proche.<sup>434</sup>

Dans cette perspective, l'homme a tout intérêt, par l'exploration de soi en profondeur, à chercher non seulement l'émotion qui l'anime, mais aussi à renouer avec une émotion originelle. Il peut se détacher ainsi des formules et des habitudes que lui impose la société et, grâce à cette quête, renouer avec une expression purifiée, détachée des usages. Grâce à une expression régénérée, l'artiste peut alors tenter de susciter une émotion nouvelle. C'est dans ce cadre que la création s'avère réellement originale et unique, car elle peut alors exprimer une émotion. Il y a, par conséquent, à travers cet acte de création, un double mouvement qui

<sup>432</sup> Henri BERGSON, *Les deux sources de la morale et de la religion*, op. cit., p. 16.

<sup>433</sup> Friedrich NIETZSCHE, *Ainsi parlait Zarathoustra*, in Friedrich NIETZSCHE, *Œuvres*, Paris, Flammarion, 2003, p. 342.

<sup>434</sup> Henri BERGSON, *Les deux sources de la morale et de la religion*, op. cit., p. 27.

s'opère : une exploration en profondeur, tout d'abord, qui implique, ensuite, une « marche en avant »<sup>435</sup>, puisque de l'émotion surgit une création. Ce mouvement s'effectue grâce à la liberté.

César Dávila Andrade revendique, dès les premiers paragraphes de « Magia, Yoga, Poesía » la « libertad creadora preconsciente »<sup>436</sup> qui lui permet d'acquérir des pouvoirs semblables à ceux des dieux. Henri Bergson, quant à lui, évoque un « sentiment de libération »<sup>437</sup> qui permet à l'âme de rompre avec l'immobilité qui la contraint dans la société, du fait des habitudes et des usages. Le philosophe s'interroge ensuite : « est-il étonnant qu'une âme qui ne connaisse plus d'obstacle matériel se sente, à tort ou à raison, en coïncidence avec le principe même de la vie ? »<sup>438</sup> Mais si la liberté est nécessaire pour garantir le renouveau de la parole poétique, libérée des carcans imposés à la langue au fil du temps, elle l'est aussi pour parvenir à une connaissance supérieure. L'expérience de Friedrich Nietzsche en témoigne : « c'est exactement aussi loin que le courage ose s'aventurer, exactement selon le degré de sa force qu'on s'approche de la vérité »<sup>439</sup>. Dans ces conditions, le style du poète devient décisif :

*Communiquer* par des signes un état, une tension intérieure propre à un état affectif, y compris par le tempo de ces signes – voilà le sens de tout style [...] Est *bon* tout style qui communique effectivement un état intérieur, qui ne se méprend pas sur les signes, sur le tempo des signes, sur les *gestes* – toutes les lois de la période oratoire relèvent de l'art du geste –.<sup>440</sup>

Pour exprimer son émotion enfouie, l'expression du poète est déterminante. L'écriture doit pouvoir traduire le monde intérieur de l'homme sans le dénaturer ni le restreindre. Nietzsche affirme, de plus, que la valeur de son expression progresse à la mesure de sa quête personnelle :

*Ce que* je suis aujourd'hui, le *lieu où* je suis – à une altitude où je ne parle plus avec des mots, mais avec des éclairs, – oh ! comme j'en étais loin encore à l'époque ! [...] l'heureuse vision d'un avenir qui ne doit pas rester une simple promesse ! – Là, chaque mot est vécu, profondément, intérieurement ; la plus grande douleur n'y fait pas défaut, il y a là des mots proprement ensanglantés. Mais un vent de *grande* liberté fait s'envoler tout cela.<sup>441</sup>

---

<sup>435</sup> L'expression est celle d'Henri Bergson, *ibid.*, p. 28.

<sup>436</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Magia, Yoga, Poesía », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II*, *op. cit.*, p. 431.

<sup>437</sup> Henri BERGSON, *Les deux sources de la morale et de la religion*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>438</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>439</sup> Friedrich NIETZSCHE, *Ecce homo*, in Friedrich NIETZSCHE, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1249.

<sup>440</sup> *Ibid.*, p. 1247.

<sup>441</sup> *Ibid.*, p. 1256.

Écriture, quête de soi et d'absolu, liberté sont indiscutablement liées, et mènent à la plénitude du poète. César Dávila Andrade livre un témoignage comparable dans son essai « Magia, Yoga, Poesía » :

[Le] es menester al poeta [...] obtener en su vida –a lo largo de toda su vida– la oportunidad de estos contactos con el destino vislumbrado; pues sólo la hilación ascendente de esta clase de experiencias puede guiar su percepción interna y articularla con la realidad, en destellos que sobrepasan el espacio y el tiempo.<sup>442</sup>

Le poète, grâce à ce retour sur soi, apprend sur lui-même et progresse dans son cheminement. En se tenant à l'écoute de lui-même, il analyse ses perceptions internes, qui représentent des sources de connaissance. La liberté lui permet de vaincre le temps et l'espace qui contraignent son corps et l'enferment dans sa condition humaine. L'écriture sert de guide au poète, elle lui permet par les mots de projeter à l'extérieur son expérience intérieure, comme en témoignent les vers du poème intitulé « Poesía quemada », publié en 1962 dans *En un lugar no identificado* :

En ladrillos de vena de amor, te escribiré  
empapándote profundamente.<sup>443</sup>

Il y a une symbiose entre l'écriture et la progression de la quête du poète, l'une nourrissant l'autre et lui permettant d'avancer. La poésie s'imprègne des perceptions du poète, acquiert une épaisseur et une profondeur que l'on retrouve à travers l'expression de la descente et de l'obscurité. Dans « Poema », publié en 1964 dans *Conexiones de tierra*, deux vers illustrent cette progression :

Hay que madurar. Oscurécete.  
Si golpea, escúchale.<sup>444</sup>

Le poète est comme une sentinelle, il est aux aguets du moindre signe susceptible de le faire créer, mais aussi de l'aider à progresser dans son cheminement. L'identification de l'émotion créatrice, alors, constitue une étape préalable mais néanmoins nécessaire – à l'écrivain qui se fixe pour mission de créer une œuvre originale et unique, constituée de sa propre matière, même si elle inclut également des matériaux telluriques, magiques ou spirituels. La création, dans cette démarche, est une étape douloureuse et incertaine, car le créateur peut échouer à exprimer l'émotion qui l'anime, faute de trouver un langage adéquat. Pour autant, l'émotion créatrice constitue une force capable de provoquer chez l'artiste un

---

<sup>442</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Magia, Yoga, Poesía », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II*, *op. cit.*, p. 436.

<sup>443</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Poesía quemada », *En un lugar no identificado*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética*, *op. cit.*, p. 242.

<sup>444</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Poema », *Conexiones de tierra*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética*, *op. cit.*, p. 270.

mouvement intérieur qui rejaillit, à travers la création, vers l'extérieur. Cette émotion va de pair avec la liberté, qui autorise l'élan créateur de l'artiste et garantit la régénérescence du langage. Si le résultat de la création est unique, la démarche, néanmoins, s'inspire de prédécesseurs exemplaires. César Dávila Andrade, en effet, cherche à élargir une voie initiée par d'autres dans l'expérimentation littéraire et mystique.

Les événements historiques ont conduit certains auteurs, à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, à une révolution du langage et de ses formes littéraires, ouvrant la voie à de nombreuses expérimentations dont témoigne l'abondance des manifestes qui revendiquent et théorisent de nouveaux courants d'écriture<sup>445</sup>. César Dávila Andrade cherche, lui aussi, à renouveler l'expression poétique en se concentrant sur les possibilités offertes par le langage. Sa démarche, cependant, est atypique : elle s'appuie sur le yoga, qui permet d'accéder à l'âme, de s'évader, pour conquérir de nouveaux espaces littéraires.

Dans le vent de renouveau poétique initié à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, César Dávila Andrade célèbre Arthur Rimbaud pour sa dimension initiatrice<sup>446</sup>. Pourtant, bien que suivi par d'autres, la démarche de Rimbaud a mené à des conduites excessives, dommageables pour la santé. L'Équatorien préconise donc une autre voie pour renouveler cette expérience littéraire. Il cite, à ce titre, l'exemple d'écrivains imprégnés de spiritualité orientale tels que Romain Rolland, T. S. Eliot, Hermann Hesse, Aldous Huxley et Henri Michaux. César Dávila Andrade déplore, en effet, le manque de spiritualité chez les poètes, et fait siens les mots de Jacques Maritain :

Refiriéndose a este lamentable aspecto de la vida interior de los creadores, ha escrito Jacques Maritain, en su libro *La poesía y el arte*: "No se trata aquí de la tragedia de la poesía y del arte modernos, sino en un pequeño grupo de poetas y amantes de la poesía, de una tragedia del espíritu humano."<sup>447</sup>

Les expressions « Lamentable » et « tragedia del espíritu humano » montrent à quel point César Dávila Andrade rejette les valeurs de sa société, voire les condamne sur le plan moral. La spiritualité est, à ses yeux, une richesse que l'homme doit s'efforcer de cultiver ; le renouveau poétique, par conséquent, doit pouvoir s'appuyer sur la vie intérieure de l'artiste, afin de ne pas déboucher sur les mêmes tragédies que celles qu'ont connues ses prédécesseurs. La philosophie orientale propose, de ce point de vue, une alternative, en

---

<sup>445</sup> Voir Adrian MARINO, « Genres et techniques littéraires », in Jean WEISGERBER (éd.), *Les avant-gardes littéraires au XX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 795-796 : « Avec l'avant-garde, le manifeste prend place parmi les genres majeurs, se faufilant aux côtés de la poésie à laquelle il s'apparente du reste lorsqu'il mêle la passion au ton discursif ».

<sup>446</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Magia, Yoga, Poesía », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II*, op. cit., p. 435.

<sup>447</sup> *Idem*.

rupture avec les valeurs des sociétés équatorienne et vénézuélienne dans lesquelles César Dávila Andrade évolue. Ainsi, le bouddhisme présente des valeurs moins matérialistes :

[...] la possibilité indéfinie du ressourcement, l'enveloppant illimité, la solitude par opposition à la vie de groupe, le non-agir par rapport aux devoirs sociaux, le non-désir en regard des multiples convoitises de l'homme social, la résorption de l'homme (qui n'est que social) dans l'indifférenciation pré- ou post-humaine, infra- ou supra-sociale.<sup>448</sup>

Ces valeurs, chères à César Dávila Andrade, sont disséminées à travers toute son œuvre.

Dans la nouvelle « Ahogados en los días », le *Bachiller Asuero* s'en fait le porte-parole :

Los hombres, todos los hombres viven ahogados en los días, en los siglos, en la Eternidad. [...] Y yo creo que ni Dios puede salvarles, porque, al fin, El Mismo, es toda la terrible sustancia en la que se hallan sumergidos, la radiante materia de los días, la concupiscencia de la Eternidad. Así, permanecerán ahogados hasta que terminen de desear la ciénaga del Tiempo. Mire: yo, ya no deseo nada. ¡Nada! ¡Soy algo así como un hueco de la Nada en el cuerpo de Dios! [...] He renunciado a mi capacidad de aspirar. Yo, vivo en la orillita...<sup>449</sup>

Le vieil homme, qui fait figure de sage, prêche pour que les êtres humains cessent de désirer. Le déluge est symbolique ; il renvoie ici au temps, mais rappelle bien évidemment celui de *La Bible* qui intervient comme châtiment divin pour ouvrir un nouveau cycle, duquel la race humaine sortira régénérée. Le sage est celui qui renonce à désirer et qui, de plus, fusionne avec le néant. Le renoncement, par conséquent, s'offre à l'homme comme la voie privilégiée pour se délivrer : « C'est ce renoncement, cette rupture radicale avec ce qui le constitue homme qui assurera au religieux la délivrance »<sup>450</sup>.

Pour atteindre la délivrance, l'homme peut penser au suicide, même si César Dávila Andrade l'évoque à de très rares occasions. Le suicide apparaît notamment dans le poème « Canto del hombre a su ignorado ser », publié en 1946, que nous avons déjà évoqué<sup>451</sup> :

Decide ya el suicidio con vegetales pálidos  
y crucifijos de diferentes manos<sup>452</sup>

Ici, il est perçu à travers une vision esthétisée, dans laquelle le sujet se trouve entouré par la végétation et uni avec Dieu. Mais le suicide, dans la perspective de la religion hindouiste, interdit l'évasion, en raison de la réincarnation : « La non-entité qu'est l'homme individuel dans la société aboutit à vider sa naissance et sa mort de toute signification, au point de les

<sup>448</sup> Madeleine BIARDEAU, *L'hindouisme, Anthropologie d'une civilisation*, Paris, Flammarion, 2009 (1995), p. 41.

<sup>449</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Ahogados en los días », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II*, op. cit., p. 154-155.

<sup>450</sup> Madeleine BIARDEAU, op. cit., p. 43.

<sup>451</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Canto del hombre a su ignorado ser », *Letras del Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, n°16, 1946, p. 20.

<sup>452</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Canto del hombre a su ignorado ser », *Primeros poemas*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética*, op. cit., p. 41.

condamner à se répéter indéfiniment. »<sup>453</sup>. Dès lors, c'est par le yoga que l'homme se délivre, car le yoga implique une deuxième naissance, d'ordre spirituel. César Dávila Andrade témoigne déjà de cette re-naissance dans un poème datant de 1948, dont le titre est explicitement symbolique : « Canción para mi nuevo nacimiento ». Il s'y adresse à une deuxième personne du singulier que l'on pressent être Dieu :

Quiero nacer de ti  
[...] Quiero que al encontrarme en tu regazo  
sientas que fui el que soy, el que hoy te ama.<sup>454</sup>

Cette renaissance spirituelle permet à l'homme d'absorber son émotion dans un amour plus vaste, surnaturel et divin. Cet amour de Dieu, de surcroît, remplace le désir de l'homme et devient son nouveau moteur. Ajoutons également, dans la perspective de la délivrance, que le yoga est à rapprocher du sacrifice : « le sacrifice est la technique qui assure le bonheur terrestre et céleste, comme le yoga assure la délivrance »<sup>455</sup>. Sans insister sur ce point ici, rappelons que le sacrifice occupe, dans la production poétique de César Dávila Andrade, une place importante, tant au niveau religieux et sacré, dont le poème « Catedral salvaje »<sup>456</sup>, publié en 1951, constitue un excellent exemple, qu'au niveau du renoncement personnel. Les vers de « Poema », qui apparaissent dans *Conexiones de tierra* en 1964, illustrent le renoncement personnel :

Toda resurrección te hará más solitario.  
Mas, si en verdad quieres morir,  
disminuir ante los pórticos,  
comunicarte,  
entonces ábrele.  
Se llama Necesidad.  
Y anda vestido de arma,  
de caballo sin sueño,  
de Poema.<sup>457</sup>

Le sacrifice, qui fait de l'homme un être exemplaire, implique une démarche d'écriture poétique. Celle-ci est une activité essentielle, nécessaire, vitale, mais qui oblige l'homme à vivre en marge de ses semblables. Plus généralement, l'écriture permet à César Dávila Andrade de se réaliser en tant qu'homme et en accord avec sa philosophie de vie, afin de se

---

<sup>453</sup> Madeleine BIARDEAU, *op. cit.*, p. 43.

<sup>454</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Canción para mi nuevo nacimiento », *Poemas no incluidos en libro*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 85.

<sup>455</sup> Madeleine BIARDEAU, *op. cit.*, p. 51.

<sup>456</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Catedral salvaje », *Catedral salvaje*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 97.

<sup>457</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Poema », *Conexiones de tierra*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 270.

purifier et de s'élever par le biais de la connaissance. Elle implique, pour celui qui choisit de s'y consacrer entièrement, d'accepter de se sacrifier pour renaître en tant que poète.

Le yoga, par la discipline qu'il impose, permet à l'âme de se libérer et de s'élever. Henri Bergson montre qu'avec la religion hindoue, l'élan de l'âme peut être obtenu grâce à deux méthodes, le vin et les exercices :

L'une d'elle est à la fois physiologique et psychologique. On en découvrirait la plus lointaine origine dans une pratique commune aux Hindous et aux Iraniens, antérieure par conséquent à leur séparation : le recours à la boisson enivrante que les uns et les autres appelaient « soma ». C'était une ivresse divine, comparable à celle que les fervents de Dionysos demandaient au vin. Plus tard vint un ensemble d'exercices destinés à suspendre la sensation, à ralentir l'activité mentale, enfin à induire des états comparables à celui d'hypnose ; ils se systématisèrent dans le « yoga ».<sup>458</sup>

Puisque César Dávila Andrade privilégie le développement de la vie intérieure, le yoga, par conséquent, s'impose à lui comme une alternative parfaite pour parvenir à un état physique susceptible de l'aider à accéder à la fois au plus profond de lui-même et à l'absolu. Sur le plan littéraire, l'expérience yogique, en conduisant à l'immobilité des sens et au détachement, renouvelle la perception et constitue par là-même une voie originale de régénérescence du langage. Madeleine Biarreau définit le yoga de la manière suivante :

« On considère comme yoga cette position immobile des sens. C'est alors que l'on est sans distraction, car le yoga est apparition et disparition. » [...] Le yoga est donc normalement conçu comme une oscillation des niveaux de conscience qui vont de l'expérience ordinaire à l'expérience ultime de fusion avec l'Absolu.<sup>459</sup>

La poésie de César Dávila Andrade évoque à plusieurs reprises ce passage par les différents états de conscience. Que l'on pense, par exemple, à « Abalorio salvaje », datant de 1963 :

Los cielos,  
colgantes de abismos aún más altos,  
suspendían el asombro que retorna de la adivinación  
como de una batalla volublemente ganada  
en el fondo de un infierno de polen.

Invitaciones de las sinuosidades,  
tejados, hojas, ascuas,  
gotas que mentían como rodillas, al caer.

Y abstenerse,  
para reunir en un haz todas las quintaesencias,  
todos los vínculos prestados a la muerte,  
en cristal,  
por una hora.<sup>460</sup>

---

<sup>458</sup> Henri BERGSON, *Les deux sources de la morale et de la religion*, *op. cit.*, p. 119-120.

<sup>459</sup> Madeleine BIARREAU, *op. cit.*, p. 151.

<sup>460</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Abalorio salvaje », *Poesía del gran todo en polvo*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética*, *op. cit.*, p. 328.

La voix poétique évoque ici l'ascension de l'âme puis sa descente, vécue comme brutale, à travers une comparaison éloquente, introduite par le verbe « mentían » et marquée par l'infinitif « caer ». L'âme en élévation connaît alors un état extatique, caractérisé par « el asombro » provoqué par la voyance. Elle est immobile (« abstenerse »), pendant une durée déterminée : « por una hora ». Après ce délai, le sujet revient au monde matériel et exploite sa vision, comme en témoignent les comparaisons et métaphores. Le poète, pour César Dávila Andrade, doit être voyant, comme le préconisait Arthur Rimbaud :

El poeta se convierte en vidente [...].

Lo que pretendía el autor de *Las iluminaciones* era forzar las puertas del conocimiento superior [...].<sup>461</sup>

Par le yoga, César Dávila Andrade devient à son tour voyant et accède à la connaissance. En Amérique latine, l'expérience de Pablo Neruda est, aux yeux de César Dávila Andrade, la plus représentative de cette écriture à laquelle il aspire. L'auteur écrit ainsi, en 1961, dans « Magia, Yoga, Poesía » :

Considerado en esta dimensión extra literaria, y sin disminuir el alcance de su excepcional poesía, es Neruda quien ha conseguido en este aspecto, singulares aproximaciones a la experiencia secreta, y creemos que las debe a su constitución elemental y a la profunda imantación de telurismo de que es capaz.<sup>462</sup>

Bien qu'il n'ait pas suivi la même voie que César Dávila Andrade, Pablo Neruda, dans *Canto General*, pénètre la matière. Le tellurisme de ses textes, la reprise des symboles font du poète chilien un exemple pour César Dávila Andrade. De fait, *Catedral salvaje*, d'une manière différente, célèbre l'épopée de la Cordillère des Andes.

Dans l'essai « Magia, Yoga, Poesía », César Dávila Andrade définit et théorise sa démarche mystique. Il cherche la délivrance par le biais d'une quête spirituelle qui allie amour, connaissance et écriture, où le yoga apparaît par excellence comme la discipline lui permettant, par la méditation et le retour sur soi, l'accès à d'autres niveaux de conscience. Il met à profit cette expérience sur le plan littéraire, pour exploiter des domaines qu'il considère presque vierges et œuvrer à un renouveau poétique. Il s'agit d'une mystique très personnelle, intimement liée à l'introspection, l'émotion créatrice et l'ésotérisme. Bien que cette dimension caractérise les œuvres de l'auteur depuis ses débuts, elle est la plus manifeste et la plus aboutie à partir des années soixante. Entre 1961 et 1967, César Dávila Andrade publie de nombreux poèmes. Certains sont réunis dans des recueils parus du vivant de l'auteur, comme

---

<sup>461</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Magia, Yoga, Poesía », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II*, *op. cit.*, p. 435.

<sup>462</sup> *Ibid.*, p. 437.

c'est le cas de *En un lugar no identificado* et *Conexiones de tierra*, parus respectivement en 1962 et 1964. Les autres paraissent dans les journaux ou revues vénézuéliennes, avant d'être rassemblés dans des recueils posthumes. Les titres de ces recueils sont en relation avec les préoccupations métaphysiques du poète ; ils annoncent explicitement la nature de sa réflexion. Bien que les nouvelles abordent les mêmes thèmes, leur expression ne comporte pas la même densité. Pourtant, toutes s'inscrivent pleinement dans cette démarche mystique.

## b) Aperçu des œuvres de l'étape mystique davilienne

À partir des années soixante, César Dávila Andrade écrit et publie à un rythme soutenu. En 1964, les poèmes « Objeto perdido », « En qué lugar », « Los precios » et « Aquí no más » paraissent sous le titre « Poemas » dans *El Nacional*<sup>463</sup>. Ils s'inscrivent dans le prolongement de la quête mystique du poète. Le long poème intitulé « La corteza embrujada II », qui date de la même année selon Jorge Dávila Vázquez<sup>464</sup>, est de cette veine. En 1965, César Dávila Andrade publie cinq nouvelles, « Caballo solo »<sup>465</sup>, « La carreta de heno »<sup>466</sup>, « En la rotación viviente del dodecaedro »<sup>467</sup>, « La última cena de este mundo »<sup>468</sup> et « Regreso de noche como caballo, como tigre, como laurel »<sup>469</sup>. Elles comportent toutes une dimension métaphysique. L'année suivante, l'auteur publie deux autres nouvelles, « Cuando ambas comarcas se entrecruzan »<sup>470</sup> et « El pequeño rey de la esfera común »<sup>471</sup>. Elles s'inspirent des réflexions développées par le penseur ésotérique P. D. Ouspenski. La même année, César Dávila Andrade rassemble plusieurs nouvelles, déjà publiées auparavant, dans un recueil

---

<sup>463</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Poemas », *El Nacional*, Caracas, 15/03/1964, p. 6.

<sup>464</sup> Jorge DÁVILA VÁZQUEZ, « Aquella voz inmensa, muda y clara. Aproximación a César Dávila Andrade », *op. cit.*, p. 24.

<sup>465</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Caballo solo », *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, n° 165, 1964, p. 135-140.

<sup>466</sup> César DÁVILA ANDRADE, « La carreta de heno », *Cal*, Caracas, n°41, 1965, p. 12-13.

<sup>467</sup> César DÁVILA ANDRADE, « En la rotación viviente del dodecaedro », *Zona Franca*, Caracas, n°21, 1965, p. 20-21.

<sup>468</sup> César DÁVILA ANDRADE, « La última cena de este mundo », *Zona Franca*, Caracas, n°17, 1965, p. 4.

<sup>469</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Regreso de noche como caballo, como tigre, como laurel », *El Nacional*, Caracas, 12/09/1965, p. 1.

<sup>470</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Cuando ambas comarcas se entrecruzan », *El Farol*, Caracas, n°217, 1966, p. 32-35.

<sup>471</sup> César DÁVILA ANDRADE, « El pequeño rey de la esfera común », *Zona franca*, Caracas, n°36, 1966, p. 26-29.

intitulé *Cabeza de gallo*. Ce dernier réunit « Cabeza de gallo »<sup>472</sup>, « Primeras palabras », « Ataúd de cartón » et « La muerte del ídolo oscuro », parus dans *Abandonados en la tierra* en 1952, « El cóndor ciego » et « El hombre que limpió su arma », publiés dans *Trece relatos* en 1955, « Pacto con el hombre »<sup>473</sup>, « Un centinela ve aparecer la vida »<sup>474</sup>, « Caballo solo »<sup>475</sup> et « La última cena de este mundo »<sup>476</sup>. La nouvelle liminaire, intitulée « Cabeza de gallo », propose une réflexion métaphysique.

La narration de « Cabeza de gallo » est structurée par deux axes, l'un mobile, l'autre immobile. La nouvelle s'ouvre sur des images circulaires dynamiques : les tourbillons du vent, qui balaient le paysage, et les ballons, qu'un homme gonfle sur une place :

Sobre la colina cerníase una diabólica tormenta de vitalidad. [...] Grandes globos de colores cabeceaban en el aire; a veces, una racha de viento les hundía los flancos y derivaban peligrosamente como criaturas golpeadas en el abdomen.<sup>477</sup>

Le rythme de la première phrase est marqué par l'accentuation des mots et par les assonances en [o], [i] et [a], tandis que les allitérations gutturales en [g] et [c] détachent, un à un, chaque ballon perçu dans le ciel. Les consonnes liquides, enfin, soulignent la force du vent. On notera, sans revenir sur ce procédé, des associations de termes audacieuses et nouvelles ; « vitalidad » contrebalance le terme « diabólica » et connote ainsi positivement l'énergie du vent, tandis que les mots « cabeceaban », « flancos », « criaturas » et « abdomen » sont associés aux ballons. Ils annoncent, par avance et en contre-point, le coq enterré par les hommes et que l'un d'eux tente de frapper. La nouvelle débute ainsi avec l'évocation d'un paysage atemporel, pur, livré aux puissances élémentaires, exprimé à travers de grandes envolées lyriques. Les longues phrases mettent ainsi l'accent sur l'élévation des ballons :

En medio del resplandor de la mañana, las llamas errantes se volvían invisibles, pero aunque sus lenguas eran absorbidas por la luz del sol, no perdían su fuerza ascensional y las huecas figuras se empequeñecían cada vez más y tomaban los rumbos más caprichosos.<sup>478</sup>

La perception de la lumière du jour, qui vient se mêler à celle des flammes de la place, est déroutante ; il s'agit d'une vision qui symbolise l'aveuglement. Le regard du narrateur se

<sup>472</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Cabeza de gallo », *El Farol*, Caracas, n°211, 1964, p. 34-36.

<sup>473</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Pacto con el hombre », *Cal*, Caracas, n°31, 1964, p. 5-6.

<sup>474</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Un centinela ve aparecer la vida », *El Nacional*, *op. cit.*, p. 4-5.

<sup>475</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Caballo solo », *Revista Nacional de Cultura*, *op. cit.*, p. 135-140.

<sup>476</sup> César DÁVILA ANDRADE, « La última cena de este mundo », *Zona Franca*, *op. cit.*, p. 4.

<sup>477</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Cabeza de gallo », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II*, *op. cit.*, p. 269.

<sup>478</sup> *Ibid.*, p. 270.

déplace et se porte, en effet, sur un homme en train de creuser un puits, afin d'enterrer vivant un coq. Le narrateur assiste alors à un jeu épouvantable, qui ne prend fin que par le plus grand des hasards, puisque l'église voisine est en feu et attire la curiosité des spectateurs. La symbolique de la nouvelle est évidente : les hommes, aveuglés, agissent sans discernement et se prennent pour des dieux – le paysan qui a enterré le coq contemple satisfait son œuvre : « El campesino limpió el cascajo sobrante de los lados y contempló satisfecho su obra »<sup>479</sup>. Leur église est en feu, car ils ont cessé d'adorer leur dieu et de servir son culte. La statue du Christ, qui a échappé à la destruction, porte une expression semblable à celle du coq que le narrateur a délivré. Par ce parallèle, le narrateur condamne les hommes et leurs actions destructrices et obscures, et confirme, une fois de plus, la beauté du monde qui l'entoure. La poésie, ici, vient rendre hommage à la nature et rétablit des valeurs oubliées ou négligées par les hommes. Par sa dimension métaphysique, « Cabeza de gallo » représente un bon exemple de l'étape mystique de César Dávila Andrade.

La nouvelle intitulée « Pacto con el hombre » propose une réflexion métaphysique différente. Elle est, selon nous, à rapprocher des articles que l'auteur consacre à P. D. Ouspenski<sup>480</sup>, George Ivanovitch Gurdjieff<sup>481</sup> ou Alice Bailey<sup>482</sup>. César Dávila Andrade y montre un intérêt constant pour pénétrer les mystères de l'homme et du cosmos. La nouvelle se présente comme une réécriture ou un détournement de *Faust*. Le narrateur, depuis les hauteurs du cosmos, a été désigné pour s'incarner, de manière expérimentale, dans un homme :

En los umbrales mismos de esta extraordinaria época, fui escogido por el Príncipe de nuestras Legiones para la experiencia que, en las esferas internas del Plano Luciférico, se llamó de este modo: "Insertamiento en un cuerpo físico humano, privándole temporalmente de su alma, y concienciación de sus sensaciones y de su cenestesia general".<sup>483</sup>

La hiérarchie du cosmos rappelle celle que César Dávila Andrade décrit à propos des ouvrages de George Gurdjieff ou d'Alice Bailey. De même, l'usage des termes scientifiques s'inscrit dans le sillage d'Aldous Huxley, autre lecteur de George Gurdjieff auquel César

---

<sup>479</sup> *Idem.*

<sup>480</sup> César DÁVILA ANDRADE, « San Pablo y la cuarta dimensión », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 509.

<sup>481</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Todo y todas las cosas », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 561-564.

<sup>482</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Jerarquía planetaria de la luz », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 457-461.

<sup>483</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Pacto con el hombre », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 274.

Dávila Andrade se réfère<sup>484</sup>. Le narrateur précise, par la suite, la dimension inédite de l'expérience à laquelle il se livre :

Repito que constituye ésta la primera experiencia en el género por parte de Nosotros. Esta reafirmación está especialmente dirigida a aquellos que, con ocasión de estas líneas, puedan pensar en los casos de **posesión**, o **endemoniamento** registrados por la Historia humana. Confieso que tales casos tuvieron "su" realidad. Fueron conseguidos por **Nosotros** en individuos débiles, tarados, o proclives a la mediumnidad natural. Pero tales **posesos** y **posesiones** no deben confundirse con el caso materia de este relato. Al tratarse de los poseídos de antaño, el alma de estos no abandonó voluntariamente su cuerpo físico, que fue **cohabitado**, o compartido desordenadamente.<sup>485</sup>

Cette remarque préliminaire du narrateur introduit une dimension fantastique dans son récit, de même qu'elle suggère une nouvelle incursion dans le champ de la connaissance métaphysique. La nouvelle, de plus, reprend les réflexions sur l'espace-temps disséminées par l'auteur dans sa production et que nous analyserons par la suite. Profitant de la relativité du temps, le narrateur cherche un corps dans lequel s'incarner parmi la nombreuse population du continent américain et finit par le trouver en l'homme qui énonce le vœu suivant : « Si pudiera abandonar mi alma en algún lugar del espacio y conducir luego a mi cuerpo de algún modo, vacío y despreocupado, por esas calles »<sup>486</sup>. Le narrateur, en s'incarnant, fait alors l'expérience de la douleur de l'enfermement de son âme dans un corps. Sa vision se trouve réduite à celle de la réalité apparente, la seule permise par la vue. Il revit également l'expérience du Christ au moment de la Passion :

En torno a la cabeza, experimenté la imposición de un cerco de espinas y mis espaldas comenzaron a arder como azotadas. [...] Había sudado sangre. También en mí, como una vez en el Hijo del Carpintero, la hematomatosis había obligado a la sangre asustadiza a rebasar sus delgadas fronteras.<sup>487</sup>

Le narrateur, qui appartient au royaume du diable, établit un parallèle surprenant entre son expérience et celle du Christ à travers la couronne d'épines, la douleur ressentie dans le dos et les gouttes de sang qui ont imprégné les draps. L'expression « También en mí, como una vez en el Hijo del Carpintero » renforce également ce parallèle. « Pacto con el hombre » propose une réflexion métaphysique originale en marquant une distance avec les textes fondateurs de la religion catholique. En évoquant Jésus à travers une périphrase, l'auteur met en avant sa dimension humaine. Cette idée est un fondement de la pensée mystique de César Dávila Andrade ; nous y reviendrons.

---

<sup>484</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Todo y todas las cosas », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II*, *op. cit.*, p. 561.

<sup>485</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Pacto con el hombre », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II*, *op. cit.*, p. 274.

<sup>486</sup> *Ibid.*, p. 275.

<sup>487</sup> *Ibid.*, p. 276.

« Pacto con el hombre » est à rapprocher de « La última cena de este mundo », qui présente la même réflexion métaphysique sur l'espace-temps et le cosmos. Le récit présente un nouveau cycle de destruction et recréation du monde. Le narrateur y relate l'organisation d'un dîner autour de la figure de Christian Huck, auquel sont conviés douze des derniers survivants du monde, réfugiés sur une île avant la grande explosion finale. Ces douze hommes sont les disciples de Christian Huck. Le narrateur, tel Judas, est saisi par le doute à plusieurs reprises. Le parallèle avec Judas devient explicite lorsque le narrateur prend place à table : « Mi lugar se hallaba frente a Él, un poco a la izquierda. Involuntariamente pensé en el sitio que ocupó el Iscariote durante la Cena del Cristo. »<sup>488</sup> Christian Huck, par la suite, évoque la trahison de l'un de ses disciples : « También a mí alguien me vende en esta noche, por temor »<sup>489</sup>. Après avoir demandé à tous de communier avec lui, le narrateur quitte la table pour s'enfuir : « En cuanto elevó su copa, yo retrocedí y llegué hasta la puerta. [...] Y me vi corriendo por los viejos corredores de la Abadía. Atravesé los jardines y salí al campo. »<sup>490</sup>

Bien que *Cabeza de gallo* comporte plusieurs nouvelles représentatives de l'étape mystique, le recueil rassemble des textes écrits à des périodes différentes. Il en va de même pour le recueil postérieur, *Pacto con el hombre y otros cuentos*<sup>491</sup>, publié par les éditions Monte Avila de Caracas en 1971. À la différence de la poésie, il n'existe pas de rupture évidente chez César Dávila Andrade dans l'évolution de sa prose. Il est difficile de s'appuyer sur les dates de création des nouvelles pour les situer, car beaucoup ont été rassemblées *a posteriori* ou publiées de manière posthume ; elles ne sont pas datées. Jorge Dávila Vázquez propose pour certaines nouvelles des périodes, voire des dates, dans l'introduction des œuvres complètes, mais la démarche ne semble pas toujours concluante. Le critique constate, en effet, que certaines nouvelles ont un début typique de ce qu'il a défini comme une deuxième étape – « etapa de madurez », rappelons-le –, mais que le dénouement serait typique d'une troisième étape qu'il désigne comme celle de la « decadencia de la etapa hermética »<sup>492</sup>. Dans cette troisième période, qu'il semble définir en relation avec l'ésotérisme, le critique place des nouvelles comme « La sierra circular », « Cuando ambas comarcas se entrecruzan »,

<sup>488</sup> César DÁVILA ANDRADE, « La última cena de este mundo », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II*, op. cit., p. 302.

<sup>489</sup> *Idem*.

<sup>490</sup> *Ibid.*, p. 303.

<sup>491</sup> César DÁVILA ANDRADE, *Pacto con el hombre y otros cuentos*, Caracas, Monte Avila Editores, 1971.

<sup>492</sup> Jorge DÁVILA VÁZQUEZ, « Aquella voz inmensa, muda y clara. Aproximación a César Dávila Andrade », op. cit., p. 79.

« Regreso de noche como caballo, como tigre, como laurel » et « En la rotación viviente del dodecaedro »<sup>493</sup>. Le critère retenu par Jorge Dávila Vázquez, toutefois, ne semble pas très pertinent ; nous avons montré que l'ésotérisme et la dimension métaphysique sont présents dès les premières nouvelles de César Dávila Andrade. En outre, l'hermétisme que le critique leur reproche n'entrave en rien la compréhension des textes. Il semble difficile, par conséquent, pour la prose, de suivre le découpage proposé par Jorge Dávila Vázquez, défini sans doute à partir de critères trop subjectifs.

En hommage à César Dávila Andrade, plusieurs poèmes et nouvelles ont été publiés au Venezuela l'année de son décès, en 1967. C'est le cas de la nouvelle intitulée « El recién llegado »<sup>494</sup>, de six poèmes intitulés « El Nudo », « Ropas al viento », « Entrecejo », « Composición », « El gran todo en polvo » et « Persona », rassemblés sous le titre « Poesía de “El gran todo en polvo” »<sup>495</sup>, puis de quatre autres poèmes intitulés « Profesión de fe », « Palabra perdida », « Breve historia de Basho » et « Te llamas ludo », réunis sous le titre « Poesía de “Materia Real” »<sup>496</sup> dans *Zona Franca*. L'année suivante, le poème intitulé « Pequeña tarjeta para un ramo que no se marchita »<sup>497</sup> est publié dans *El Nacional*. En Équateur, en 1968, la revue *Agora* rassemble sous le titre « Poesía inédita »<sup>498</sup> treize poèmes intitulés « Presagio », « Altura », « Canción frente a un colegio », « Espectro de la celda », « Poema (La voluntad es de uno, inamovible) », « Poema (Teresita) », « Fábula de la vida breve », « Poeta pequeño », « Días y sonido », « Para Fanny, recordada », « Ríe de mí », « Ahora » et « Canción a Rita ».

Entre 1961 et 1967, César Dávila Andrade aura continué d'approfondir sa quête mystique. De manière générale, à partir de 1965, il consacre de nombreux articles à des sujets ésotériques et métaphysiques. Les années soixante correspondent, par ailleurs, à une époque de création littéraire presque exclusivement consacrée à ces thèmes. Bien qu'il n'y ait pas de rupture à proprement parler dans sa création, sa poésie devient plus difficile d'accès, mais cette évolution ne se vérifie pas au niveau de la prose.

---

<sup>493</sup> *Ibid.*, p. 80-81.

<sup>494</sup> César DÁVILA ANDRADE, « El recién llegado », *Zona Franca*, Caracas, n°45, 1967, p. 24-27.

<sup>495</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Poesía de “El gran todo en polvo” », *Zona Franca*, *op. cit.*, p. 8-11.

<sup>496</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Poesía de “Materia Real” », *Zona Franca*, *op. cit.*, p. 12-15.

<sup>497</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Pequeña tarjeta para un ramo que no se marchita », *El Nacional*, 20/10/1968, p. 1.

<sup>498</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Poesía inédita », *Agora*, Quito, n°8, 1968, p. 10-22.

## Conclusion

L'œuvre de César Dávila Andrade est largement méconnue, car peu diffusée, peu éditée et peu commentée, hormis *Catedral salvaje* et *Boletín y elegía de las mitas*. Elle reste également méconnue car elle est lacunaire, aujourd'hui encore. Les deux tomes des *Obras completas* que Jorge Dávila Vázquez a édités, par le biais de la *Pontificia Universidad Católica del Ecuador* et du *Banco Central del Ecuador*, ne rassemblent pas de manière exhaustive les écrits de l'auteur. Elle est méconnue, enfin, car l'auteur, rappelons-le, n'est pas issu d'un milieu littéraire et culturel, ni d'une famille aisée, qui lui permettraient de vivre de sa plume et de donner une plus grande visibilité à sa production. Il doit abandonner tôt ses études pour gagner sa vie et, pour mener à bien son projet d'écrivain et de poète, il quitte la petite ville de Cuenca. Ce départ est bénéfique, car même si l'auteur est dédaigné à ses débuts, il remporte ses premiers succès lors de son deuxième séjour dans la capitale, en 1944. La création de la *Casa de la Cultura Ecuatoriana*, la même année, n'est pas étrangère à cette réussite, puisqu'il bénéficie du soutien de Benjamín Carrión pour publier et qu'il se tisse un réseau d'amis qui l'aide à diffuser ses écrits. L'auteur, pourtant, s'inscrit rapidement à contre-courant de la politique culturelle développée dans les années quarante, ce qui fait de lui une figure originale dans le panorama de son époque.

Bien qu'apparaissant comme un marginal de la littérature équatorienne, César Dávila Andrade n'en reste pas moins un homme inscrit dans son époque. Curieux, il s'intéresse aux sujets littéraires, historiques ou ésotériques, de même qu'aux progrès scientifiques. Son éclectisme est manifeste dans toute sa production, qu'elle soit poétique, narrative ou critique. La diversité de ses préoccupations et de ses centres d'intérêt nourrit son écriture.

Son œuvre se présente, à première vue, de manière hétérogène : César Dávila Andrade avance dans son projet d'écriture par tâtonnements. S'il est fortement influencé à ses débuts par ses prédécesseurs équatoriens, latino-américains et européens, il trouve, à partir de la fin des années quarante, sa propre voix. Les années 1947-1948, en particulier, sont déterminantes, car il entame alors une quête initiatique et mystique qui le conduit à redéfinir son projet d'écriture. Conscient du tournant qu'il donne à sa poésie, il renie ses poèmes de jeunesse alors que, paradoxalement, la critique les accueille chaleureusement. Parce qu'ils

appartiennent à la poésie la plus accessible qu'ait écrite César Dávila Andrade, ce sont ces textes qui figurent, encore aujourd'hui, dans des anthologies.

À partir des années cinquante, l'auteur s'installe au Venezuela, où il collabore avec plusieurs revues littéraires. Sa quête initiatique et mystique le conduit à chercher, par l'écriture, une voie d'accès vers une connaissance d'ordre supérieur et métaphysique. Dès lors, l'introspection, l'émotion, l'énergie créatrice et la dimension expérimentale sont indissociables de son projet d'écriture. César Dávila Andrade s'interroge sur l'espace-temps, sur sa propre place dans l'univers, sur le sens de l'existence et sur la mort. Tous ces thèmes figurent dans les poèmes, les nouvelles et les articles qu'il publie alors.

Les années soixante correspondent à une phase mystique de sa création. À partir de 1961, César Dávila Andrade se consacre presque exclusivement à des thématiques métaphysiques et ésotériques. Il s'appuie sur la méditation et le yoga pour entrer en communion avec une force transcendante. Sa production poétique, en particulier, devient plus énigmatique pour le lecteur, car elle se charge de symboles. La démarche de l'auteur, d'ailleurs, est élitiste : César Dávila Andrade s'adresse à un public d'initiés. En exploitant l'expérience mystique dans l'écriture, il tente de guider spirituellement le lecteur vers un monde sacré, où son expérience personnelle devient exemplaire.

Au-delà des différentes périodes dégagées précédemment, il y a, à notre sens, une cohérence, qui se manifeste très tôt, dans le projet d'écriture de César Dávila Andrade. Sa création est, certes, marquée par des étapes, mais celles-ci s'inscrivent dans la continuité. L'auteur, pendant une vingtaine d'années, mûrit son projet d'écriture. Progressivement, son travail sur le langage et l'imagination s'appuie sur une conception originale et personnelle de la littérature, par le biais de l'introspection. César Dávila Andrade tente également de s'affranchir des limites que lui impose sa condition d'homme et il développe une démarche expérimentale de l'écriture, basée sur ses sens et ses perceptions. Il en résulte une écriture dynamique, dont il convient de comprendre le fonctionnement à la lumière du traitement de l'espace et du temps, traitement qui correspond aux préceptes mystiques auxquels César Dávila Andrade adhère.

## **DEUXIÈME PARTIE**

### **POUVOIR DE L'IMAGINATION ET FONCTION FABULATRICE**



## SOMMAIRE

### Introduction

#### 1. Une démarche d'écriture expérimentale et ambitieuse

1. 1. Une expérience basée sur les sens et les perceptions

1. 2. Une expérience basée sur le mouvement : l'écriture dynamique

1. 3. De la parole singulière au dépassement du langage

#### 2. Expansion de l'espace

2. 1. Microcosme et macrocosme

2. 2. Espace infini

2. 3. Atteindre l'espace cosmique : la structuration symbolique des espaces

#### 3. Le traitement du temps : éphémère et éternité

3. 1. Un temps réversible et renouvelable

3. 2. L'instant et l'éphémère : le traitement du présent chez César Dávila Andrade

3. 3. Un temps cyclo-linéaire et mystique

### Conclusion



## Introduction

Nous l'avons déjà évoqué en première partie, plus de la moitié des œuvres de César Dávila Andrade a été jugée hermétique et a peu intéressé la critique. Il est vrai qu'une partie importante de la poésie est difficile d'accès. Cependant, l'étude de la totalité des œuvres de l'auteur révèle une cohérence. Des rapprochements et des parallèles sont alors possibles, qui permettent d'éclairer non seulement le texte, mais également de comprendre le projet et l'intention de César Dávila Andrade. En effet, même si sa démarche est élitiste, ses publications prouvent qu'il n'écrit pas uniquement pour lui-même, mais qu'il s'adresse à un public qui partage ses préoccupations.

Dans sa volonté d'ouvrir une nouvelle voie littéraire, César Dávila Andrade mène une démarche expérimentale que nous analyserons. Nous montrerons que le poète prend appui, dans un premier temps, sur ses sens et ses perceptions, puis qu'il laisse libre cours à son imagination pour décrire le monde qui l'entoure. Le projet de César Dávila Andrade implique également un retour aux temps des origines, car le poète, qui a une vision idéalisée de l'écriture, pense pouvoir, par ce biais, renouer avec un langage pur. Nous verrons que ce voyage constitue une étape nécessaire de la quête mystique et qu'il répond à une forme de nostalgie. Le retour vers les origines du monde révèle une vision idéalisée du passé ; il est aussi une voie d'accès vers la sphère du sacré. Cette démarche comporte une dimension ineffable, qui impose à César Dávila Andrade le recours à l'imagination. Le poète doit trouver un langage nouveau, capable de dépasser les frontières imposées par le monde réel, pour mettre en mots le monde invisible qu'il perçoit. Sa quête le conduit à écrire des textes fondateurs, qui ont recours aux mythes. La fonction fabulatrice des poèmes et des nouvelles de l'auteur permet, alors, de transmettre une connaissance métaphysique. Cette démarche fait l'originalité de l'écriture davilienne.

Le voyage initiatique mené par César Dávila Andrade le transporte à travers l'espace-temps et impose une expression dynamique, capable d'appréhender l'infini de l'univers. Nous verrons que l'auteur s'appuie sur un langage nouveau, influencé par le progrès technique.

Sanja Boskovic en a montré les enjeux dans un article qu'elle consacre à l'espace et au temps :

Les sciences développées au cours du XX<sup>e</sup> siècle ont montré que l'essence du monde et de la vie se cache dans l'invisible ; pour expliquer le fonctionnement de l'univers ou du corps humain, les physiciens, les mathématiciens, les chimistes, les biologistes, les astronomes ont également besoin, outre les outils techniques, d'imagination et d'invention. Définir l'espace macroscopique ou microscopique demande de trouver un langage symbolique permettant de visualiser les relations invisibles qui sont au fond de l'état visible des choses. Très souvent, le langage symbolique des sciences est celui des mathématiques ; il permet de démontrer les lois physiques sur lesquelles repose, non seulement le monde, mais l'univers dans son entier.<sup>1</sup>

Le développement des sciences oblige les hommes à enrichir leur langage ; il modifie également la conception de l'univers qu'ils en ont. La littérature hérite de cette évolution culturelle, qui est renforcée par les travaux sur l'espace-temps menés par Albert Einstein. Ce bouleversement est manifeste chez César Dávila Andrade, comme nous allons le voir. Sanja Boskovic rappelle à ce titre l'importance de la découverte de la théorie de la relativité sur la perception des hommes de leur univers :

Une des plus importantes découvertes survenues au XX<sup>e</sup> siècle est celle de la théorie de la relativité d'Einstein. Une des conséquences directes de cette découverte fut la transformation de l'idée du temps et de l'espace qui, jusqu'alors, étaient considérés comme des entités séparées. Le caractère abstrait et l'état statique de ces deux notions, héritées de Newton, furent remplacés par un nouveau concept d'espace-temps, inventé par le mathématicien Poincaré en 1907. Cette nouvelle notion du temps et de l'espace, qui se transforment l'un l'autre, marque profondément la conscience phénoménologique car ils sont tous deux à l'origine de son dynamisme. La relativité de la nature de l'espace-temps permet à la pensée phénoménologique de reproduire toute la complexité de son monde intérieur et extérieur.<sup>2</sup>

Chez César Dávila Andrade, l'espace et le temps constituent un repère fondamental dans sa réflexion phénoménologique et métaphysique. Ils lui servent d'appui pour appréhender le monde qui l'entoure, mais également le cosmos vers lequel il se projette après la mort.

Le cheminement initiatique et littéraire de César Dávila Andrade le pousse à parcourir différents espaces. Pour les évoquer, l'auteur puise dans son imagination des symboles, puis structure l'univers qu'il construit en s'appuyant sur des axes verticaux et horizontaux. Ces derniers entrecroisent des courbes sinusoïdales. Il conviendra de les analyser, afin de dégager leur imbrication avec le temps. Nous serons alors mieux à même de comprendre la réflexion de l'auteur.

César Dávila Andrade déplore, dans ses œuvres, sa condition humaine car son âme, immortelle, se trouve emprisonnée dans un corps voué à souffrir les effets dévastateurs du

---

<sup>1</sup> Sanja BOSKOVIC, « Le temps et l'espace – de la conscience mythique à la conscience phénoménologique », *Les cahiers du MIMMOC*, Poitiers, Université de Poitiers, n°2, 2006, consulté en ligne le 20/04/2015, <http://mimmoc.revues.org/204>

<sup>2</sup> *Idem*.

temps. Les scientifiques ont montré que la durée met en évidence le mouvement du temps vers l'avant de manière irréversible. Or, à notre sens, César Dávila Andrade n'adhère pas à cette conception ; selon lui, cette irréversibilité du temps est seulement valable pour le corps jusqu'à sa mort. À partir de ce moment précis, l'âme fait l'expérience d'une autre temporalité, comme nous tenterons de le montrer. Nous nous intéresserons à l'importance que revêtent l'instant et l'éphémère dans la poésie de César Dávila Andrade pour analyser comment l'auteur guide le lecteur vers une connaissance d'ordre métaphysique, à partir du présent de la contemplation.

## 1. Une démarche d'écriture expérimentale et ambitieuse

Dans sa volonté de renouveler la littérature et d'explorer de nouveaux espaces poétiques, César Dávila Andrade s'appuie sur une quête de soi, qui est aussi une quête spirituelle. Cette démarche lui permet d'apprendre à se connaître et, par ce biais, d'acquérir une connaissance sur l'homme. Elle lui permet, en outre, de se perfectionner en se plaçant sur la voie de Dieu. Surtout, d'un point de vue littéraire, elle lui permet de porter un regard nouveau sur le monde.

Parce qu'il considère l'homme comme partie intégrante du monde, César Dávila Andrade s'appuie sur une approche phénoménologique pour appréhender son environnement. Toutefois, il existe, d'après l'auteur, un monde invisible d'ordre divin au-delà des apparences de la réalité. Pour évoquer cet univers, César Dávila Andrade entend s'appuyer sur ses seules perceptions et sensations, qui lui fournissent une connaissance expérimentale. Du point de vue de l'écriture, cette démarche, qui fait appel à l'imagination, s'inscrit dans la lignée du poète français Arthur Rimbaud et du « dérèglement de tous les sens ». Elle s'en distingue cependant par la dimension spirituelle de César Dávila Andrade. Ce dernier, en effet, se laisse porter par les déplacements de son âme qui cherche à s'élever. Le poète se tourne alors vers son propre centre, dans un mouvement de repli sur soi, mais aussi vers l'extérieur à la recherche de Dieu. Sa poésie et sa prose sont ainsi déterminées par une dynamique. Pour pouvoir l'exprimer, César Dávila Andrade part à la recherche d'un langage capable de communiquer les perceptions et les sensations individuelles, de les prendre également en charge au niveau collectif. Le langage poétique doit être, lui-aussi, en mesure de s'émanciper et d'exprimer les mystères de la création et de la communication divine, de mettre en mots la dimension ineffable et sacrée de la quête spirituelle.

Pour ce faire, César Dávila Andrade s'appuie sur son imagination et invente une écriture singulière et originale. L'analyse de son expérience basée sur les sens et les sensations permet ici de mieux comprendre les relations que l'auteur entretient avec la connaissance métaphysique. En s'appuyant sur des exemples tirés de la poésie et de la prose, cette étude espère éclairer la construction de certaines images d'apparence hermétiques. Elle mettra en évidence la présence d'une dynamique et l'ambitieux travail du poète sur le langage. César Dávila Andrade invente de nouvelles images, qui cherchent à la fois à rompre avec la tradition et à exprimer l'absolu. Nous verrons alors comment le mouvement de transcendance à

l'œuvre dans l'expression permet le franchissement des limites imposées traditionnellement par le langage.

### 1. 1. Une expérience basée sur les sens et les perceptions

Pour comprendre la démarche d'écriture de César Dávila Andrade, il convient de revenir sur sa manière d'appréhender l'être, le monde, l'idée qu'il se fait de la connaissance et de la façon dont elle se construit, car elles sont déterminantes. L'écrivain a une conception dualiste de l'homme et de l'univers ; on trouve dans son œuvre nombre de couples tels que âme / corps, monde intérieur / monde extérieur, microcosme / macrocosme, sur lesquels s'appuie l'expérience mystique. Toutefois, il se situe dans la lignée de Jung dans la mesure où il soupçonne un monde intérieur aussi riche que le monde extérieur. En outre, dans une perspective d'accès à la connaissance, la perception par les sens est prépondérante chez César Dávila Andrade. Son écriture témoigne d'une attention aiguë portée aux perceptions fournies par la vue, l'ouïe, le toucher et l'odorat.

Dans son discours prononcé en 1928 à Genève, Jung définit quatre fonctions fondamentales de la conscience pour parvenir à la connaissance :

Je désignerai comme fonctions fondamentales de la conscience la sensation, le sentiment, la pensée et l'intuition [...]. Quand une chose est sentie être réellement existante, quand sa signification est connue et appréciée et que, par surcroît, sa naissance de même que sa disparition sont pressenties, il est permis de dire qu'elle est suffisamment entrée dans la conscience. La mémoire est un élément intégrant aussi bien de la pensée que du sentiment, car il n'y a ni connaissance ni appréciation possible sans la matière que la mémoire fournit à la comparaison<sup>3</sup>.

Les fonctions de la conscience mises en lumière ici éclairent parfaitement la démarche de César Dávila Andrade au moment de prendre la plume, puisque l'auteur a voulu penser une méthode d'écriture. Cette démarche s'effectue de manière résolument moderne, l'auteur se conformant au « dérèglement de tous les sens » prôné par Arthur Rimbaud.

Dès ses premiers poèmes, César Dávila Andrade s'appuie sur ses perceptions pour évoquer le monde qui l'entoure. « Constitución del agua »<sup>4</sup>, écrit en 1945, tente de définir l'eau, dans un premier temps, à travers le toucher : « Dulzura digital en claro tacto », puis par la vue :

---

<sup>3</sup> Carl Gustav JUNG, *La structure de l'âme*, Le Bouscat, L'Esprit du Temps, 2013, p. 29.

<sup>4</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Constitución del agua », *Primeros poemas*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 33.

« En blanco moho subes la escultura, / derramamiento de cristal desnudo ». Le poète évoque ses changements d'état physique pour jouer avec sa transparence et les couleurs. Tantôt liquide, la nature incolore de l'eau révèle la présence poétique des grenouilles et des poissons : « Ya en la verde capucha de las ranas / o en deslizamiento azul de peces ». À l'état gazeux, elle s'évapore et prend forme dans les cieux : « Circulación sagrada de la nube, / abertura preciosa en piel de muslo. » Prothéiforme, l'eau se teinte au gré de l'imagination du poète : « alzas tu verde copa fugitiva. / Blanco caballo en soledad de espuma ». La puissance de suggestion de ces derniers vers est à relever : le poète convoque l'image du cheval, chargé d'assurer le passage entre deux changements d'état de l'eau, le gaz et l'écume. Cette métaphore est amorcée par le verbe « alzas » et l'adjectif « fugitiva ». Le vert des cimes s'évanouit et se fond dans la blancheur du cheval, qui semble glisser du ciel pour se dissoudre dans l'écume de la vague. La ponctuation et le retour à la ligne, en isolant formellement le deuxième vers, fonctionnent comme une réplique du saut du cheval. Si « Constitución del agua » convoque ici principalement la vue et le toucher, d'autres poèmes s'appuient sur la vue et l'ouïe.

Le poème intitulé « Canción para la aureola de una joven llamada María », daté de 1957, en est un bon exemple. Le vers « Pero, alguien te dirá a la luz del tímpano »<sup>5</sup> illustre merveilleusement la fonction complémentaire de l'ouïe et de la vue, développée à la suite :

Había una muñeca hecha de céfiro  
y en una canción de Schubert se absorbió.<sup>6</sup>

Dans le premier des deux vers, la voix poétique fait surgir l'image d'une poupée. Le terme « céfiro », ambigu puisqu'il désigne à la fois un tissu et un vent<sup>7</sup>, joue avec l'instabilité de la représentation et annonce l'évanescence de la vision, qui se dissipe dans la musique. Le procédé inverse est mis en œuvre dans « Consagración de los instantes »<sup>8</sup>, poème publié en 1959 : « La música lineal cae sobre sus barcas inclinadas. » La vision, ici, naît de la perception de la musique, mais elle intervient à un moment culminant pour la voix poétique, puisqu'elle est associée à la vie et au feu : « Ahora que vivimos, quememos nuestras manos

<sup>5</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Canción para la aureola de una joven llamada María », *Poemas menores*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 168.

<sup>6</sup> *Idem.*

<sup>7</sup> Voir les définitions proposées par le TLFi, consulté en ligne le 03/11/2014, <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1136400105>

<sup>8</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Consagración de los instantes », *Arco de instantes*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 193-195.

en las arpas. » Le poème s’ouvre avec ce premier vers de manière brutale, puisque l’adverbe de temps « Ahora » l’inscrit dans une continuité qui n’existe que dans l’esprit du sujet qui s’exprime, alors même que la seconde proposition est introduite par un impératif à la première personne du pluriel et propose une épreuve par le feu. L’image surgit brusquement dans l’action contenue par ce verbe « quememos », pour se consumer dans l’instant même. Ce vers, qui sacralise l’aspect éphémère du temps, révèle la capacité du poète à faire apparaître et disparaître en un seul mot une vision chez son lecteur. Cependant, il pose dans ce vers un jalon pour faire renaître une nouvelle vision, grâce au terme « arpas » qui sert de pivot. Le deuxième vers débute par la perception de la musique, contrepoint de la brutalité du premier vers ; les consonnes liquides et labiales du second vers marquent un contraste avec les occlusives du vers précédent. La vision renaît dans la métaphore à travers l’instrument de musique : le terme « lineal » évoque la succession verticale des cordes de la harpe, tandis que « barcos » fonctionne comme une métonymie, puisque la forme triangulaire de l’instrument rappelle la voile des bateaux. La musique, ici, par le biais de l’ouïe, redonne naissance à l’image et accompagne l’action symbolique du feu.

La nouvelle « Vinatería del Pacífico »<sup>9</sup>, publiée en 1948, reprend le même procédé au niveau de la narration, puisque le narrateur visualise des scènes par le biais de l’ouïe :

Yo me puse a escuchar atentamente [...]. En primer lugar, pude percibir un confuso ruido de ropas de diversas consistencias; luego oí claramente el chasquido de un rosario contra unas maderas: sonaron unas medallitas. Después, el doble y sucesivo golpeteo de los zapatos al caer al piso y, a continuación el rumor de la escalerilla de gradas al ser arrastrada.<sup>10</sup>

Les verbes d’écoute et de perception sont nombreux ; ce sont eux qui introduisent la vision du narrateur et qui animent la scène. L’indécence que pourrait avoir la description d’une femme se déshabillant pour se plonger dans une cuve de vin est remplacée par la perception auditive de chaque geste : l’évocation des tissus qui bruissent, le bruit du rosaire, des chaussures qui tombent sur le sol et la femme sur l’échelle. L’ouïe permet ainsi au narrateur de transcrire une vision et d’entretenir le mystère. Dans la nouvelle intitulée « El elefante »<sup>11</sup>, publiée en 1955 dans *Trece relatos*, la vue, l’odorat et le goût se relaient pour faire croître la

<sup>9</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Vinatería del Pacífico », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II*, op. cit., p. 21-28.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 24-25.

<sup>11</sup> César DÁVILA ANDRADE, « El elefante », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II*, op. cit., p. 209-212.

tension narrative et offrir la vision d'un inspecteur sanitaire pris entre sa gourmandise et l'obligation morale qu'il s'est imposée :

Entre las pirámides de frutas, se detuvo varias veces, inclinándose con unción de relojero. Su entrecejo y sus labios, formulaban innumerables conjeturas mudas sobre los tomates, los duraznos, los mangos, las naranjillas. Las mujeres se deshacían en saludos y en frases comedidas. El, callaba, dando labor únicamente a sus elocuentes músculos faciales.

Al llegar a los puestos de las vendedoras de pescado, extrajo el pañuelo; eso era imposible para él, aunque la mercancía no estaba mala. Pasó rápidamente y se hundió entre las hileras de las expendedoras de frituras y asados de cerdo. Aquí, le rodeaban sus secretas golosinas. El "chuchaque", despertó las entrañas del Inspector, y apremiantes deseos excitaron sus salivares, obligando a su nuez –nerviosa y saltona– a jugar un sube-y-baja incontrolable.<sup>12</sup>

Dans ce passage, le narrateur omniscient détaille avec précision le conflit intérieur de l'homme qui tente de résister à la tentation de goûter les aliments du marché. Les gestes théâtraux et muets de l'inspecteur répondent de manière comique à la vision des femmes l'invitant à admirer et déguster leurs produits. Le narrateur, simultanément, énumère les fruits exposés à la vue de l'inspecteur, le poisson, la viande grillée, et décrit ses efforts pour ne pas céder à la tentation d'accepter un quelconque cadeau lui faisant perdre l'impartialité et l'objectivité imposées par sa fonction. L'odorat vient parachever la vision d'un homme tourné en dérision qui, n'arrivant plus à résister à l'envie de goûter, invite ses collègues à manger pour lui :

¡Sírvasen un pedacito de... algo!

"Ni una sola hoja de lechuga", pensó fulminantemente; pero la saliva líquida, inquieta, anhelante de salazones y de sustancias picantes, le traicionó. Miró hacia sus ayudantes que, silenciosos, ardían en deseos, y con aire entre despectivo y condescendiente, les dijo:

– Si ustedes gustan, pueden aceptar un bocado a la Señora.<sup>13</sup>

Les perceptions de l'inspecteur transcrites par le narrateur omniscient permettent de présenter un personnage en proie à un conflit intérieur, pris entre les obligations morales qu'il s'impose et des tentations humaines légitimes. Dans cette perspective, le narrateur le montre méprisant envers ses collègues, qu'il juge incapables de s'imposer une quelconque droiture morale. La focalisation permet de détailler, en les énumérant, les perceptions de l'homme qui voit, qui sent et qui salive, impuissant, face à l'objet de sa gourmandise. L'allitération en [s] introduite par la phrase de la vendeuse souligne la tentation à laquelle est soumis l'inspecteur, à l'image d'Ève tentée par le serpent dans le jardin d'Éden. Cette allitération se prolonge pendant la durée de la salivation et de la réflexion de l'inspecteur, qui lutte pour ne pas céder.

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 210.

<sup>13</sup> *Idem.*

Les perceptions, par conséquent, participent du ressort narratif et constituent un moyen original d'évoquer le conflit intérieur.

César Dávila Andrade tente, en effet, d'explorer le monde intérieur avec la même méthode, en prêtant attention à ses sens et à ses perceptions. Dans un premier temps, il s'efforce d'appréhender ce qui est extérieur à lui et caché à sa vue. Ainsi, dans l'un des premiers poèmes intitulé « *Comunión con la tierra* »<sup>14</sup>, qui date de 1944, la voix poétique pénètre les profondeurs de la terre pour la connaître :

Hoy quiero descender a tus entrañas  
de sal y fuego, de esmeralda y cieno.  
Abre tus catacumbas de carbono,  
tus cavidades íntimas de greda.<sup>15</sup>

Il s'agit de revenir aux origines à travers la descente dans la terre-mère, perceptible à travers le choix symbolique du sel, du feu et de la couleur noire. La voix poétique espère y voir la matrice :

y veré el primer hombre dibujarse  
como huella de Dios sobre tu limo.  
[...]  
Veré a Eva, tu durmiente augusta,  
[...]

A tus patriarcas, dormidos en sus tiendas<sup>16</sup>

Le futur révèle la certitude tandis que la répétition du verbe « veré » montre que le sujet poétique se fie presque uniquement à sa vue pour connaître. Seuls trois vers évoquent d'autres sens : « Bajaré a sorber tu aliento eterno » et « Quiero sentir tu dulce y tenue musgo / sobre mis anchos maxilares mudos »<sup>17</sup>. La récurrence des verbes de vue souligne l'importance que le poète accorde à ce sens dans ce poème, même s'il le met rapidement en échec par la suite.

Ainsi dans « *Tacto* », poème paru en 1946 dans *Espacio, me has vencido*, et dont le titre annonce d'emblée le projet d'écriture, le sujet poétique tente de s'appréhender de l'intérieur. Pour exprimer cette expérience, le poète tâtonne dans sa méthode : la certitude, présente dans « *Comunión con la tierra* », perceptible à travers l'anaphore de « Bajaré » et les allitérations en [b], [p], [k], [g] qui martèlent la détermination du sujet, a désormais disparu. Dans « *Tacto* », le poète, depuis son moi intérieur, s'adresse à « Tú », Dieu :

Vengo desde mi propia hondura hasta tu extremo vivo

<sup>14</sup> César DÁVILA ANDRADE, « *Comunión con la tierra* », *Primeros poemas*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 21-23.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>17</sup> *Ibid.*, respectivement p. 22 et 23.

y te siento fluir casi líquido  
del anular al índice.<sup>18</sup>

La première personne décrit les perceptions internes du sujet qui fait l'expérience de la présence de Dieu en soi. Le sujet espère acquérir ainsi une connaissance métaphysique de lui-même, à l'instar de Dieu :

Tú entiendes el sabor oscuro e íntimo  
de las cosas que entreabren  
sus mínimas entradas de delicia.<sup>19</sup>

Cette connaissance passe par la compréhension intellectuelle, à travers le verbe « entientes », des perceptions offertes par les sens, en particulier le toucher, mais dans le monde intérieur de l'être vivant. Le sujet évoque par la suite son existence intra-utérine *via* ses perceptions d'alors :

Cuando era yo aún cautivo  
dentro de una tibia rosa femenina  
supe cómo mi madre se ponía ya lívida.  
Después sentí el purpúreo destello de los besos  
y de los terciopelos la entrada submarina.<sup>20</sup>

Il s'agit ici des perceptions extérieures du monde intérieur de la mère, univers de douceur exprimé par l'adjectif « tibia » et le substantif « terciopelos ». Le sujet poétique tente, dans ces trois vers, de montrer qu'il a appris à connaître les émotions de sa mère en étant dans son ventre. Le poète expérimente, dans ce poème, l'introspection, puis il projette cette méthode sur l'autre, ici sa mère. De fait, César Dávila Andrade répète à plusieurs reprises cette expérience, qu'il semble avoir découverte chez Henri Michaux<sup>21</sup>, en s'intéressant aux perceptions.

Il l'applique au monde extérieur, comme dans « Mi América india », poème publié en 1961<sup>22</sup> : « Me hundo en ti, y dejame mirarte »<sup>23</sup> précède une énumération de paysages et d'habitants, mais cette pénétration dans la terre lui permet aussi d'écouter un chant pour mieux le transmettre :

---

<sup>18</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Tacto », *Espacio, me has vencido*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 58.

<sup>19</sup> *Idem.*

<sup>20</sup> *Idem.*

<sup>21</sup> Voir César DÁVILA ANDRADE, « Magia, Yoga, Poesía », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op.cit.*, p. 431-437.

<sup>22</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Mi América india: poema », *Suplemento literario de Gaceta Universitaria*, Mérida, 1961, s. p. Reproduit dans Jorge DÁVILA VÁZQUEZ, « Bibliografía », in César DÁVILA ANDRADE, *Poesía, Narrativa, Ensayo, op. cit.*, p. 266.

<sup>23</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Mi América india », *Mi América india*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 129.

escucho y como un trompo siento junto a la mejilla  
la cadera de la primera india  
que danzando dio forma  
a la vasija en la que bebo [...]   
Y yo asciendo cantándote la música  
del pelo de obsidiana y de candela.<sup>24</sup>

S'enfoncer à l'intérieur de la terre permet au poète d'atteindre son essence et de connaître ses origines, afin de « palper » les premiers hommes à travers leurs poteries et de s'imprégner de la culture pour exprimer un chant authentique. On retrouve cette démarche, qui s'appuie alors sur la mémoire, dans le poème « El hechizado del Caribe », publié en 1960<sup>25</sup>, mais sans que le sujet ait besoin de s'introduire dans la matière :

Toco la piedra, cadalso de mi tacto,  
y asciendo a los jardines poblados por la Especie.<sup>26</sup>

Toucher la pierre permet à l'homme de sentir l'action du temps et de remonter aux origines du monde ; ce sens permet également au poète de se connaître.

Dans « Poesía quemada », paru en 1962 dans *En un lugar no identificado*, le sujet poétique évoque le toucher comme moyen d'apprendre sur lui-même :

Me tentaré lejos de Dios, mano a mano,  
a mí mismo<sup>27</sup>

En se palpant, le sujet peut prendre conscience de son corps et de ses sensations. Il peut aussi s'en servir comme matière pour renouveler sa poésie : « En ladrillos de venas de amor, te escribiré »<sup>28</sup>. À travers ces vers mystiques, le sujet exprime sa volonté d'écrire des textes profonds, issus de son exploration personnelle. Si le poète s'intéresse au toucher pour mieux pénétrer le monde intérieur, qu'il s'agisse du sien ou des autres, c'est aussi parce que le regard peut mettre en déroute.

Selon César Dávila Andrade, la vue, en effet, ne peut s'imposer comme un moyen de connaissance, en particulier dans le monde intérieur. Dans « Dueña del vago hechizo »<sup>29</sup>, poème non daté, le regard est mis en échec :

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>25</sup> César DÁVILA ANDRADE, « El hechizado del Caribe », *El Nacional*, Caracas, 25/02/1960, p. 7.

<sup>26</sup> César DÁVILA ANDRADE, « El hechizado del Caribe », *Varia*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 144.

<sup>27</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Poesía quemada », *En un lugar no identificado*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 242.

<sup>28</sup> *Idem.*

<sup>29</sup> Ce poème a été publié pour la première fois en 2003, dans l'anthologie de José Gregorio Vásquez Castro, in José Gregorio VÁSQUEZ CASTRO (éd.), *El vago cofre de los astros perdidos: Antología*, Mérida, Universidad de los Andes, Ediciones del Vicerrectorado Académico, Dirección General de Cultura y Extensión-Digececx: Ediciones El Otro, El Mismo, 2003, p. 255-256.

Dueña del vago hechizo,  
vuelvo infinitamente a mirarte y no encuentro  
tus ojos en tus ojos, pues cierras las pestañas  
y cierras la sonrisa.<sup>30</sup>

Dans ces vers, le sujet poétique témoigne de son incapacité à connaître l'autre par la vision. L'autre lui échappe en fermant symboliquement les yeux et la bouche, il est devenu impénétrable. Le sujet poétique se tourne alors vers l'imagination pour percevoir la femme :

¿qué hay entre la música y el color de tus ojos?  
En qué país de siglos y montañas oscuras,  
te miré como música  
o te escuché de espiga?<sup>31</sup>

Les synesthésies soulignent la complexité de l'être humain et la difficulté à connaître l'autre qui se dérobe toujours, quel que soit le moyen utilisé pour l'aborder. Le poète, ici, ne prolonge pas son investigation à l'intérieur de l'autre pour atteindre son essence, mais se sert de la projection pour l'interpréter et le comprendre :

Tu mirada me avisa una luz ya mirada,  
un ardor compartido<sup>32</sup>

En l'occurrence, le regard de la femme rappelle au sujet quelque chose de connu, qu'il est capable d'interpréter et qui lui permet de partager un instant avec elle.

Pour évoquer le monde intérieur de l'autre, le poète a également recours à la focalisation zéro, comme dans « Canción para la aureola de una joven llamada María », publié en 1959<sup>33</sup> :

y escuchas un arroyo en tus anillos  
girar sus labios de oro en tu alabastro cuerpo.<sup>34</sup>

La focalisation omnisciente permet ici de connaître la perception que ressent la jeune femme à travers une synesthésie digne du « dérèglement de tous les sens » rimbaldien, qui exprime à la fois le bruit du ruisseau, la fraîcheur et le mouvement de l'eau sur les doigts. Le lecteur, par le biais de la focalisation, pénètre sa vision :

Cerró sus ojos y miró en lo Oscuro  
el terror y la gloria de los mundos.<sup>35</sup>

---

<sup>30</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Dueña del vago hechizo », *Varia*, in César DÁVILA ANDRADE, *Obra poética, op. cit.*, p. 138.

<sup>31</sup> *Idem*. Nous reproduisons la typographie originale de cette édition.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>33</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Canción para la aureola de una joven llamada María », *Letras del Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura, n°115, 1959, p. 28.

<sup>34</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Canción para la aureola de una joven llamada María », *Poemas menores*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 168.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 169.

Dans ces vers, sont associés le regard et le sentiment provoqué par la vision lors de la mort. Dans d'autres poèmes, le poète prône aussi l'écoute de soi : « Empecé entonces a escuchar »<sup>36</sup>, annonce la voix poétique de « Cabeza cortada durante un monólogo », poème publié en 1962 dans *En un lugar no identificado*.

Il s'agit non seulement d'être à l'écoute de soi, comme le préconisait déjà Montaigne, afin d'être attentif à tous les échos de son corps et de sa pensée, mais aussi, par là-même, de créer l'espace nécessaire à la réflexion, comme le rappelle Jean-Yves Pouilloux :

[F]aire ce léger et décisif « pas de côté » grâce auquel on entend [...] ce qu'on dit alors même que tout le mouvement du discours (le déroulement normal et automatique de toute parole) rend sourd à sa propre parole celui qui parle ; un trébuchement suffit, une disjonction, une équivoque, un simple jeu de mots [...] pour éveiller dans le somnambulisme ordinaire du flux langagier ininterrompu une attention qui naît parfois d'une légère dissonance inattendue. [...] En son absence [celle d'un ami qui écoute et empêche de « m'engluer dans l'hyperbole de ma parole »], il me reste à essayer de marquer une pause, c'est-à-dire de m'interrompre, ménager un espace (à la fois temps et lieu), pour que puisse s'inscrire un écho, moment qui devient la condition indispensable à la naissance de l'activité qu'on appellera « activité de penser ».<sup>37</sup>

La poésie de César Dávila Andrade regorge ainsi d'interruptions et d'ellipses qui, l'espace d'un blanc typographique, laissent place à la réflexion, comme en témoignent les vers de « La nave », poème non daté<sup>38</sup> :

Dentro de ti sentí  
la profundidad  
de mis lámparas.<sup>39</sup>

Les vers, ici, sont très courts. Les enjambements allongent la perception interne et soulignent la profondeur de la recherche. Ces interruptions, dans ce cas, ne heurtent pas la compréhension et enrichissent de manière formelle le sens du poème. La parataxe, en revanche, pose davantage de problèmes dans les derniers recueils de poésie de l'auteur, comme dans ce poème intitulé « Persona », publié en 1967 dans « Poesía de “El gran todo en polvo” » de *Zona Franca*, puis en 1970 dans *Materia Real, Antología*<sup>40</sup> :

Persona toda tú. En nombre del Padre. Persona.  
Más cal sobre más piedra. Personalmente.  
Y en lo íntimo, detenciones y límites.

<sup>36</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Cabeza cortada durante un monólogo », *En un lugar no identificado*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 232.

<sup>37</sup> Jean-Yves POUILLOUX, « Les Essais ou le rappel à soi », in Lydie Parisse (éd.), *Le discours mystique dans la littérature et les arts de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 49.

<sup>38</sup> Ce poème a été publié pour la première fois dans l'édition de Jorge Dávila Vázquez en 1984, in César DÁVILA ANDRADE, « La nave », *Obras completas I, op. cit.*, p. 295.

<sup>39</sup> César DÁVILA ANDRADE, « La nave », *Tres poemas*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 219.

<sup>40</sup> Pierre de PLACE, Juan SÁNCHEZ PELÁEZ, Néstor LEAL (éd.), *op. cit.*, p. 169.

Es de derecho y de plexo. Persona.<sup>41</sup>

Ici, chaque pause provoquée par la ponctuation permet d'affiner l'évocation de ce que représente l'homme pour la voix poétique. Le poète avance lentement, par image, par symbole, pour montrer que chacun doit faire l'expérience du Christ. L'écriture calque le geste catholique de la croix en plaçant « Persona » de manière latérale, d'un bout à l'autre du vers, tandis que « En nombre del Padre » figure la tête et le haut de la croix. Les termes « cal » et « piedra » renvoient directement au sacrifice, et le poète, en ajoutant « Personalmente », plaide pour que chaque homme effectue en soi cet acte, pour se purifier. On remarque le rythme ternaire significatif de ces vers, malgré la ponctuation. Le poète exhorte les hommes à se contrôler pour être meilleurs, à s'écouter pour réfléchir : « detenciones ».

Parfois, l'écriture poétique témoigne aussi d'interrogations explicites, comme dans le poème intitulé « En un lugar no identificado », publié dans le recueil portant le même titre en 1962 :

Busco yo el mundo de pulpa de madera, o  
aquello que  
gira desde hace diez mil años  
en la rodilla del Pensador Sentado?<sup>42</sup>

Ici, le poète s'interroge sur l'objet de son exploration et semble confronté à un dilemme : le monde qu'il perçoit peut-il lui permettre l'accès à cet univers inaccessible qu'il tente par tous les moyens d'approcher ?

Par le biais de ses sensations et de ses perceptions, l'auteur tente, à travers sa quête, de parvenir à l'union entre la matière et l'esprit. La première strophe du poème intitulé « Campo de fuerza »<sup>43</sup> le met en évidence :

¿En qué instante se une el buscador  
a lo buscado, y  
Materia y Mente entran en la embriaguez  
del mutuo conocimiento?<sup>44</sup>

Ces quatre vers résument à merveille la démarche du poète, qui tente de résoudre la dialectique âme / corps dans une synthèse lui permettant l'acquisition de la connaissance.

---

<sup>41</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Persona », *Poesía del gran todo en polvo*, in César DÁVILA ANDRADE, *Obra poética*, op. cit., p. 327.

<sup>42</sup> César DÁVILA ANDRADE, « En un lugar no identificado », *En un lugar no identificado*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética*, op. cit., p. 228.

<sup>43</sup> Ce poème a été publié pour la première fois dans l'anthologie *Materia Real, Antología*, in Pierre de PLACE, Juan SÁNCHEZ PELÁEZ, Néstor LEAL (éd.), op. cit., p. 175.

<sup>44</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Campo de fuerza », *Poesía del gran todo en polvo*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética*, op. cit., p. 330.

Cette connaissance, par définition, est supérieure à la connaissance du seul monde extérieur. Pourtant, il semble qu'il s'agisse d'un mouvement intentionnel de l'écriture, même si l'entreprise paraît vouée à l'échec dans « La corteza embrujada », poème publié en 1959 dans *Arco de instantes* :

Porque ésta es la Edad del hombre adherido a la corteza;  
del obligado a entender sólo fragmentos.<sup>45</sup>

La voix poétique annonce le malheur de la condition humaine à travers l'image de l'écorce. L'homme, empêtré dans la matière, ne parvient ni à déchiffrer les mystères du monde, ni à accéder à une connaissance totale et absolue. Les bribes qu'il comprend peuvent, au mieux, produire quelques paroles et quelques visions. Cependant, en se tournant vers Dieu, en adoptant une démarche spirituelle voire mystique, l'homme peut remédier en partie à son incapacité à saisir la totalité de l'univers. L'hindouisme constitue ainsi une voie d'accès à la connaissance :

[Le] modèle de toute connaissance est la perception : perception, notamment visuelle, des objets présents, « vision » du yogin omniscient, et même l'ultime « réalisation » de l'Absolu à laquelle parvient le sannyāsin śāṅkarien, après avoir longtemps ruminé l'enseignement upanişadique avec l'aide de son maître. La connaissance que donne le Veda du monde invisible des rites est elle-même curieusement assimilée à une connaissance directe, c'est-à-dire à une perception : la Parole auto-révélee, en effet, met l'auditeur en contact immédiat avec les objets révélés. Le Nyāya, au début de son exposé de la logique, reconnaît que le sommet de toute connaissance est la perception : parvenue là, la pensée se repose, satisfaite.<sup>46</sup>

Ces propos s'appliquent à la poésie de César Dávila Andrade. L'étude des sensations le montre bien, car l'homme établit par les sens un contact direct avec les objets et les êtres vivants. À travers l'étude des perceptions dans les œuvres de César Dávila Andrade, on perçoit l'intime relation entre la quête de soi de l'homme et le projet littéraire du poète.

## **1. 2. Une expérience basée sur le mouvement : l'écriture dynamique**

La connaissance recherchée par César Dávila Andrade est un moyen pour atteindre l'absolu. L'auteur effectue, à travers elle, un mouvement que son écriture assume, en introduisant une dynamique qui accompagne, autant qu'elle dit, le mouvement de la quête.

L'expérience mystique est, par définition, le mouvement du poète vers Dieu. César Dávila Andrade tente, au travers de sa quête spirituelle, de retracer dans son expérience littéraire

---

<sup>45</sup> César DÁVILA ANDRADE, « La corteza embrujada », *Arco de instantes*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 201.

<sup>46</sup> Madeleine BIARDEAU, *op. cit.*, p. 123.

cette dynamique qui l'invite à s'ouvrir au monde qui l'entoure, au cosmos, mais aussi à lui-même.

La quête est en effet déjà en soi un mouvement, une avancée, comme le montrent ces vers de « La espina emplumada », poème publié dans le recueil *En un lugar no identificado*, en 1962 :

Entré y salí en busca de nuevas especies  
de sufrimiento en la embriaguez de las escaleras de caracol  
porque ya había resuelto encontrar el asco  
y la sabiduría en mí mismo,  
a la luz de la espina emplumada.<sup>47</sup>

Les verbes de mouvement évoquent un double parcours, intérieur, avec « Entré », « en mí mismo », et extérieur, puisque réfléchi par la pensée à travers le retour sur soi, avant d'être exprimé sur le papier : « salí », « a la luz de la espina emplumada ». Ce mouvement est constamment à l'œuvre chez César Dávila Andrade, attentif à tout appel, comme l'illustrent ces vers de « Muchacha en bicicleta », poème paru dans *Arco de instantes* en 1959 :

aquí yace constante el vagabundo  
sobre su místico lecho de papel<sup>48</sup>

En s'identifiant au vagabond, le poète s'inscrit dans l'errance, tandis qu'il fait du papier son auberge, prête à accueillir ses moindres pensées. Dans « Canción a Teresita », poème publié en 1946, le mouvement débute par la quête même, puis se prolonge à travers l'expérience de la perception :

quién pudiera mirarte las palmas de las manos,  
la raíz de la voz.  
Y hallar sobre tus sienes mínimos crucifijos [...]   
Cómo escucho en la noche de caídos termómetros,  
Volar, rotas las alas, el ave de tu tos<sup>49</sup>

Ici, le regard se déplace d'une partie du corps de Teresita à une autre pour recréer sa présence, rendue plus tangible encore par le son de sa toux malade. La perception omnisciente confère à Teresita corps et vie. Le poète lui rend, par le mouvement de ses perceptions, une unité et une présence au monde qu'elle n'avait plus en étant morte. Le même type de

---

<sup>47</sup> César DÁVILA ANDRADE, « La espina emplumada », *En un lugar no identificado*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 246.

<sup>48</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Muchacha en bicicleta », *Arco de instantes*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 177.

<sup>49</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Canción a Teresita », *Primeros poemas*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 34.

mouvement peut s'observer dans la narration, comme le montre la nouvelle « Vinatería del Pacífico », publiée en 1948 :

Al salir de una calleja oscura, volví la cabeza para atender. Alguien había prorrumpido a mis espaldas: ¡Muchacho! Pero en el mismo instante sentí que no podía enderezar la cabeza sobre el cuello. Mis tendones crujieron, retorciéndose, y quedé inmovilizado. Un sudor frío me humedeció el rostro y para no caer me apoyé de espaldas en el muro.<sup>50</sup>

Les perceptions du narrateur créent le mouvement. Alors qu'il marche dans la rue, il n'est pas arrêté par l'interpellation « ¡Muchacho! », mais par ses propres sensations. Sa tête ne peut se redresser, ses tendons craquent, se tordent, le garçon transpire et chancelle. L'écriture présente ici un personnage mû par une force invisible et, pour cette raison, nullement évoquée. Parallèlement, la focalisation interne permet de cerner chacune des perceptions du narrateur, qui prend corps à travers la description de ses organes et de ses sensations. La narration, ici, s'exprime à la première personne du singulier, comme pour rendre vraisemblable l'expérience que vit le personnage. L'identification n'en est que plus certaine. L'emploi de la première personne permet de partager une expérience personnelle, mais cette dernière peut être abordée de différentes manières.

César Dávila Andrade, en effet, tâtonne dans sa manière d'exprimer son retour sur soi. Il expérimente tantôt l'objectivation impersonnelle, comme dans « Canto del hombre a su ignorado ser »<sup>51</sup>, publié en 1946, tantôt le dédoublement personnel. Le poète se sert aussi de la première personne du singulier, comme dans « Advertencia del desterrado »<sup>52</sup>, paru dans *Arco de instantes* en 1959. La variété des formes choisies souligne la difficulté, pour le poète, de dire par un mouvement réflexif les perceptions qu'il ressent. Le narrateur de la nouvelle « El pequeño rey de la esfera común », publiée en 1966, témoigne de la difficulté à exprimer ce retour sur soi :

Ante todo, no sé si soy yo el que se expresa sobre sí mismo, o si alguien lo hace por mí. Porque yo no sé escribir, aunque al imaginar dicha función me parezca realizarla como en una posibilidad nebulosa que se proyecta en un largo y ondulado camino de baba. Quién sabe si tal menester constituye, más bien, la función de otro que me sobrepasa con una madurez inalcanzable para mí.<sup>53</sup>

---

<sup>50</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Vinatería del Pacífico », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>51</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Canto del hombre a su ignorado ser », *Primeros poemas*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética*, *op. cit.*, p. 40-41.

<sup>52</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Advertencia del desterrado », *Arco de instantes*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética*, *op. cit.*, p. 175.

<sup>53</sup> César DÁVILA ANDRADE, « El pequeño rey de la esfera común », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II*, *op. cit.*, p. 261.

Le narrateur évoque le pacte auquel le lecteur se soumet en lisant le témoignage d'un « je » fictif et joue avec la confusion auteur / narrateur. Les doutes du « je » sur la possibilité d'être l'auteur du récit renvoient à la difficulté que peut avoir le « je » à se saisir ; ils introduisent également la perspective d'un dédoublement de la personne. Par conséquent, avant même de se demander qui est « je », le lecteur est ainsi amené à s'interroger sur qui écrit.

Cette question renvoie directement aux limites de l'expérience d'écrire sur soi. En tant que narration fictionnelle, la question semble métalittéraire. Impossible d'imaginer, pourtant, que César Dávila Andrade n'ait pas lui-même éprouvé la difficulté à s'exprimer sur soi. Est-ce un « moi profond » qui s'exprime sur le papier, ou cet autre moi qui m'observe ? Comment être alors certain que ce moi qui rédige soit totalement fidèle à ce que le moi ressent ? L'homme est-il soumis à des forces supérieures qui le dépassent et œuvrent en partie pour lui au moment d'écrire ? Ces interrogations expliquent sans aucun doute les raisons qui ont conduit César Dávila Andrade à initier une quête de soi par le biais de l'écriture. La connaissance de soi passe aussi par une réflexion sur la place de l'homme dans l'univers.

C'est pourquoi l'œuvre de César Dávila Andrade est, de manière ultime, tournée vers le cosmos et vers Dieu. « Oda al arquitecto », publié en 1946, illustre parfaitement ce mouvement :

Oh antiguo Arquitecto de las gaseosas manos,  
los candelabros alzan su lengua hasta tu nombre  
y mi alma adelgazada te besa entre las cosas.<sup>54</sup>

Alors que Dieu est premièrement évoqué dans les cieux à travers l'adjectif « gaseosas », le regard se déplace au niveau du sol pour remonter vers la figure divine à travers, d'une part, l'allusion aux candélabres et le verbe « alzan » et, d'autre part, l'évocation de l'âme du sujet qui se tourne vers Dieu pour l'embrasser à travers la prière. Le mouvement vers Dieu n'est cependant pas uniquement orienté vers le ciel ; il est aussi réflexif dans d'autres poèmes. En effet, la manière d'aborder la religion chrétienne de César Dávila Andrade s'éloigne de la ligne orthodoxe. Le narrateur de la nouvelle « Un cuerpo extraño », publiée en 1955 dans *Trece relatos*, témoigne de la démarche retenue :

Puedo asegurar que durante todos aquellos años fui un sincero buscador de Dios.  
Consideré absurda la religión heredada y me entregué a la gran búsqueda. Fueron años de anhelo y de revelaciones; pero, también de desencantos. Varias fraternidades secretas me dieron su bienvenida. Leí ávidamente los textos herméticos; me fascinaron las misteriosas teogonías; llegué a crearme predestinado a fabulosos avatares.

---

<sup>54</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Oda al arquitecto », *Primeros poemas*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 37.

Pero Dios, el Desconocido, estaba lejos, ¡incontrable!

Hasta que un día, fatigado de búsquedas y falsas adivinaciones, olvidé el camino de los colegios esotéricos y me encerré humildemente en mí mismo. Fue entonces, en el fondo de aquella ignorada clausura, cuando encontré la huella del Señor.<sup>55</sup>

L'explication du narrateur est claire : il a trouvé Dieu en lui-même par un mouvement de repli sur soi. Son corps est comparé à un cloître dans lequel le personnage s'est enfermé pour se recueillir. Le narrateur évoque d'abord son premier cheminement vers Dieu. « Dios, el Desconocido, estaba lejos » suggère un chemin à parcourir pour rencontrer Dieu, tandis que « el camino de los colegios » renvoie au trajet réellement parcouru, physiquement, pour trouver des réponses aux questions. Le narrateur décrit, dans un deuxième temps, le mouvement de plongée effectué en lui-même : « en el fondo ». De manière plus générale, le mouvement de la poésie et de la narration de César Dávila Andrade suivent ces deux mêmes orientations : intérieur, vers soi, et extérieur, orienté vers Dieu ou le cosmos.

Ce double mouvement, quelque peu schématique, mérite d'être précisé, car il n'est pas toujours extérieur lorsque l'homme cherche Dieu. Dans un premier temps, Dieu apparaît dans le ciel, voire dans le cosmos, car il est associé à la création et au bouillonnement de la matière informe. Nous le voyons dans le poème « El velo », publié en 1965<sup>56</sup> :

A través de todo,  
tu Rostro, apenas, en vano,  
como nada y como mucho,  
como confín de todo y nada,  
tu Rostro,  
en la picadura radiante del Velo.  
Oh Señor.<sup>57</sup>

Dans ces vers, le poète est entièrement tourné vers le visage de Dieu et le mouvement s'oriente vers l'extérieur. Il le situe dans l'immensité et l'infini du cosmos, comme attaché au voile de l'univers : « confín de todo y nada ». En revanche, le mouvement est plus complexe lorsqu'il s'agit de s'adresser à Dieu à travers la figure du Fils. Dans le poème « Rostro en la arena », non daté<sup>58</sup>, la voix poétique se tourne vers le ciel et appelle Jésus :

Jesús, Hijo de David, oye, cuerda, asoma, aguaita!  
Entre los grupos de músculos

<sup>55</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Un cuerpo extraño », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II*, op. cit., p. 157.

<sup>56</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Tríptico. “El velo”, “Espongiario”, “Tierra pura” », *El Nacional*, Caracas, 24/04/1965, p. 2. Ce poème paraît ensuite en 1970 dans l'anthologie de Pierre de PLACE, Juan SÁNCHEZ PELÁEZ, Néstor LEAL (éd.), op. cit., p. 163-164.

<sup>57</sup> César DÁVILA ANDRADE, « El velo », *Poesía del gran todo en polvo*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética*, op. cit., p. 323.

<sup>58</sup> Ce poème a été publié pour la première fois dans l'édition de Jorge Dávila Vázquez en 1984, in César DÁVILA ANDRADE, « Rostro en la arena », *Obras completas I*, op. cit., p. 237.

y las incursiones de la Cruz a pie,  
tu Calvario de yeso  
esconde sus tremendas ruedecillas.<sup>59</sup>

Le sujet poétique se tourne vers les cieux, c'est-à-dire la place de Dieu le Père, où siège également la mécanique du monde : « tremendas ruedecillas ». Il est fixe et semble en attente d'un mouvement extérieur de la part de Dieu, puisqu'il l'appelle. Pourtant, dans le poème intitulé « Ramón », non daté, le poète place la figure du Fils dans tous les hommes :

Ser hijo es ser crucificado  
en el dulce madero de la Madre  
y en el calvario abstracto  
de los que hacen la vida  
con la muerte de otros jardines<sup>60</sup>

Le poème, adressé à Ramón Burbano Cuesta, présente un ton plus intimiste ; la voix poétique est à la fois simple et personnelle. Elle associe ici l'homme, Ramón Burbano Cuesta, à un modèle d'humanité qui reproduit, à son échelle, l'expérience livrée par le Christ. La ponctuation heurtée semble comme fixer et clouer les paroles de la voix poétique, alors que, paradoxalement, la crucifixion est euphémisée par l'adjectif « dulce » et la synecdoque « madero », associée à la figure totalisante de la Mère, qui implique un retour à l'origine de la création. Le mouvement vers Dieu, dans ce cas, est un mouvement vers soi, afin de revivre le sacrifice du Christ et se perfectionner.

Force est de le constater, l'expression poétique est profondément marquée par la dynamique et le double mouvement de projection, intérieur et extérieur. Cette impulsion s'amplifie, en outre, grâce au procédé de l'ellipse. Celle-ci permet, au-delà des pauses provoquées par la rupture, de gagner en ampleur dans l'appréhension du monde pour atteindre le point d'origine. Dans le poème « La corteza embrujada II », daté de 1964, l'ellipse permet également le cheminement initiatique et la progression :

¡El Tiempo es un abismo de plumajes!

CORREO DE FUEGO QUE NOS SOBREPASA.  
¡Paredes recién sopladas, éste es mi Cuerpo!  
La casa se llena de sal, poco a poco.  
Yo soy también Tú Mismo, oh Terror.

Irás de piedra en piedra, hasta que ya no irás  
de calavera en calavera.

---

<sup>59</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Rostro en la arena », *Varia*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 151. Nous reproduisons la typographie de cette édition.

<sup>60</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Ramón », *Poemas menores*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 172.

Ese es tu salario.  
La esperma decidirá la estatua, la vivienda  
y los demás gastos.

Mis testigos dentro  
muelen maíz antes de que este día caiga.  
Y la mano de obra obstruye todas las desembocaduras.  
Están fríos ya los metales de la cena.  
Ayunemos juntos, gavilán, serpiente, gran bacteria.  
Ayunemos, Gorila y Señor.

Ahora subimos.  
Toda la noche Es. Los señores de la Rueda Botánica  
cuelan su merienda en el otoño.  
Sólo la noche Es.<sup>61</sup>

Peu auparavant, le « je » vient de poser l'existence de son double, « El Hombre Claroscuro de la Noche » et d'évoquer le sacrifice rituel, la mort du corps et le retour spirituel aux origines. Cet extrait rappelle à nouveau la délivrance de l'âme à travers un vers aux résonances bibliques<sup>62</sup> : « ¡Paredes recién sopladas, éste es mi Cuerpo! ». À l'instar de Jésus, la voix poétique offre son corps en sacrifice pour sauver l'humanité. Le vers suivant renoue avec les origines à travers le symbole alchimique du sel : « La casa se llena de sal, poco a poco ». La voix poétique réaffirme ensuite sa présence et son existence dans le dédoublement : « Yo soy también Tú Mismo ».

Cette répétition n'est pas anodine, car elle renvoie au dédoublement de la figure de Dieu, Père et Fils. Le « je » poétique se pose alors en instance divine ; il se fixe une mission par l'intermédiaire de l'autre moi – évoqué à travers la deuxième personne du singulier – : aller de corps en corps pour permettre à chacun d'effectuer le sacrifice purificateur : « Irás de piedra en piedra ». Les blancs typographiques soulignent les ellipses et retracent un mouvement mental chez le lecteur. Ce mouvement surgit depuis l'immobilisme du corps offert et sacrifié, à l'image de l'homme « Claroscuro ». Ce dernier s'anime pour entrer dans chaque homme et le conduire à son autel. Ce mouvement est aussi celui qui passe de l'espace biblique du jardin de Gethsémani au Golgotha ; il devient emblématique du parcours que chaque homme doit effectuer pour son salut.

Les allitérations en [r], [s] et [p] soulignent, par ailleurs, un déplacement fluide et répétitif. Ce trajet s'inscrit dans un mouvement plus vaste, celui du poème. La structure répétitive des

---

<sup>61</sup> César DÁVILA ANDRADE, « La corteza embrujada II », *La corteza embrujada*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 286.

<sup>62</sup> Mt 26, 26.

strophes recrée une dynamique circulaire caractéristique du mythe et de la temporalité des temps sacrés.

Ce qui est notable ici, c'est que tout semble suspendu, comme en lévitation. La matière est sur le point de créer : « La esperma decidirá la estatua, la vivienda ». Le temps est évoqué à travers la chute : « antes de que este día caiga ». Les êtres semblent se situer au même niveau :

Ayunemos juntos, gavilán, serpiente, gran bacteria.  
Ayunemos, Gorila y Señor.<sup>63</sup>

Oiseaux, reptiles, primates, bactéries, Dieu, tous semblent convoqués en contrepoint de la Cène pour un jeûne. Le verbe « subimos » confirme le mouvement d'élévation. On remarque l'évocation de la forme circulaire ou ovale dans de nombreuses images, comme celle du cercle des êtres réunis pour le jeûne, ou bien l'image de la roue pour évoquer le cycle de la nature : « Los señores de la Rueda Botánica ».

Cette forme est récurrente dans l'œuvre poétique et narrative de César Dávila Andrade. Elle sert aussi bien à représenter le soleil que la nébuleuse du cosmos :

Lo oscuro brillanta cegadoramente  
las elípticas de la música y la guerra<sup>64</sup>

Dans l'image mentale du lecteur, la lumière éclaire des particules en suspension. Ici pourtant, l'oxymore « Lo oscuro brillanta » souligne par contraste l'éclat du mouvement qu'évoquent « las elípticas » de la musique et de la guerre. La vision offerte par le poète ne répond pas, par conséquent, à l'attente du lecteur ; elle déroute par l'évocation poétique d'un mouvement d'ampleur, immatériel et invisible. En outre, l'ellipse, par sa forme de cercle aplati, suggère un mouvement infini dans l'espace et dans le temps. La guerre alors prend une dimension nouvelle, elle participe du mouvement de la mécanique du monde et devient une période inéluctable du cycle de l'humanité. Dans le même poème, on trouve par la suite l'image des tournesols :

Y LO MECÁNICO, eternamente juvenil,  
girasoles oyentes de sí mismos [...] <sup>65</sup>

La forme ronde des fleurs associée à la mécanique rappelle l'image précédente de la roue, pour suggérer la circularité du temps. La forme circulaire des images, de surcroît, introduit en mathématique la notion de centre.

---

<sup>63</sup> César DÁVILA ANDRADE, « La corteza embrujada II », *La corteza embrujada*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 286.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 287.

<sup>65</sup> *Idem.*

Cette dernière s'avère essentielle dans le cadre de la quête initiatique de César Dávila Andrade. Les vers suivants mettent en évidence l'importance de la question du centre :

Flotante ahogado, Padre.  
Tu corona de alcohol golpea las orillas.  
[...]  
Y tú, Gran Madre, cazada con elipses.  
Los lebreles husmean la leche de tus lámparas.  
Vehemente lejanía del disco y de los remolinos.<sup>66</sup>

Les termes « corona », « disco », « elipses » renvoient directement au cercle ou à l'ellipse, tandis que « remolinos » évoque un mouvement circulaire. Toutes ces formes circulaires sont significatives dans la mesure où elles renvoient à la circularité de l'espace-temps et à l'atemporalité. Cependant, elles se rapportent toutes à un centre qui a une fonction de pivot, dans la mesure où tout semble tourner en suspension, tout semble s'organiser autour de ce point. Il s'agit de la double figure de Dieu et Marie, repère fixe, tangible, point d'origine de l'univers, qui illumine le monde.

Qu'il s'agisse du « je », de Dieu, du Christ, de la Vierge, le centre apparaît comme un objectif à atteindre et donc comme le point qui va initier le mouvement vers l'avant. Dans la géographie sacrée, le centre est un lieu fondamental, dont Mircea Eliade montre l'importance symbolique pour le cheminement initiatique :

Tout microcosme, toute région habitée, a ce qu'on pourrait appeler un « Centre », c'est-à-dire un lieu sacré par excellence. C'est là, dans ce Centre, que le sacré se manifeste d'une manière totale, soit sous la forme des hiérophanies élémentaires [...] soit sous la forme [...] des épiphanies directes des Dieux. [...] Pour chacun de ces microcosmes il peut exister plusieurs « centres ». [...] L'enfer, le centre de la terre et la « porte » du ciel se trouvent [...] sur le même axe, et c'est par cet axe que s'effectuait le passage d'une région cosmique à une autre.<sup>67</sup>

Le centre est donc un point d'appui ouvrant vers Dieu et le monde supérieur, il appelle un voyage. Dès la première strophe du poème intitulé « En un lugar no identificado »<sup>68</sup>, publié en 1962 dans le recueil *En un lugar no identificado*, le sujet poétique s'interroge sur la nature du monde qu'il recherche. Deux images énigmatiques s'opposent alors, celle d'un monde en pâte à papier, monde d'écriture, et celle de la figure du célèbre Penseur de Rodin, autour de laquelle évolue un univers infini. Le sujet poétique semble être face à deux voies d'accès à la connaissance, l'écriture et la méditation. L'interrogation montre ses doutes sur la voie à choisir, ses incertitudes. Dans la deuxième strophe, le sujet se tourne vers la figure de la mère

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 289.

<sup>67</sup> Mircea ELIADE, « Symbolisme du "centre" », *Images et symboles*, Paris, Gallimard, 2010 (1952), p. 54-56.

<sup>68</sup> César DÁVILA ANDRADE, « En un lugar no identificado », *En un lugar no identificado*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 228-231.

pour exprimer son désarroi et remonter aux origines d'un temps primordial, temps idéal dans lequel l'homme vivait en harmonie avec la nature et n'était pas encore corrompu par la société. Dans la quatrième strophe, l'image du soleil et de sa lumière, en contrepoint du lieu enfoui – « sitio más profundo de la casa » –, est associée au cheminement initiatique qu'entreprend le sujet :

Las arenas auríferas en la oscuridad del Salón de Lectura.  
Un grano de sal en el centro  
de la circunferencia patria,  
el sinsabor del Sur Ecuatoriano.  
Tu lavandera india  
trituró manantiales sobre dioses de piedra.  
  
Y, de pronto, han cesado  
milenios de Espacio temporal en un instante.  
Ahora,  
entrar y salir en el aspecto rojo del amianto,  
eso te basta.<sup>69</sup>

L'accès à la connaissance est associé à la lumière dorée qui rappelle l'aura divine, mais aussi, la nébuleuse du cosmos évoquée précédemment dans le poème « La corteza embrujada II », qui plonge l'homme dans un univers infini. Pour leur part, la femme indienne et le sel renvoient au point d'origine, placé significativement au centre. Le trajet initiatique auquel aspire le sujet est décrit clairement : « Ahora, / entrar y salir en el aspecto rojo del amianto », rougi par l'épreuve purificatrice du feu.

Les références au voyage initiatique sont récurrentes dans l'œuvre poétique et narrative de César Dávila Andrade. Le poème « Carta y canción para Isabelita », publié en 1961<sup>70</sup>, présente une femme bien-aimée par le biais d'une association significative avec l'amour de Dieu. Pour parler d'Isabelita, la voix poétique a recours à une succession d'images :

Ahora sé que viajas en tu éxtasis,  
–inmóvil, fugitiva–.  
Ahora sé que huyes de ti misma,  
prisionera en tu bruma,  
dispersa en tu íntima figura,  
encadenada y libre  
en la ligera espuma,  
de la violenta y débil flor de tu escultura.<sup>71</sup>

La femme est tout d'abord perçue dans un double mouvement inconciliable, qui rappelle en contrepoint la définition que donne André Breton de la beauté dans *Nadja* : « La beauté, ni

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 228-229.

<sup>70</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Carta y canción para Isabelita », *El Nacional*, Caracas, 16/06/1961, p. 8.

<sup>71</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Carta y canción para Isabelita », *Poemas de amor*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 301.

dynamique ni statique »<sup>72</sup>. Cette image est ensuite mise en abyme à travers l'opposition entre « huyes » et « prisionera », puis « dispersa » et « encadenada ». Le déplacement d'Isabelita repose ainsi sur la conception de la dualité du corps et de l'âme, qui s'échappe et s'élève lors de l'extase. L'évocation de la femme à travers le voyage extatique mène, par le chant, jusqu'au lieu sacré des origines :

Ahoré sé que, de noche, antes del cielo,  
en el temblor del alma que arquea tu imagen,  
golpeas desde el fondo del Universo  
a una débil puerta que comunica  
la canción de mi madre para su hijo,  
con los sedosos labios con que besas.<sup>73</sup>

La porte symbolise l'accès et le franchissement d'un seuil, tandis que le chant de la mère indique une temporalité originelle.

Le voyage initiatique est également très présent dans l'œuvre narrative. Ainsi, dans la nouvelle « Un centinela ve aparecer la vida » publiée en 1960, le narrateur qui voyage en train observe par la fenêtre les sommets qui l'entourent – « Conforme avanzaba el convoy, subían y bajaban los dombos de las montañas. »<sup>74</sup> Alors que la tension croît au fil de l'ascension et qu'un pressentiment mortifère menace, le narrateur boit quelques gorgées d'eau-de-vie avant de constater les changements opérés en lui : « Me aligeraba en una nueva noción de mí mismo. Una alegría infinita y suelta movíase fuera de nosotros, sin necesitar de nuestros órganos. »<sup>75</sup> Arrivé au point culminant, plongé entre l'obscurité et la lumière du passage de la gorge de Guamanchaca, le narrateur commente alors la fin du monde, guidé par l'Indien qui annonce les phénomènes à venir :

La inmensidad nos volvía insignificantes a todos por igual. [...]

Antes de que pudiéramos comprender nuestra situación el mugido sonó otra vez y nuestras facultades quedaron separadas entre sí. Una beatitud primitiva, sin sentido moral, nos invadió por un momento. Entonces sentimos la ruptura de la cuerda que atravesaba el planeta. Y paralizados de terror oímos ascender la ola cósmica como la carrera desesperada de una infinita manada de piedras. [...]

El espacio se aclaraba en lo alto.

Por los bordes del desfiladero ascendían nubes de vapores. El vagón había quedado en una especie de palco natural, frente a la imprevisible escena terrestre. [...]

Nos aproximamos. Eran unas piedras raras. [...]

Una nube baja y cargada pasaba de norte a sur. En el momento en que me disponía a contemplarla, una esquirla de hielo se estrelló contra el cristal. La seguí con los ojos.

<sup>72</sup> André BRETON, *Nadja*, Gallimard, Paris, 1998 (1964), p. 161.

<sup>73</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Carta y canción para Isabelita », *Poemas de amor*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 301.

<sup>74</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Un centinela ve aparecer la vida », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 283.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 286.

Un rayo de sol –filtrándose– iluminó la esquirra y empezó a licuarla. Adoptó una forma ovalada y adquirió una consistencia gelatinosa de tono lácteo, con gránulos turbios que absorbían vorazmente la luz y se agrupaban en una forma alargada. Poco después en su centro cuajó una fibrilla de sustancia nerviosa que se ramificó rápidamente, entrelazándose con unos canalillos sanguíneos que salían de un centro palpitante parecido a un corazón. Al mismo tiempo, en la parte superior se configuraba una pequeña masa semejante a un cerebro. En seguida, carne y esqueleto se fueron precisando y se oscurecieron.<sup>76</sup>

Le wagon conduit les voyageurs vers un autre monde après la mort. L'expression « el mugido sonó otra vez » suggère le fracas et « sentimos la ruptura de la cuerda que atravesaba el planeta » annonce une fin radicale. La rupture de la corde est riche de symboles, puisque la corde est fil de vie mais aussi instrument du passage d'un monde à l'autre<sup>77</sup> ; coupée, elle prive désormais l'être de son retour au monde des vivants. Le narrateur reste enfin seul dans le wagon pour finir son voyage ascensionnel. Il parvient dans le monde originel de la matière informe, lorsqu'un rayon de lumière lui révèle la création d'un être vivant. Le voyage initiatique se fait ici à travers la mort qui est, selon Mircea Eliade, « la rupture de niveau par excellence »<sup>78</sup>.

On trouve une autre expérience de voyage initiatique décrite par le narrateur directement depuis le cosmos dans la nouvelle intitulée « Cuando ambas comarcas se entrecruzan », publiée en 1966 :

La carta llegó a la hora del almuerzo. Al abrirla, el padre hizo crujir el sobre y los pliegos, como si saqueara un espacio encerrado en una obra de cañas y lienzos.

Y un tiempo de fiesta empezó a revolotear ya en toda la casa.

En la puerta que acababa de abandonar el cartero, algo permaneció resplandeciendo unos segundos.

Era como si el hombre hubiera olvidado una lámpara sobre el umbral.

– ¡Vienen! – dijo el padre [...].

Durante los días siguientes la casa entera resonaba de otro modo y parecía cambiarse continuamente a un lugar más elevado. Dos habitaciones se ensancharon sin que sus muros fueran retirados. [...]

Al trajinar, la madre advirtió que la mansión habíase mantenido abierta siempre, por todos lados, para el advenimiento de las más puras corrientes. Sin embargo compró una garrafa de cristal más grande y el agua, cuando la vertieron, era tan ancha como la luz junta del patio y del cielo. Toda la casa estaba dentro y brillaba en lejanías extrañamente empequeñecidas.

Ahora, las imágenes de los viajeros comenzaron a precederles milagrosamente.<sup>79</sup>

La narration s'ouvre avec le motif d'une lettre qu'une famille de trois personnes reçoit, dans une habitation située dans les hauteurs mouvantes de l'univers : « la casa entera resonaba de otro modo y parecía cambiarse continuamente a un lugar más elevado ». Le passage du facteur et l'arrivée de la missive apportent des détails significatifs : « Era como si el hombre

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 287-291.

<sup>77</sup> Voir Mircea ELIADE, « Symbolisme du "centre" », *Images et symboles, op. cit.*, p. 67 : « Un nombre considérable de mythes parlent d'un arbre, d'une liane, d'une corde, d'un fil d'araignée ou d'une échelle qui relie la Terre au Ciel ».

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>79</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Cuando ambas comarcas se entrecruzan », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 345.

hubiera olvidado una lámpara sobre el umbral », car elles introduisent la notion de seuil et de lumière sacrés. Les voyageurs attendus ne sont donc pas ordinaires ; le narrateur évoque l'espoir de voir arriver des âmes pures : « para el advenimiento de las más puras corrientes », à travers une association avec l'eau, symbole de renaissance et de pureté. La notion de miracle et l'attente de la venue des voyageurs constituent autant de symboles chrétiens qui contribuent à instaurer une atmosphère épiphanique. L'imminence de la rencontre entre la famille et les voyageurs se manifeste à travers les changements météorologiques et l'altération de l'écoulement habituel du temps. La rencontre de deux mondes temporels différents perturbe en effet la situation météorologique : « Lo remoto penetró en lo próximo aquella tarde en que el sol, que aún no se había retirado del gran patio fue atravesado como una tela por veloces y gruesas gotas de lluvia. »<sup>80</sup> Elle affecte ensuite le mécanisme même du temps : « La rueda del almuerzo se detuvo instantáneamente, con un golpe en su eje. »<sup>81</sup> Le mouvement est ici suspendu et, partant, devient le temps même. Le voyage n'est pas traité en tant que tel, mais évoqué à travers l'attente de la venue d'êtres mystérieux du cosmos. Le récit est original, car il fonctionne comme le négatif de l'attente du Messie sur terre ; il plonge le lecteur dans le cosmos et dans l'attente de l'arrivée d'autres êtres venus d'ailleurs. Le lecteur, d'emblée, est transporté dans les hauteurs de l'univers et assiste à l'accueil d'une famille de voyageurs spirituels, « ellos », les oncle, tante et cousine, accompagnés de leur servante. Ils sont à peine décrits, ce qui ajoute au mystère. La progression de la narration fait entrer en relation ce climat de mystère avec le sacré :

Subieron por la escalera por la que había desaparecido el gato y ebrios de una nueva pureza, se apoderaron de ese piso olvidado hacia años.

Sus inocencias, sus cegueras juntas, les mentían tesoros en los oídos y en los ojos. Y lo podían todo porque estaban como desnudos, y el mundo era su natural humedad, su gran envoltura. Los cuartos se hallaban desocupados y aparecían inmensos. Empezaron a perseguirse a través de los accesos y las comunicaciones, lanzando tras sí los cristales negros por el olvido. A veces encontraban un rayo de sol filtrado a través de una grieta de la techumbre, descendiendo una pared recubierta de papel tapiz ya mohoso y desgarrado. En cierto instante, Nicolás pudo percibir en el brazo de Doraliza un olor de madera de caoba cocida al sol. La energía absorbida así, le llevó a abrir la última habitación. Entraron en silencio y oyeron sus palpitations en el ambiente húmedo y cerrado. Sus corazones golpeaban contra una comarca de polvo y soledad. Y en el cuarto o acaso en el espacio tangente con él, aparecieron varios objetos que se posesionaron poco a poco de sus sitios verdaderos. Una gran máscara aborigen, un piano primitivo, un maniquí solitario y manco, una araña de cristal replegada sobre sus poliedros de luz en añicos, una gran piel de oso agujereada por los ratones.

En ese momento fueron llamados a la mesa.

---

<sup>80</sup> *Idem.*

<sup>81</sup> *Idem.*

Desde el primer día el comedor se convirtió en un lugar sagrado y fabuloso. La vajilla nueva, los manjares reinventados y el tejido imprevisto de las conversaciones, brillaban a manera de llamas chisporroteando de preciosas partículas sobre la trama del gran mantel.<sup>82</sup>

L'ascension dans les étages offre aux enfants un supplément de « pureté » qui évoque l'ascension vers les cieux. L'endroit dans lequel ils parviennent est un nouvel Éden. Les deux cousins, garçon et fille, sont comme nus et déambulent dans des pièces vierges : « Los cuartos se hallaban desocupados y aparecían inmensos ». Le passage vers la dernière chambre constitue le franchissement d'un nouveau seuil, marqué par le silence, et constitue un climax dans ce lieu de communion, avant l'appel des parents et la redescente. La maison tout entière est un espace sacré, de la salle à manger, qualifiée de « lugar sagrado y fabuloso », aux chambres du dernier étage, nouvel Éden. La pièce la plus haute et isolée est celle qui contient significativement les objets symboliques du passé. Par conséquent, la nouvelle « Cuando ambas comarcas se entrecruzan » entraîne le lecteur dans un nouvel espace-temps hors de toute référence chronologique et spatiale, et lui ouvre l'accès au monde supérieur.

L'écriture de César Dávila Andrade accompagne une dynamique, celle de sa quête spirituelle et personnelle. Elle révèle le monde intérieur du sujet, attentif à ses moindres perceptions, mais elle ouvre surtout l'accès au monde supérieur : planètes, astres, anges, archanges, esprits, Dieu et Vierge, en gravitation dans l'univers. L'expérience mystique entre en tension avec le langage pour traduire l'inexprimable, ce dont rendent compte les images. Les formes ovales ou circulaires projetées révèlent l'invisible et placent Dieu au centre de l'univers, tandis que d'autres images évoquent le voyage initiatique et l'extase mystique. César Dávila Andrade, par conséquent, s'appuie sur le mouvement de son âme pour dépasser le langage et le renouveler.

### **1. 3. De la parole singulière au dépassement du langage**

La parole, par nature, entraîne une perte, car elle trahit nécessairement le réel. Elle suscite donc une certaine défiance qui s'accroît dans le cadre d'une expérience mystique. En effet, comment dire l'inexprimable, l'ineffable ? Confronté à la limite imposée par les mots et le

---

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 347-348.

langage, César Dávila Andrade met en œuvre plusieurs modalités d'écriture qui cherchent à faire part de son expérience sans la dénaturer. Ces modalités, en outre, obéissent à l'exigence esthétique, qui leur impose la recherche d'un style et un certain maniement des mots. Pourtant, l'auteur parvient à transmettre non seulement son expérience individuelle, mais aussi à prendre en charge celle des autres, notamment en se faisant le porte-parole des Indiens, vaincus par l'histoire. Il parvient également à exprimer le non visible en expérimentant les limites du langage. Comme nous le montrerons, il en résulte une parole singulière.

### a) L'expression de César Dávila Andrade, une démarche expérimentale et originale

La parole originale de César Dávila Andrade s'explique, tout d'abord, par une approche « tâtonnante » ou hésitante de l'expression. Le point de vue, ainsi, est variable ; il oscille entre la première personne du singulier, la deuxième ou la troisième.

Dans le poème « Advertencia del desterrado », publié dans *Arco de instantes* en 1959, le « yo » affirme le pouvoir de la conscience : « Me niego, porque sufro si me encuentro »<sup>83</sup>. Il communique au plus proche l'expérience du sujet à la recherche de qui il est. Il peut aussi englober l'autre ou les hommes, lorsqu'il décrit un vécu. Tel est le cas dans « Ángel sin misión », paru également dans *Arco de instantes*, car tout homme éprouve la solitude et la soif d'absolu lors de sa quête spirituelle : « En ti, vivo el desierto, la sed de vacío en su cristal »<sup>84</sup>. Ce « yo » est parfois remplacé par la première personne du pluriel, comme dans le poème intitulé « Aquí no más », publié en 1962 dans *En un lugar no identificado* :

Aquí mismo,  
porque hemos vuelto acá mismo<sup>85</sup>

Ici, le recours au « nosotros » renvoie à notre humanité toute entière. Parfois, « yo » et « nosotros » se confondent, comme dans « Salida del tiempo », poème de 1957 : « Pero, Nosotros, Yo, estamos fijos en el columpio sin fin »<sup>86</sup>. La voix poétique se pose alors comme

---

<sup>83</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Advertencia del desterrado », *Arco de instantes*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 175.

<sup>84</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Ángel sin misión », *Arco de instantes*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 185.

<sup>85</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Aquí no más », *En un lugar no identificado*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 240.

<sup>86</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Salida del tiempo », *Poemas menores*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 170.

instance objective : la conscience individuelle s'efface au profit de l'humanité perçue dans sa continuité, pour transmettre un savoir sur l'homme.

Parfois, la deuxième personne, quand elle renvoie au sujet, marque une distance. C'est le cas dans le poème, « Poeta pequeñito », publié en 1968 dans *Agora* :

Poeta pequeñito,  
[...]  
tu cuna es todo el mundo<sup>87</sup>

L'emploi de la deuxième personne du singulier permet ici l'objectivation et la mise à distance du sujet, qui se replace dans l'immensité du monde. Le recours à « tú » permet également, dans d'autres poèmes, d'évoquer l'autre moi, cette partie obscure de la conscience. Ainsi, dans « La corteza embrujada II » de 1964 :

[...] Tú perseguías aprehender  
Lo Inmóvil [...]<sup>88</sup>

César Dávila Andrade, qui se perçoit comme « homme claroscuro », se sert du « tú » pour désigner le moi obscur, objet de la quête. On retrouve ce même type d'emploi lorsqu'il évoque son cheminement dans « Poema », publié en 1964 dans *Conexiones de tierra* : « Toda resurrección te hará más solitario »<sup>89</sup>. La voix poétique s'adresse alors au moi christique, qui cherche sa voie pour s'élever et se parfaire. Mais elle s'adresse simultanément à ce moi disposé à renoncer à tout pour servir une poésie universelle et nécessaire.

L'auteur a également recours à la troisième personne du singulier, qui peut prendre plusieurs formes. Elle peut avoir à la fois une valeur personnelle et universelle. Le poème intitulé « El Nudo », publié en 1967 dans *Zona Franca*<sup>90</sup>, en témoigne : « A veces, Uno quisiera hacerse un nudo »<sup>91</sup>. La troisième personne du singulier désigne aussi une personne de manière indéfinie dans « Descarga », paru dans *Conexiones de tierra* en 1964 :

Ascendió girando hasta la cabeza  
aún empapado de sí mismo<sup>92</sup>

<sup>87</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Poeta pequeñito », *Poemas menores*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 164.

<sup>88</sup> César DÁVILA ANDRADE, « La corteza embrujada II », *La corteza embrujada*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 288.

<sup>89</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Poema », *Conexiones de tierra*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 270.

<sup>90</sup> Ce poème a été ensuite publié en 1984, dans l'édition de Jorge Dávila Vázquez, in César DÁVILA ANDRADE, « El nudo », *Obras completas I, op. cit.*, p. 389.

<sup>91</sup> César DÁVILA ANDRADE, « El nudo », *Poesía del gran todo en polvo*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 311.

<sup>92</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Descarga », *Conexiones de tierra*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 272.

Ici, la troisième personne souligne la valeur exemplaire du sujet. Parfois, elle peut aussi, à travers l'objectivation, porter un regard extérieur et distant. Les vers du poème « Retorno en coche », du recueil *Conexiones de tierra*, en témoignent :

Su doble desconfianza  
viene de un acto puro.<sup>93</sup>

Force est de le constater, c'est cette variété des points de vue, avec toute la palette possible des personnes et des valeurs qu'elles peuvent assumer, qui offre une vision complète de l'expérience humaine vécue par César Dávila Andrade. La variété se résout en une synthèse dans « Esferoidal », un poème publié en 1970 dans *Materia Real, Antología*<sup>94</sup> :

él o yo, da lo mismo que Tú,  
y todos escuchamos ese lirio mecánico  
que respira debajo del navío.<sup>95</sup>

Chaque homme contient en soi une petite partie de Dieu, et chacun est en même temps soumis aux mêmes lois mécaniques du monde.

Plus généralement, l'expression de César Dávila Andrade vise à traduire le sentiment de vivre une expérience extraordinaire d'un point de vue spirituel et humain. L'auteur, tout d'abord, se perçoit comme un Élu. Le poème « Exploración », publié dans le recueil *Conexiones de tierra*, l'atteste :

entre la liviandad de la ropa del hombre,  
decides embrujarte en elegido.<sup>96</sup>

Le poète est l'homme capable d'entrer en communication avec les ténèbres et avec Dieu. Néanmoins, c'est en tant que modeste être humain qu'il se place dans son rapport avec les figures célestes et divines, dans le poème « Condiciones extremas », publié dans le même recueil :

respetad  
estos átomos dentados!<sup>97</sup>

Conscient de l'infini de l'espace-temps, le regard du poète souligne le passage éphémère de son corps et la petitesse de l'homme face à l'univers démesuré qui l'entoure, et dans lequel

---

<sup>93</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Retorno en coche », *Conexiones de tierra*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 271.

<sup>94</sup> Pierre de PLACE, Juan SÁNCHEZ PELÁEZ, Néstor LEAL (éd.), *op. cit.*, p. 159.

<sup>95</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Esferoidal », *Poesía del gran todo en polvo*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 321.

<sup>96</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Exploración », *Conexiones de tierra*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 277.

<sup>97</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Condiciones extremas », *Conexiones de tierra*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 273. Nous reproduisons la typographie de cette édition.

il s'inscrit. L'écriture employée comporte une dimension mystérieuse. Le poème intitulé « Origen II », publié dans *En un lugar no identificado* en 1962, en témoigne :

Alguien debe continuar la escritura del dedo en el polvo.  
[...]  
Alguien debe continuar el canto del Hombre Claroscuro de la Noche.<sup>98</sup>

César Dávila Andrade tente d'approcher le mystère de la création, de le mettre en mots et de le diffuser. Il s'agit bien de revenir aux origines du monde et de l'homme. Cependant, dans cette expérience hors du commun, son parcours est semé d'embûches, comme il l'exprime dans le poème « Abalorio salvaje », publié en 1963 :

Y cuando era imposible avanzar  
por entre la tormenta de incitaciones y de ídolos  
el alma dividíase en mil debilidades.  
  
Sólo palpando la incoercible zona  
podía recomponerse el acto universal  
que la delicia esconde en evaporaciones.<sup>99</sup>

La voix poétique exprime ici les difficultés de l'expérience spirituelle, dont la dimension mystérieuse est ineffable. C'est cette dimension ineffable que, paradoxalement, tente de dire l'image « palpando la incoercible zona ». La notion de plaisir, perceptible à travers le terme « delicia » et la légèreté exprimée par l'évanescence, parachève l'expérience spirituelle et introduit la félicité. Malgré la difficulté de la quête, qui apparaît souvent sous l'angle de la souffrance, le sentiment de progresser rend le poète heureux de cheminer.

César Dávila Andrade, qui cherche à ouvrir une voie vers le nouveau, adopte une démarche expérimentale. Il tente de communiquer ses perceptions et son cheminement en changeant de perspectives pour objectiver son expérience. Il cherche également à se saisir dans son rapport avec le monde et avec Dieu. Mais si le poète part de sa propre observation pour écrire, il se tourne également vers les autres pour témoigner de l'expérience humaine.

---

<sup>98</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Origen II », *En un lugar no identificado*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 227.

<sup>99</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Abalorio salvaje », *Poesía del gran todo en polvo*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 328.

## b) César Dávila Andrade, porte-parole de l'expérience humaine

Quelle soit individuelle ou collective, César Dávila Andrade s'intéresse à l'expérience humaine. Sa prose et sa poésie sont constituées de la même matière, comme il l'affirme lui-même : « Es difícil autodefinirse. [Mi poesía es] como mi prosa, como yo mismo »<sup>100</sup>.

Certains textes sont inspirés de sa propre expérience de vie<sup>101</sup>. On retrouve des éléments autobiographiques et des références aux membres de sa famille dans la poésie, ou des références à certains petits emplois ou à d'autres modes de vie chez les personnages de ses nouvelles. Les deux genres se complètent pour présenter des points de vue changeants, des variations d'éclairage autour de la même expérience. Comme le montre Jorge Dávila Vázquez<sup>102</sup>, la poésie semble davantage exprimer l'expérience individuelle de l'auteur.

Pour sa part, la fiction offre un large éventail de protagonistes, dépeignant des hommes pris dans des relations complexes et intéressées, rongés par la convoitise et l'appât du gain. La nouvelle « Lepra »<sup>103</sup>, parue dans *Trece relatos* en 1955, est de ce point de vue exemplaire. Le propriétaire d'une briqueterie contracte la lèpre et se voit alors abandonné par son personnel. Solitaire et isolé, il reçoit un jour la visite d'une cousine qui s'installe à ses côtés pour l'aider. L'homme est bien conscient de l'attitude intéressée de cette jeune femme, mue par l'opportunisme, car elle ne possède aucune richesse et voit dans la briqueterie de son cousin condamné l'occasion de s'enrichir. Pourtant, le lépreux perçoit sa venue comme une chance, lui qui souffre de la solitude et du rejet. Lorsque le malade décide de quitter les lieux pour se soigner, sa cousine prend en charge l'exploitation et la développe. Entre-temps, guéri, l'homme revient chez lui, mais la jeune femme, qui n'escomptait pas son retour, lui refuse l'entrée :

("Ha instalado el negocio con el dinero que le ofrecí esa tarde como recompensa a su tremenda desesperación. Se lo merecía; además, lo ha hecho fructificar. No creo tener derecho a su ayuda. Ella, venció sobre su natural terror aquella vez y su valor le ha premiado; no yo. Quería yo, solamente su abrazo de bienvenida. Esta es mi necesidad actual. Ella necesitó aquel tiempo libertarse de su miseria sirviendo a un leproso; ahora, necesita defender su comodidad. Sería monstruoso si no la comprendiera").

---

<sup>100</sup> César DÁVILA ANDRADE, cité par Rafael DELGADO, « La última entrevista a César Dávila Andrade », *Suplemento Dominical El Mercurio*, Cuenca, 19/09/1982, p. 5.

<sup>101</sup> Voir sur ce point Gonzalo Humberto MATA, « Mi carta a su Sra. Madre », *Traición a la vida*, op. cit., p. 31.

<sup>102</sup> Jorge DÁVILA VÁZQUEZ, « Vida y obra de César Dávila Andrade », in César DÁVILA ANDRADE, *Poesía, Narrativa, Ensayo*, op. cit., p. XI.

<sup>103</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Lepra », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II*, op. cit., p. 213-221.

[...] Finalmente, cuando de su vestido no restaba sino un fantasma de agujeros sostenido por el hombre, le han señalado **su sitio**, y le han señalado **su ración** de pan leproso.

[...]

Pero los Domingos por la tarde, está vacante y hay fiesta pura en su corazón. Atraviesa la ciudad abandonada y baja al río. Coge esa orilla y remonta por ella, a través de los oscuros alisares. Llega a la cueva, penetra en ella, y después de un descanso en la frescura, se quita el saco; despréndese de la camisa; vuelve a ponerse aquél sobre el tronco desnudo y sale a la orilla. [...] Retorna a la cueva y tendido sobre la arena duerme. [...] Él, va saliendo poco a poco de los alisares de la ribera; pasa el caracol del puente y entra en las primeras calles de la ciudad, que continúa desierta. Y está a oscuras. Pero su camisa resplandece como una gran rosa blanca sobre el pecho de un fantasma errante.<sup>104</sup>

La focalisation omnisciente permet de révéler les pensées intérieures de l'homme, exprimées entre parenthèses et avec des guillemets. Elles résument et analysent rapidement les faits. Elles soulignent en contrepoint l'égoïsme de la cousine : « Sería monstruoso si no la comprendiera », dit-il avec une bienveillance qui contraste avec la dureté de la jeune femme. L'homme ne trouve désormais de place que parmi les lépreux. Il incarne alors un nouveau modèle d'ermite. Le dimanche, jour saint, il se retire rituellement dans sa grotte pour se laver et se purifier. Son parcours est emblématique : il franchit « el caracol del puente » pour revenir à la ville. Le pont marque le seuil entre deux mondes, il s'apparente à un passage. L'homme rappelle également la figure du Lépreux présent dans l'Évangile<sup>105</sup> et associée aux miracles de Jésus. Rejeté par tous, solitaire, l'homme se transforme en saint auréolé : « su camisa resplandece ». La lumière, alors, fait de lui un personnage sacré. On le voit, chez César Dávila Andrade, la parole, qu'elle soit poésie ou prose, vise à s'appropriier les mots et à retranscrire fidèlement l'expérience de l'homme en quête spirituelle.

L'écriture doit aussi révéler l'existence d'une correspondance entre la parole et l'être humain. César Dávila Andrade constate que lorsque l'homme est soumis à une expérience de déshumanisation et d'asservissement extrêmes, comme cela a pu être le cas dans la société coloniale, il existe une rupture entre les mots et l'expérience vécue par la victime. Dans le recueil *Boletín y elegía de las mitas*, publié en 1960, le poète tente de rétablir, par l'écriture, un lien permettant à l'Indien de désigner et d'exprimer les relations de domination qu'il subit, pour qu'il puisse échapper à l'aliénation<sup>106</sup>. L'auteur montre que les ordres et les coups de fouet qui se succèdent vont jusqu'à effacer la parole des maîtres :

Y tam, si supieras, Amigo de mi angustia,  
cómo foetaban cada día, sin falta.  
“Capisayo al suelo, calzoncillo al suelo,

---

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 220-221.

<sup>105</sup> Lc 5, 12-15.

<sup>106</sup> Au sujet de la rupture entre les mots et l'expérience vécue en situation extrême, voir les témoignages des rescapés des camps d'extermination nazis, in Alain PARRAU, *Écrire les camps*, Paris, Belin, 1995.

tú, bocabajo, mitayo. Cuenta cada latigazo.”  
Yo, iba contando: 2, 5, 9, 30, 45, 70.  
Aprendí así a contar en tu castellano,  
con mi dolor y mis llagas.<sup>107</sup>

L'économie de la parole est désignée par l'absence d'article et la forme impérative des propos retranscrits. Chaque terme claque comme un coup de fouet, suggéré par les allitérations en [k], [g], [b], [d] et [t], et mis en évidence par la juxtaposition de propositions sans verbe, à l'exception de « cuenta ». En effet, lorsqu'il compte, l'Indien quantifie les coups et mesure l'infinie cruauté de ses maîtres. De même, l'ordre crié apparaît ici comme un élément essentiel du langage des puissants. Il se résume à un mot : « Y vuestro Teniente y Justicia Mayor / José de Uribe : “Te ordeno” »<sup>108</sup>. L'ordre révèle également la volonté de nier l'humanité des Indiens, traités comme des animaux :

A Tomás Quitumbe, del propio Quito, que se fue huyendo  
de terror, por esas lomas de sigses de plata y pluma,  
le persiguieron; un alferez iba a la cabeza.  
Y él, corre, corre gimiendo como venado.  
Pero cayó, rajados ya los pies de muchos pedernales.  
Cazáronle. Amarráronle el pelo a la cola de un potro alazán,  
y con él, al obraje de Chillos,  
a través de zanjas, piedras, zarzales, lodo endurecido.<sup>109</sup>

La comparaison est ici explicite ; les hommes en fuite sont pris en chasse comme du gibier et traités sans aucun ménagement. Le poète, en prenant en charge la voix de chaque victime, dénonce les sévices infligés : viol, blessures, castration... Il rétablit la parole entre les maîtres et les Indiens, et restitue à chaque victime son humanité.

Les Indiens, systématiquement, se tournent vers leurs dieux, Pachacámac et Viracocha. Leur spiritualité les élève au-dessus des Espagnols qui, eux, instrumentalisent le Christ pour perpétrer des massacres :

Y a un Cristo, adrede, tam trujeron,  
entre lanzas, banderas y caballos.  
Y a su nombre, hiciéronme agradecer el hambre,  
la sed, los azotes diarios, los servicios de Iglesia,  
la muerte y la desraza de mi raza.<sup>110</sup>

L'expression « la desraza de mi raza » met en évidence la déshumanisation de tout un groupe humain par les colonisateurs. La voix poétique s'identifie à l'Indien qui s'est vu

---

<sup>107</sup> César DÁVILA ANDRADE, *Boletín y elegía de las mitas*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 212.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 211.

imposer une langue et une nouvelle culture ; le verbe « trujeron » renvoie à l'espagnol teinté de quechua des Indiens. Le sujet poétique montre le détournement de la figure du Christ. Alors que dans la tradition catholique ce dernier se sacrifie pour racheter les péchés des hommes, les Espagnols détournent sa souffrance pour l'imposer en modèle aux Indiens. La voix poétique se charge alors de réhabiliter l'Indien en tant qu'homme à travers sa foi religieuse et sa voix, caractérisée par des tournures de phrases simples et l'influence du quechua.

On remarque également l'emploi pervers du quechua par les Espagnols, quand ils veulent être sûrs d'être bien compris : « Capisayo al suelo »<sup>111</sup>. La présence du quechua rappelle que la langue espagnole s'est imposée par la force, dans la douleur, et que l'Indien a dû l'apprendre pour s'adapter et survivre. Dans « Boletín y elegía de las mitas », l'auteur se sert du quechua comme d'un substrat pour renouer avec les origines historiques et spirituelles d'un peuple sacrifié. Le travail d'esthétisation du poète est alors au service de la dénonciation. Le poème « Los precios », publié dans le recueil *Conexiones de tierra* quatre ans après *Boletín y elegía de las mitas*, en 1964, évoque la langue des vaincus :

Tú sabes lo que es vivir un pasadizo,  
acaso garganta,  
y no decir nada, ni esta boca es mía:  
el idioma es pura madera en quechua,  
y calla<sup>112</sup>

Le « je » s'adresse à un « tú » identifié à l'Indien. Il met en évidence le mutisme des victimes à travers les expressions « no decir nada », « el idioma es pura madera » et « calla ». Le sujet montre aussi l'absence de transmission de leur histoire : « vivir un pasadizo / acaso garganta, / y no decir nada. »<sup>113</sup> Les mots semblent être restés dans la gorge des vaincus sans avoir pu même être prononcés.

La voix poétique se donne pour mission de récupérer la voix des vaincus et de s'en faire le porte-parole, afin de dire leur passé collectif. Les paroles teintées de quechua, les structures hésitantes ou maladroitement des Indiens, dans le poème « Boletín y elegía de las mitas », rendent audibles des paroles tombées dans l'oubli. Elles sont vraisemblables dans la mesure où elles ont été inspirées par la lecture des écrits des missionnaires espagnols, témoins de la conquête

---

<sup>111</sup> Cité précédemment, *ibid.*, p. 212.

<sup>112</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Los precios », *Conexiones de tierra*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 266.

<sup>113</sup> *Idem.*

puis des abus de la colonisation. César Dávila Andrade a, de plus, consulté et annoté l'étude réalisée par Aquiles Pérez<sup>114</sup> en 1947. Laura de Crespo le souligne :

[Su] gestación fue muy intensa, agotó la bibliografía que encontró en mi biblioteca: el Padre de Las Casas, el Obispo Peña y Montenegro, con su "Itinerario para párrocos de indios", documentos del Archivo Nacional de Historia, y ese libro que anotó, rayó y subrayó hasta volverlo inservible para la Biblioteca. "Las mitas" de Aquiles Pérez [...].<sup>115</sup>

Le poète se sert du quechua comme d'un substrat emblématique, celui du groupe des vaincus qui n'ont pas pu écrire leur histoire. Dès lors, l'usage du quechua peut contribuer à restaurer la mémoire. Signalons par ailleurs que la théâtralité de ce recueil poétique permet à l'auteur de forcer le lecteur à voir ce qu'il ne veut ou ne peut pas voir. En se faisant le porte-parole d'une masse qu'il désanonymise, César Dávila Andrade communique l'expérience indienne de la violence et de la domination. Les témoignages apportés par chaque voix livrent une expérience individuelle et un ressenti mis en lumière grâce au travail poétique.

La poésie, ici, exploite l'espace métaphorique qui existe entre le corps et le langage. Il existe, en effet, un écart entre la perception interne du corps et sa représentation externe, qui s'exprime chez l'enfant à travers le stade du miroir. L'homme, de plus, construit son moi dans l'interaction avec l'autre ; il a besoin de la médiation d'autrui pour prendre conscience de soi<sup>116</sup>. La voix prend corps à travers l'énumération des supplices infligés et s'ancre ainsi dans le réel. Le langage s'efforce d'épouser le corps en saisissant les perceptions d'un instant ; il révèle le monde intérieur de l'homme dans son immédiateté. Les mots saisissent un état d'être, y compris de manière extrême dans la mort, en laissant l'agonie s'exprimer dans l'écho des sons :

Él, gemía revolcándose de dolor: "Amo Viracocha, Amo Viracocha".  
Nadie le oyó morir.<sup>117</sup>

Les assonances en [a] et [o], associés à la répétition du son [tʃ], calquent les derniers souffles de Tomás Quitumbe. En juxtaposant les témoignages énumérés par la voix poétique, le poète parvient à créer une parole singulière : les différents « je » se succèdent pour livrer la

---

<sup>114</sup> *Las mitas en la Real Audiencia de Quito*, cité par Jorge SALVADOR LARA, « Los originales del *Boletín y Elegía de las mitas* », in Gustavo SALAZAR (éd.), *César Dávila Andrade, el Fakir*, op. cit., p. 28.

<sup>115</sup> Laura de CRESPO, « Queridos amigos », in Camilo RESTREPO, *Boletín y elegía de una vida, Homenaje a César Dávila Andrade*, op. cit., p. 17.

<sup>116</sup> Françoise GIROMINI, « Les théories du corps au XX<sup>ème</sup> siècle : apports de la psychanalyse, l'image du corps », *Psychomotricité : les concepts fondamentaux*, 2003, chap. 5, consulté en ligne le 05/03/2012, <http://www.chups.jussieu.fr/polyps/psychomot/fondamentaux/POLY.Chp.5.3.html>

<sup>117</sup> César DÁVILA ANDRADE, *Boletín y elegía de las mitas*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética*, op. cit., p. 213.

vision la plus détaillée possible du passé historique et social de la colonisation. Il prend même en charge la parole des morts :

A mí, tam. A José Vacancela tam.  
A Lucas Chaca tam. A Roque Caxicondor tam.  
En plaza de Pomasqui y en rueda de otros naturales  
nos trasquilaron hasta el frío la cabeza.  
Oh, Pachacámac, Señor del Universo,  
nunca sentimos más helada tu sonrisa<sup>118</sup>

La voix poétique se tourne alors vers la figure divine de Pachacámac, dieu créateur des Incas. Pachacámac est l'observateur extérieur impuissant d'une scène qui oppose les Espagnols, poussés par la convoitise et oublieux de leur Dieu, à leurs victimes, à qui ils ont, de surcroît, imposé leur Dieu chrétien. Il ne reste aux Indiens qu'une richesse intérieure, d'ordre spirituel, pour survivre. Pour l'exprimer, le poème repose sur la pluralité des voix qui s'expriment à tour de rôle et prend une dimension théâtrale. Le texte a d'ailleurs été plusieurs fois mis en scène<sup>119</sup>. La polyphonie du poème permet de varier les points de vue et de créer un témoignage accablant contre le système de l'*encomienda*. César Dávila Andrade rassemble ainsi des fragments de l'expérience collective des Indiens.

Le recueil *Boletín y elegía de las mitas* renferme une poésie capable de préserver la mémoire douloureuse des Indiens. Cette douleur est de l'ordre de l'indicible ; de ce fait, elle exige du poète un travail de mise en mot pour exprimer l'inexprimable.

### c) Le dépassement du langage

Ce travail est caractéristique de l'écriture de César Dávila Andrade, car la quête spirituelle le confronte nécessairement à l'ineffable. Dans cette perspective, le poète opère une transmutation du mot pour qu'il atteigne la lumière et la musique. George Steiner, qui a étudié le langage spirituel, propose l'analyse suivante :

Bien qu'elle échappe au règne du langage et délaisse la communication verbale, la conversion en termes de lumière ou de musique est un acte spirituel authentique. Quand le mot s'efface ou subit une mutation radicale, il témoigne d'une réalité indicible ou d'une syntaxe plus docile, plus pénétrante que la sienne.<sup>120</sup>

---

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>119</sup> La Casa de la Cultura Ecuatoriana a encore accueilli le spectacle en juillet 2014.

<sup>120</sup> George STEINER, « Le silence et le poète », *Langage et silence*, *op. cit.*, p. 80.

Le langage, chez César Dávila Andrade, est poussé hors de ses limites pour atteindre l'absolu. À ce titre, George Steiner remet non seulement en cause la prééminence de l'oralité, mais pose également la question des limites du langage :

La primauté de la parole, de celle qui peut être parlée et communiquée par le discours, est caractéristique du génie grec et judaïque, et elle a été transmise à la chrétienté. La conception classique et chrétienne du monde s'efforce d'accorder réalité et maîtrise du langage. La littérature, la philosophie, la théologie, le droit, les arts de l'histoire sont autant de tentatives pour enfermer dans les limites du discours rationnel la somme de l'expérience humaine, le passé qui en a été transmis, sa condition présente et les espoirs futurs. [...] Ils sont les témoins solennels de la croyance selon laquelle toute vérité et réalité [...] peuvent être enfermées à l'intérieur des limites du langage.

Cette croyance n'est plus universelle. La confiance en elle commence de décliner à l'époque de Milton. La cause et l'histoire de ce déclin jettent une vive lumière sur les circonstances de la littérature moderne et du langage.<sup>121</sup>

En tant que vecteur entre la réalité et la perception de cette réalité, le langage joue un rôle décisif : sa transcription du réel en détermine l'appréhension. Ce langage est riche, précieux et abondant pour tenter de transcrire le monde qu'il perçoit.

Le langage de César Dávila Andrade est musique, à travers le chant, comme dans le poème « Vaticinio » de *Catedral salvaje*, paru en 1951 :

Vengo cada mil años!  
A desposorios y matanzas, llego cantando!  
Sólo un instante emerjo de la noche  
para mirar mi cuerpo al sol de los maizales y las tumbas!  
Y muero de la herida que abro incesantemente al avanzar!<sup>122</sup>

Le poète s'identifie ici à la figure d'Orphée, à travers l'image du chant associé à l'éternel retour. Il circule entre deux mondes, celui des vivants et celui des morts. Son chant accompagne le sacrement du mariage et du sacrifice rituel : « A desposorios y matanzas, llego cantando ». Le poète possède ici un pouvoir divin qui lui permet de briser le silence originel et de faire naître un nouveau langage<sup>123</sup>. Ce parler se veut « illustre » et « cardinal »<sup>124</sup>. Il suffit de penser au poème « Embarcadero », publié en 1964 dans *Conexiones de tierra*, dans lequel le sujet poétique s'exclame :

Si tuviera [...]

<sup>121</sup> George STEINER, « La retraite du mot », *Langage et silence*, op. cit., p. 33.

<sup>122</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Vaticinio », *Catedral Salvaje*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética*, op. cit., p. 125.

<sup>123</sup> Voir George STEINER, « Le silence et le poète », *Langage et silence*, op. cit., p. 67 : « Il lui revient de protéger et de régénérer les forces vives de la langue ».

<sup>124</sup> Philippe Sollers définit ces deux termes : « *Illustre* : qui illumine et, illuminé, resplendit ; qui enseigne [...] *Cardinal* : c'est « l'huis et le gond », le « jardinier et la greffe », ce que nous pourrions appeler le côté *axial* », in Philippe SOLLERS, « Dante et la traversée de l'écriture », *L'écriture et l'expérience des limites*, Seuil, Paris, 2007 (1968), p. 23.

[...] aquel verbo  
que encadena los pastos a las bestias.  
Si al menos tuviera  
la Poesía,  
la posible escritura de goma,  
como una operación de mono  
parpadeante de luciérnagas.<sup>125</sup>

Le poète cherche un langage poétique – symbolisé ici par l’enchaînement – fondateur, nécessaire et puissant, capable de recréer la magie des commencements et de faire apparaître un monde invisible, car enfoui dans les ténèbres. Le chant renvoie aux modulations de la voix pour exprimer des sentiments ; en s’appuyant sur le souffle, il transmet à la parole une force et une puissance. Le poème « Al dios desconocido » de *Arco de instantes*, paru en 1959, présente l’exemple d’une voix chantante qui s’élève :

Señor, no te conozco, y sin embargo,  
te siento como a un ciego que me mira  
con el fondo, en escombros, de una calle.<sup>126</sup>

Le poète est parvenu à élever son âme pour contempler les origines du monde. Il entend alors un chant venu d’un marécage. La voix transmet une ferveur et une dévotion. Elle témoigne également de la force invisible de Dieu. Le poète se charge de transmettre ce chant sacré en reproduisant, par l’intermédiaire de la ponctuation et du discours direct, les paroles de la voix. Le langage sacré, sur lequel nous reviendrons ultérieurement, peut cependant prendre d’autres formes que le chant.

Le langage de César Dávila Andrade, en effet, est feu : il peut être étincelle, combustion ou lumière. Il exprime le cheminement de l’homme vers son propre centre et, parallèlement vers Dieu. Dans le poème « Exploración », publié en 1964 dans *Conexiones de tierra*, le sujet poétique associe sa recherche au voyage d’Ulysse :

Odisseus pequeño,  
yo sé que buscas fuego  
entre la multitud.<sup>127</sup>

Le voyage initiatique doit mener le poète vers la connaissance et l’absolu, qui prend ici la forme du feu. Tel Prométhée, le poète rêve de s’emparer de cette flamme fondamentale pour cheminer sur la voie du perfectionnement. Le langage lumière a également partie liée avec le

---

<sup>125</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Embarcadero », *Conexiones de tierra*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 256.

<sup>126</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Al dios desconocido », *Arco de instantes*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 203.

<sup>127</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Exploración », *Conexiones de tierra*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 277.

sacré, comme le montre le dernier poème du recueil *Arco de instantes*, « Batallas del silencio », publié en 1959 :

Tacto y línea cubiertos de pureza.  
Pulgar que ata veloces materiales.  
Timón que aclara dos profundidades.  
Ojos que guardan el nudo del camino  
en el reloj ahorcado del secreto.  
[...]  
Labios que extienden el país del cuerpo  
por el cielo de fuego del orgasmo.  
[...]  
Oración estrellada contra un velo,  
tu afán de Paraíso está en desgracia  
y tu voz, a las puertas de un Dios mudo.<sup>128</sup>

Le poème évoque la contemplation mystique et l'élévation de l'âme pour atteindre une connaissance métaphysique des origines. Le poète a quitté les formes du monde profane et pénètre un espace sacré : « tacto y línea cubiertos de pureza ». En recréant le monde à ses origines, le poète acquiert un pouvoir semblable à celui des dieux dans l'acte créateur. Le langage illumine et resplendit grâce aux expressions « Timón que aclara », « cielo de fuego » et « oración estrellada », qui évoquent la lumière. Il devient incantatoire et intègre le silence à son rythme et à ses sonorités. Les phrases du poète sont courtes, le rythme est plus lent, pour céder la place au silence et à la méditation. La notion de secret, en outre, renforce le silence : « Ojos que guardan el nudo del camino / en el reloj ahorcado del secreto ». Les yeux rappellent que la connaissance métaphysique ne se transmet que par l'intermédiaire de la vision lors de la contemplation mystique. Le poète est alors confronté à l'ineffable :

Aquí, una ventana ya enterrada.  
Una semana con muñón de Invierno.  
Una súplica muerta entre dos tumbas.  
Un cambio de miradas con la Duda.<sup>129</sup>

Il contemple la mort, comme le soulignent les termes « enterrada » et « tumbas », mais aussi le temps qui passe, avec l'évocation de la semaine et de l'hiver. La vision mystique permet également de vaincre le doute du croyant : « Un cambio de miradas con la Duda ». En effet, il est confronté au silence de Dieu : « Dios mudo ».

Le silence, par ailleurs, est le signe d'une transcendance :

Ce qui donne toutefois la preuve décisive d'une présence transcendante dans la trame du monde, ce sont les frontières du langage, délimitées comme elles le sont par trois codes : lumière, musique, silence. [...] Ce

---

<sup>128</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Batallas del silencio », *Arco de instantes*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 206.

<sup>129</sup> *Idem.*

qui se dérobe à nous chante la louange de Dieu. [...] Une grande lumière jaillit là où cessent les accents lyriques.<sup>130</sup>

L'extase mystique, symbolisée par le feu, est projetée dans le ciel, au moment même où le silence éclate, car les lèvres dessinent une bouche muette : « Labios que extienden el país del cuerpo / por el cielo de fuego del orgasmo ». Elles expriment la jouissance de tout le corps d'être parvenu à s'élever jusqu'au monde de Dieu. Le feu jaillit alors ; l'image permet ainsi de révéler la présence divine sacrée, invisible et silencieuse, elle symbolise également la connaissance. Le poète est alors convaincu de la supériorité de celui qui contemple :

Vosotros, Todos  
no sabréis nunca,  
entrar en las batallas del Silencio.<sup>131</sup>

Le « je » souligne son détachement des autres, caractérisés par « Vosotros, todos ». Il affiche même un certain mépris à leur égard :

Atiende a la distancia entre dos Ángeles.  
Atiende a la sonrisa entre dos cuervos.  
Y, a tolerar toda esta carne hambrienta.<sup>132</sup>

Le dédoublement du sujet à travers le verbe « Atiende » souligne la solitude du poète face à tous les autres, désignés de manière dédaigneuse. L'expression « toda esta carne hambrienta » les réduit à leur condition humaine et à leur besoin de s'alimenter, tandis que le « je » n'éprouve qu'un besoin de nourriture spirituelle.

Lors de la contemplation, l'homme prend en effet conscience de sa modeste condition humaine. Le poète ici renouvelle le *topos* de la grandeur divine et de l'homme pécheur :

Oración estrellada contra un velo,  
tu afán de Paraíso está en desgracia  
y tu voz, a las puertas de un Dios mudo.<sup>133</sup>

La prière permet d'entrer en communication avec Dieu, mais il s'agit d'une parole non réciproque : « tu voz, a las puertas de un Dios mudo ». Le poète, en réponse, ne peut que sentir la force de la présence divine. Cette dernière se manifeste dans le silence et à travers la lumière de la vision lors de la contemplation mystique.

La voix du poète, à travers la prière qui s'élève avant de se perdre en éclatant, suit le désir qui l'anime. Elle guide sa recherche et le fait avancer vers l'inconnu infini. De ce point de

---

<sup>130</sup> Voir George STEINER, « Le silence et le poète », *Langage et silence*, op. cit., p. 70.

<sup>131</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Batallas del silencio », *Arco de instantes*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética*, op. cit., p. 206.

<sup>132</sup> *Idem.*

<sup>133</sup> *Idem.*

vue, la quête de César Dávila Andrade est comparable à celle de Dante dans la *Divine Comédie* :

Désormais, en traversant les 9 cercles de plus en plus rapides à mesure qu'on s'éloigne de la périphérie (ce qui est une image renversée du monde sensible), le langage touche à sa fin verbale, tend vers l'infini, s'excède, ne peut plus être prononcé par rien de particulier.<sup>134</sup>

Le langage, dans cette projection, finit par s'éteindre et par rejoindre le silence, qui est aussi un signe au sens linguistique. Mais, sur son chemin, le langage s'exalte, se projette à la manière d'un feu d'artifice et se démultiplie. Le poème « El velo », publié en 1965, en présente un exemple :

A través de la lejanía de los siglos y del sol,  
a través de los barcos de café custodiados por papagayos  
y de las palmeras muertas de flanco sobre el semen de las costas,  
y a través del sol en lejanía de siglos acumulados  
por los pueblos desaparecidos después de sus cánticos.

A través de los imperios, de los hechizos, de los archipiélagos,  
de los túmulos, de las pirámides, de las hecatombes,  
de los mástiles, de los istmos,  
de las venas de magma enloquecido.

[...]

A través de las llaves secretas de los coitos y de los crímenes.

A través de todo,  
Tu Rostro, apenas, en vano [...].<sup>135</sup>

L'anaphore de « A través de » souligne l'abondance des visions avant l'apparition finale du visage divin contemplé. Les paysages sont éloignés dans le temps et l'espace : « lejanía de los siglos y del sol ». L'âme semble voyager dans l'espace-temps du cosmos avant de trouver, au milieu de la matière, le visage de Dieu. On remarque un changement de rythme dans le poème, car les vers se raccourcissent dans la dernière strophe comme pour cerner le visage. Les énumérations marquent la progression du cheminement. Cette poésie, faite d'un langage qui s'émancipe en suivant l'expression du désir de son auteur, correspond aussi, en fin de compte, à la tentative personnelle du poète pour élaborer son verbe, et qui l'engage vers d'autres espaces-temps.

Le langage permet ainsi de franchir les limites posées par l'existence humaine. En poésie, il devient, en outre, un moyen de s'affirmer en tant que poète, en particulier depuis la rupture avec la versification traditionnelle initiée par Victor Hugo.

---

<sup>134</sup> Philippe SOLLERS, « Dante et la traversée de l'écriture », *L'écriture et l'expérience des limites*, op. cit., p. 45.

<sup>135</sup> César DÁVILA ANDRADE, « El velo », *Poesía del gran todo en polvo*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética*, op. cit., p. 323.

Les poètes, désormais, existent aussi à travers leur langage. Cette étape est lourde de conséquences, selon Philippe Sollers : « le sujet est la *conséquence* de son langage. Il faut donc pousser ce langage jusqu'à ses limites pour savoir de quoi il s'agit, de *qui* il est question en nous »<sup>136</sup>. Libérer le langage permet ainsi de définir les contours de son auteur. Il est le témoignage d'un désir intense, qui provoque visions, « égarement » et « éclatement chaotique »<sup>137</sup>. Cependant, au fil du temps et de sa quête, César Dávila Andrade cherche à dépersonnaliser sa poésie, à disparaître en tant que « je », comme il l'exprime dans « Hágase », dernier poème du recueil *Conexiones de tierra*, publié en 1964 :

Y córtese la mano  
 porque subsista  
 sólo el nervio.  
 [...]  
 Pero,  
 Hágase [...].<sup>138</sup>

L'emploi de la troisième personne du singulier souligne la distance que le poète cherche à instaurer avec le poème. En ne voulant conserver que le nerf de la main, le poète cherche à maintenir le lien de l'auteur avec son poème.

La quête de soi passe par la connaissance de l'homme. César Dávila Andrade a donc l'ambition d'écrire une poésie dont la matière même est l'homme. Le poème « Esferoidal », publié dans *Materia Real, Antología* en 1970, en témoigne :

Así,  
 él o yo, da lo mismo que Tú,  
 y todos escuchamos ese lirio mecánico  
 que respira debajo del navío.  
 [...]  
 Porque absorbidos en la flor compuesta,  
 te comemos un poco, dios mío, y otro poco  
 te exhalamos hacia las Hecatombes.<sup>139</sup>

La coïncidence de « él » et « yo » montre que les individus se confondent lorsqu'il s'agit de penser l'Homme. De plus, en tant que créatures de Dieu, « él » et « yo » s'amalgament au « Tú » divin. La dimension universelle de l'homme se traduit alors par l'emploi de la première personne du pluriel. Ici, le poète se mêle à ses semblables : « todos escuchamos ».

<sup>136</sup> Philippe SOLLERS, « Littérature et totalité », *L'écriture et l'expérience des limites*, op. cit., p. 72.

<sup>137</sup> Voir Philippe SOLLERS, « Dante et la traversée de l'écriture », *L'écriture et l'expérience des limites*, op. cit., p. 29.

<sup>138</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Hágase », *Conexiones de tierra*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética*, op. cit., p. 282.

<sup>139</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Esferoidal », *Poesía del gran todo en polvo*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética*, op. cit., p. 321.

Dans cette perspective, le sujet « je » disparaît au profit d'une voix universelle. Le même type d'image apparaît dans le poème « Palabra perdida », publié en 1967 dans *Zona Franca* : « la cabeza cortada continúa su cuenta. »<sup>140</sup> Le poète cherche un langage poétique universel capable de survivre à l'homme :

Mas, apenas ha escrito la primera palabra  
cuando ya sobreviene la muerte de los párpados;  
muere a continuación el lado izquierdo  
y luego  
el derecho.  
Pero AQUELLO ha desaparecido  
Irremisiblemente.  
[...]  
Internándose más  
el Poema puede estallar al otro lado de su rostro.  
Procura entonces  
retirar delicadamente de entre sus labios  
la diminuta flecha envenenada<sup>141</sup>.

La mort du poète, à travers les paupières, le côté gauche puis, le côté droit, devrait signer la mort de la parole poétique. Pourtant, « AQUELLO », adjectif indéfini déjà utilisé pour désigner le langage poétique dans le poème « En qué lugar »<sup>142</sup>, paru en 1964 dans *Conexiones de tierra*, survit et acquiert son autonomie. La tête de l'auteur a franchi le seuil de la mort, ses cellules sont figées dans le monde d'ici-bas :

Las células de las mejillas sonríen aún  
pero están muertas,  
y aunque ya han sido sustituidas  
sonríen  
desde  
la Otra Cara.<sup>143</sup>

Les enjambements soulignent le franchissement du monde de la mort. La renaissance permise par la mort, dans la conception de César Dávila Andrade, explique le sourire des cellules de la joue dans le cosmos. Elle donne aussi lieu à un parallèle dans le poème entre « la Otra Cara » et « al otro lado ». La parole poétique, qui était enfermée, enfouie dans le corps de son auteur, renaît alors à sa mort : « el Poema puede estallar al otro lado de su rostro. » L'image rappelle celle de la graine dans un sol ; la parole renaît transfigurée, sous forme de poème. Celui-ci est alors capable de retirer la flèche qui a tué son auteur. L'image de

---

<sup>140</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Palabra perdida », *Poesía del gran todo en polvo*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 340.

<sup>141</sup> *Idem.*

<sup>142</sup> César DÁVILA ANDRADE, « En qué lugar », *Conexiones de tierra*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 262.

<sup>143</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Palabra perdida », *Poesía del gran todo en polvo*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 340.

la flèche est déjà présente dans le poème intitulé « Tarea poética », publié dans *Materia Real, Antología*<sup>144</sup> en 1970 :

Nadie podrá mirarte como entonces  
sin recibir  
un flechazo en los ojos<sup>145</sup>

La flèche est alors associée à la vision qui frappe de plein fouet. Dans le poème « Palabra perdida », la flèche est fichée entre les lèvres et elle est, de surcroît, empoisonnée. Le poison qu'elle contient contamine alors le poète et le tue. À l'instar du chant qui s'élève du marécage dans le poème « Al dios desconocido », publié en 1959 dans *Arco de instantes*, la parole poétique s'émancipe du corps du poète et vient retirer la flèche. Elle prend corps à travers ce geste et devient visible. De fait, la parole poétique que recherche César Dávila Andrade vient des ténèbres, elle est enfouie, cachée. Mais elle doit également être fulgurante. Le poète semble alors voué à se sacrifier pour la faire naître, nous le verrons plus loin.

César Dávila Andrade tente, par le biais de l'écriture, de transmettre une expérience difficilement communicable. Confronté à la difficulté de parler de soi, le poète cherche à s'objectiver à travers le dédoublement pour mieux se connaître. Il se donne également pour mission de restaurer la mémoire des Indiens, victimes de la domination coloniale, pour transmettre un pan de leur histoire non écrit. Sa quête spirituelle le conduit, de surcroît, à aborder la dimension ineffable contenue dans l'expérience mystique. Il doit inventer un langage capable non seulement de transmettre la parole sacrée des origines, mais aussi de guider le lecteur vers Dieu. Le langage, alors, s'affranchit pour rejoindre d'autres domaines. Il devient lumière et apparaît comme la synthèse magique de l'enseignement libérateur tiré par le poète. Il est aussi musique, à travers le chant bien souvent ; il transporte et permet la communion en harmonie. Il est enfin silence, lorsque la voix s'incline face à une puissance supérieure, transcendante. Le langage, dans cette émancipation, entre alors en relation avec l'espace et le temps, dont la perception est modifiée, et permet au poète de conquérir de nouveaux territoires littéraires.

Nous l'avons vu, la vision de César Dávila Andrade est originale et singulière, car elle s'appuie sur une quête de soi et sur une quête spirituelle. Son expression se veut moderne et

---

<sup>144</sup> Pierre de PLACE, Juan SÁNCHEZ PELÁEZ, Néstor LEAL (éd.), *op. cit.*, p. 151-152.

<sup>145</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Tarea poética », *Poesía del gran todo en polvo*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 317.

novatrice pour porter un regard nouveau sur le monde qui l'entoure, en particulier sur l'espace invisible qu'il cherche à révéler. Il s'agit d'explorer poétiquement de nouveaux espaces : le cosmos, le monde des origines, la terre dans ses profondeurs.

## 2. Expansion de l'espace

L'appréhension de l'espace est déterminée par l'expérience phénoménologique et est à replacer dans le cadre de la démarche ésotérique et mystique de César Dávila Andrade. Dans sa volonté de renouveler l'écriture, César Dávila Andrade entend conquérir de nouveaux territoires. Il s'agit d'explorer poétiquement des espaces que la littérature a laissés presque vierges pour exprimer des visions inédites : le cosmos, lieu de la matière informe, espace divin, originel, invisible et immatériel. La terre est également évoquée pour sa diversité, mais aussi pour en exprimer la richesse enfouie. Il s'agit aussi d'aborder l'espace à travers l'homme, en tant que partie intégrante de l'univers.

Mû par une quête de soi et de Dieu, César Dávila Andrade progresse dans l'écriture au rythme de son cheminement initiatique. L'impulsion naît à la fois du déplacement physique et du mouvement d'élévation de son âme. Elle lui permet ainsi de dépasser sa condition d'homme fini et d'expérimenter, à travers Dieu et le retour aux origines, l'infini de l'espace-temps. Comme il s'agit d'un processus initiatique, plusieurs plans se détachent ; ces niveaux géographiques sont en lien direct avec la progression spirituelle du mystique.

Le travail d'écriture, nous l'avons vu, consiste à cerner et à transcrire les sensations et les perceptions de l'homme, à exprimer une expérience ineffable avec Dieu et le cosmos. En analysant les différents espaces que César Dávila Andrade parcourt dans ses œuvres, on constate que l'intégration de l'homme au monde est omniprésente. Cette conception suppose l'existence d'un microcosme intégré à un macrocosme. Le microcosme est ici entendu comme « corps humain considéré comme un petit univers, une image réduite du monde, du macrocosme, auquel il correspond, partie à partie. »<sup>146</sup> Cette conception détermine également la volonté de fusion et de communion de César Dávila Andrade avec le cosmos, qui lui permet de faire l'expérience du caractère infini de l'univers. Elle permet d'éclairer, une fois

---

<sup>146</sup>Josette REY-DEBOVE, Alain REY (éd.), « Microcosme », *Le petit Robert*, Paris, Le Robert, 2014 (1967), p. 1592.

de plus, des images jugées ésotériques et hermétiques. L'étude de l'espace, enfin, permet de dégager une structure de l'univers davilien en axes horizontaux et verticaux, en courbes et en ellipses, qui entrent en relation avec le temps.

## 2. 1. Microcosme et macrocosme

L'ensemble de l'œuvre de César Dávila Andrade est marqué par une approche phénoménologique du monde et par une vision de l'homme intégré à l'univers. Cet espace, ici pensé selon la conception mystique de l'auteur, est constitué d'un microcosme et d'un macrocosme. Il s'agit d'un monde intégré et cohérent, intérieur et extérieur. Dès lors, l'étude de l'espace permet de mieux comprendre l'univers davilien : elle permet non seulement de cerner la façon dont l'auteur trouve sa place dans le monde, mais aussi le rôle qu'il attribue à la poésie.

Il faut mentionner, tout d'abord, que César Dávila Andrade considère qu'il existe des correspondances entre l'homme américain et son milieu, mais il déplore qu'elles n'aient pas été suffisamment étudiées par les géographes et les ethnologues. Il affirme ainsi dans un article publié en 1960 et intitulé « Chile: temblor de cielo » : « América [...] está unida por lazos que los geógrafos ni los etnólogos han penetrado aún debidamente. »<sup>147</sup> Outre la spécificité américaine déjà mise en avant par ses contemporains, César Dávila Andrade, dans ce même article, s'appuie sur une conception très personnelle de la mécanique des forces pour justifier la nature des liens qui unissent l'homme au monde :

[Nosotros] vivimos por la atracción común del núcleo, que aunque parezca paradójico, opera desde el cielo, es decir, desde ese punto –aún secreto para la Ciencia– en que reside el centro de las ondas gravitacionales que sostienen el Universo.<sup>148</sup>

César Dávila Andrade repense ainsi les lois de la gravitation : si l'homme est attiré dans sa chute vers le sol comme l'a théorisé Isaac Newton, il est aussi attiré vers le ciel. Cette théorie, qui recentre l'homme au cœur de l'univers, rejoint les préoccupations ésotériques et

---

<sup>147</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Chile: temblor de cielo », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 527.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 528.

occultistes du début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>149</sup> que César Dávila Andrade évoque dans son essai « Conciencia y futuro »<sup>150</sup>, publié en 1967.

Pour César Dávila Andrade, l'homme est étroitement uni à son milieu de manière organique ; aussi le lexique laisse-t-il envisager la présence d'un système de correspondances établies entre le corps et la nature. Anthropomorphisée, cette dernière est représentée à travers des organes humains. Dans l'article publié en 1960, « Chile : temblor de cielo », les bronches évoquent l'activité volcanique de la Terre au Chili : « los inmensos bronquios de candela del volcanismo »<sup>151</sup>. Les reins sont nommés lorsqu'il s'agit de décrire la roche du lit du *Río Paute*, dans l'article « Visión y elogio del Río Paute »<sup>152</sup>, publié en 1944 : « Angosto y hondo se interna entre los riñones de la roca »<sup>153</sup>, ou les seins, pour évoquer une planète nourricière, dans le poème « El ego cuenta sus mamíferos », paru dans le recueil *En un lugar no identificado* publié en 1962 : « Son sólo cinco las tetas de la Tierra »<sup>154</sup>. De la même manière mais à l'inverse, l'homme est perçu comme humain-paysage dans le poème intitulé « Canción del tiempo esplendoroso », paru dans *Espacio, me has vencido* en 1946 :

¡Esplendor! Qué anhelo respiran nuestras manos,  
y sus ciegos riachuelos, y sus pequeños huesos claros.  
Esta rama que sufre, agobiada de rubíes, cerca del corazón<sup>155</sup>

La ramification du réseau sanguin, de même que le tronc, favorisent un rapprochement entre l'arbre et le corps humain, évoqué à travers « rama »<sup>156</sup>. Ces similitudes physiologiques et organiques justifient les correspondances que César Dávila Andrade établit et qui se traduisent, dans le langage poétique, par des procédés comme la métaphore. Par exemple,

---

<sup>149</sup> César Dávila Andrade a notamment écrit un article intitulé « Noción y técnica de la conciencia de sí mismo » dans lequel il cite l'apport qu'a représenté le travail de George Ivanovich Gurdjieff, in César DÁVILA ANDRADE, « Noción y técnica de la conciencia de sí mismo », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 439-443.

<sup>150</sup> Cet essai n'est pas daté. César DÁVILA ANDRADE, « Conciencia y futuro », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 453-456.

<sup>151</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Chile: temblor de cielo », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 527.

<sup>152</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Visión y elogio del Río Paute », *Almanaque Ecran*, Cuenca, 1944, s. p. Reproduit dans Jorge DÁVILA VÁZQUEZ, « Bibliografía », in César DÁVILA ANDRADE, *Poesía, narrativa, Ensayo, op. cit.*, p. 279.

<sup>153</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Visión y elogio del Río Paute », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 395.

<sup>154</sup> César DÁVILA ANDRADE, « El ego cuenta a sus mamíferos », *En un lugar no identificado*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 238.

<sup>155</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Canción del tiempo esplendoroso », *Espacio, me has vencido*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 64.

<sup>156</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Poesía de la soledad y del deseo », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 474.

dans l'article « Visión y elogio del Río Paute » datant de 1944, l'auteur écrit : « Al frente, la Cordillera enarca el espinazo sombrío »<sup>157</sup>. Ici, la Cordillère des Andes s'impose dans sa proximité avec l'homme à travers sa courbure, tandis que dans l'un des premiers poèmes, intitulé « Canción para una muchacha de ojos verdes » et écrit en décembre 1944, les yeux d'une jeune femme se mélangent avec le paysage jusqu'à suggérer une femme *oculus mundi* : « Arbolillos de leche tiemblan en tu retina / junto a islas de verde sustancia evaporada »<sup>158</sup>. Ailleurs, la beauté de l'être aimé s'exprime à travers son tellurisme. Un vers de « Carta a la madre », datant de 1945, en témoigne : « el pelo hecho de espigas y sortijas de malta »<sup>159</sup>.

Dans cette conception du monde, il s'établit par conséquent des liens d'interdépendance entre les hommes et l'univers, qui peuvent prendre la forme d'une symbiose, comme dans la nouvelle « En la rotación del dodecaedro », publiée en 1965 :

Hombres y mujeres, sin saberlo, alimentaban al astro, con el producto del engangrenamiento emotivo y los desarreglos afectivos, que padecían. Constituían su monstruosa y callada cena, todas las noches. Y el satélite engordaba a expensas de aquellos desechos del alma del hombre.<sup>160</sup>

La taille variable de la lune est ici expliquée en lien avec la charge émotive des hommes, comme s'il s'agissait d'un fluide énergétique. D'une manière plus générale, César Dávila Andrade a une conception spatiale de l'existence du monde et du corps humain. L'article intitulé « Poesía de la soledad y del deseo », publié en 1946<sup>161</sup>, en présente un exemple :

[E]ste árbol corporal le ha enseñado su circulante rayo, su permanencia inestable, su fuga febril, su ígnea constancia, sus deltas, sus pozos de zafiro, sus puentecillos de goma, sus manzanas y sus olas.<sup>162</sup>

L'emploi de termes topographiques comme « deltas » et « pozos » évoquent une géographie du corps humain, un territoire à parcourir, tandis que « puentecillos » renvoie plus directement à l'organisation de l'espace et de la communication. D'autres expressions suggèrent une géographie du corps, comme dans l'article « El semblante y la sangre », paru

<sup>157</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Visión y elogio del Río Paute », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 396.

<sup>158</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Canción para una muchacha de ojos verdes », *Primeros poemas*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 32.

<sup>159</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Carta a la madre », *Poemas no incluidos en libro*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 79.

<sup>160</sup> César DÁVILA ANDRADE, « En la rotación viviente del dodecaedro », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 364.

<sup>161</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Poesía de la soledad y del deseo por Alejandro Carrión », *Letras del Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, n°9, 1946, p. 17.

<sup>162</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Poesía de la soledad y del deseo », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 474.

en 1945<sup>163</sup> : « Tras el ligero y plástico límite de la piel se extiende el cálido país de la sangre »<sup>164</sup>. Ici, le corps est envisagé comme une étendue de peau sous laquelle se cache une autre région, celle du sang, perçue comme un territoire mouvant, agréable et chaleureux.

Dès lors, l'homme et le monde extérieur semblent appartenir à un même ensemble qui repose, de surcroît, sur la notion de préservation et d'instinct naturel. Dans l'article « Comarcas y sepulcros », publié en 1960<sup>165</sup>, l'auteur met en parallèle la richesse naturelle et la valeur de la terre avec celle de ses habitants :

Años después un polaco febril, sin nombre y sin historia, muere arañando la tierra sembrada de pedrería. Sus compañeros de sueños, cavan un hoyo y entierran el cadáver del minero, como si se tratara de un saco de diamantes.<sup>166</sup>

À l'instar de Roger Caillois qu'il cite dans ce même article, César Dávila Andrade retrace l'histoire du milieu andin et de ses habitants à travers la richesse de son sous-sol en pierres précieuses. Malgré la brutalité et la convoitise des conquérants européens qui ne semblent devoir s'arrêter qu'avec la mort, l'exemple du Polonais mort « arañando la tierra sembrada de pedrería »<sup>167</sup> et enterré par ses compagnons illustre l'instinct de préservation de l'homme. L'auteur souligne l'étrangeté de cette pratique alors inconnue des Indiens en la mettant en relation avec la recherche obsessionnelle de richesse dans les mines ; l'homme inhumé est ainsi comparé à un trésor que l'on enterre. Au final, César Dávila Andrade établit un parallèle entre la préservation du milieu et celle du corps.

Ces correspondances entre la nature et l'homme ne sont pas sans rappeler l'analogie avec le corps social. On trouve également chez César Dávila Andrade les mêmes relations entre l'homme et l'espace urbain, comme en témoignent ces quelques lignes extraites de l'article « Las fundaciones de la fe vital », paru en 1960<sup>168</sup> :

La ciudad, esa gigantesca forma perdurable de convivencia y relación –caja de magia, sinfonía de la necesidad, del arte y del esfuerzo humanos– aparece ante el hombre moderno, como un planeta de ambientes y niveles, dotado de luces y tinieblas propias y de imprevisibles poderes para el bien y para el mal.

<sup>163</sup> César DÁVILA ANDRADE, « El semblante y la sangre », *Letras del Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, n°5, 1945, p. 6.

<sup>164</sup> César DÁVILA ANDRADE, « El semblante y la sangre », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II*, *op. cit.*, p. 397.

<sup>165</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Comarcas y sepulcros », *El Nacional*, Caracas, 20/04/1960, s. p. Reproduit dans Jorge DÁVILA VÁZQUEZ, « Bibliografía », in César DÁVILA ANDRADE, *Poesía, narrativa, Ensayo*, *op. cit.*, p. 271.

<sup>166</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Comarcas y sepulcros », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II*, *op. cit.*, p. 526.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 526.

<sup>168</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Las fundaciones de la fe vital », *El Nacional*, Caracas, 17/06/1960, s. p. Reproduit dans Jorge Dávila Vázquez, « Bibliografía », in César DÁVILA ANDRADE, *Poesía, narrativa, Ensayo*, *op. cit.*, p. 273.

Funcionando como órgano especializado de la “transmisión social”, encierra capacidades contradictorias, cuyos aspectos varían hasta el infinito, sin perder en ningún matiz, por lejano que sea, el sello radical de los forjadores.<sup>169</sup>

Le terme « órgano » rend explicite le lien entre la ville et le corps humain et, bien que l’on retrouve la notion de magie et de mystère propres à la création divine, la ville reflète cependant avant tout la puissance créatrice de l’homme à une époque où l’urbanisation est synonyme de progrès :

[La] naturaleza virginal del Continente –aún con su misma violencia pura– y que constituye, acaso, la mitad de nuestra alma, necesita estas creaciones urbanas para la asimilación y transformación de sus riquezas y de sus posibilidades inéditas.<sup>170</sup>

Dans cette perspective, l’espace urbain est perçu comme le résultat d’une évolution de la civilisation : le verbe « necesita » souligne le besoin impératif de l’édification des villes. Au sein de ce lieu, la *Plaza Mayor*, dans l’article datant de 1964 « *Plaza Mayor – Plaza Bolívar. Corazón, pulso y huella de Caracas* »<sup>171</sup>, devient « gran víscera cuadrangular »<sup>172</sup>, elle apparaît comme un organe situé à l’intérieur d’une cavité du corps, ici la ville. Celle-ci est définie de la manière suivante : « área que es el pecho abierto del mundo venezolano »<sup>173</sup>. Elle est, par conséquent, envisagée comme un espace vital, comme un lieu d’échanges et de circulation. Elle est même davantage :

[...] un campo de fuerza dentro del cual se operan las transformaciones históricas y las mutaciones del misterio humano, a la manera de las etapas de un metabolismo digno de toda reverencia, que trocando las legumbres del antiguo mercado y trasmutando la estructura física de la arcilla y la piedra, se transfigura en los actos supremos del espíritu: la proclama del ideal, el anuncio de la belleza y el gesto plural de los héroes y de los creadores.<sup>174</sup>

Le vocabulaire souligne l’ambivalence de ce lieu. Il s’agit bien d’un corps social, qualifié de « metabolismo », dans lequel la magie primitive et le mystère se transforment pour laisser place au progrès permis par le développement humain. Cependant, la dimension magique et mystérieuse de la ville a un sens : elle fait de la construction de la ville un acte créateur semblable à celui de Dieu pour le monde, par lequel l’homme devient un *quasi deus*.

Les correspondances établies entre l’homme et le monde sont essentielles, car elles permettent de dégager un ordre ou une logique et rendent compréhensible le monde

---

<sup>169</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Las fundaciones de la fe vital », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 529.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 530.

<sup>171</sup> César DÁVILA ANDRADE, « *Plaza Mayor - Plaza Bolívar. Corazón, pulso y huella de Caracas* », *El Nacional*, Caracas, 23/12/1964, p. 4.

<sup>172</sup> César DÁVILA ANDRADE, « *Plaza Mayor - Plaza Bolívar* », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 543.

<sup>173</sup> *Idem.*

<sup>174</sup> *Idem.*

environnant. César Dávila Andrade s'appuie sur l'exemple d'Aurelio Espinosa Pólit, prêtre équatorien mais aussi essayiste, poète et critique<sup>175</sup>, pour montrer cette quête de sens. Ces quelques lignes, extraites de l'article « La fuente intermitente »<sup>176</sup> que l'auteur lui consacre en 1947, l'illustrent :

[La] contemplación de una gema vegetal, le hace adivinar la presencia inmanente; o, la ligera porción de harina, le revela, en clima de fantasmagoría, su transmutación en arcángel de sangre y soledad ».<sup>177</sup>

La contemplation permet au jésuite d'atteindre l'essence et la compréhension du monde. Dans l'article intitulé « Chile, temblor de cielo », paru en 1960, César Dávila Andrade s'appuie également sur l'observation des phénomènes naturels, longtemps restés mystérieux, pour en déduire un sens : « desde su núcleo, la tierra despierta y sacude cada día nuestra conciencia y nuestro aliento con el ritmo de su respiración o de sus órganos »<sup>178</sup>. Ici, la respiration s'impose comme le dénominateur commun de la terre et de ses habitants, et le volcanisme révèle l'activité vivante de la planète, au même titre qu'une quinte de toux. L'observation et les rapprochements effectués entre les êtres humains et le monde permettent véritablement de pénétrer les mystères d'un univers seulement visible en surface. Guidé par ses sens et ses perceptions, l'homme peut alors espérer comprendre le fonctionnement du monde environnant. Ainsi en est-il par l'odorat, dans l'article « El semblante y la sangre », daté de 1945 : « Así como las vaharadas de perfume terrestre saltan las fronteras geográficas y se expanden en la atmósfera del país extranjero »<sup>179</sup>. L'association de « atmósfera » et des bouffées de parfum renouvelle la perception olfactive de l'homme ; ce n'est pas lui qui sent, mais l'odeur qui voyage jusqu'à lui. Les sens humains et les perceptions permettent ainsi la communication entre l'intérieur du corps et l'extérieur environnant. La peau est envisagée comme une frontière entre ces deux mondes : « Su arborescente plasma se adivina mucho antes de traspasar la táctil y preciosa frontera de la epidermis »<sup>180</sup>. La peau, par sa

---

<sup>175</sup> Aurelio Espinosa Pólit est également le fondateur de la Pontificia Universidad Católica de Ecuador et de l'actuelle bibliothèque qui porte son nom à Quito et qui contient de très nombreux textes de César Dávila Andrade. L'auteur définit ainsi Aurelio Espinosa Pólit : « es ante todo bardo », in César DÁVILA ANDRADE, « La fuente intermitente », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 475.

<sup>176</sup> César DÁVILA ANDRADE, « La fuente intermitente por Aurelio Espinosa Pólit », *Letras del Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura, n°21-22, 1947, p. 20.

<sup>177</sup> César DÁVILA ANDRADE, « La fuente intermitente », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 476.

<sup>178</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Chile: temblor de cielo », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 527.

<sup>179</sup> César DÁVILA ANDRADE, « El semblante y la sangre », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 397.

<sup>180</sup> *Idem.*

transparence et sa finesse, dévoile la présence des veines et laisse entrevoir la circulation de la vie. Bien que ces deux mondes soient isolés par la peau, cette dernière agit comme intermédiaire ; elle laisse entrevoir l'intérieur, mais permet aussi par le toucher de connaître l'extérieur.

Dans la conception de César Dávila Andrade, le corps est un microcosme, un « modèle réduit » intégré au cosmos, macrocosme, et fonctionnant à son image<sup>181</sup>. Le début du poème « Cabeza cortada durante un monólogo », paru en 1962 dans *En un lugar no identificado*, l'illustre bien :

Cabeza, cabra de bóvedas sembradas con semillas de teléfono  
en la Sala de Espera. Raíces cocidas en esmaltes  
chorrean la caverna y las meninges. Es angosta  
la goma del gusano en el Yo. La madrepora rige los manubrios.  
Peine en el remolino de la almeja. Sus verdaderas  
rodillas, los montes supraciliares...<sup>182</sup>

Les différents règnes de la nature se mélangent à travers le lexique, qui associe l'anatomie humaine à la nature ; le « Yo » se confond ainsi avec le monde. Si la voûte céleste est une tête, les méninges sont associées aux racines, au cerveau du sujet et au ver. Le madrepore et la palourde renvoient à l'univers sous-marin ; le premier participe à la mécanique du monde, tandis que la deuxième est associée aux genoux. Le crâne est également associé à l'univers dans le poème intitulé « En un lugar no identificado », extrait du recueil précédemment cité :

Y digo:  
–“Quiénes fuistéis, antes de Ahora,  
en el fondo de la gran calavera  
de semillas de amapola del Universo?  
Antes de que las siete formas del Ser fueran vistas  
por la frente agujereada de Zoroastro?”<sup>183</sup>

On trouve ici encore l'association des graines et des étoiles. Dans « Josafat », publié en 1959 dans *Arco de instantes*, ce sont les ligaments qui sont associés à la mécanique du monde :

Cuerpo de mirada central,  
tus ligamentos distribuyen la rueda en la cavidad del ser.  
Tu profundidad embiste en el abrazo.<sup>184</sup>

---

<sup>181</sup> Hélène VÉDRINE, « Microcosme et macrocosme », *Encyclopaedia Universalis*, consulté en ligne le 20/03/2015, <http://www.universalis-edu.com.faraway.u-paris10.fr/encyclopedie/microcosme-et-macrocosme/>

<sup>182</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Cabeza cortada durante un monólogo », *En un lugar no identificado*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 232.

<sup>183</sup> César DÁVILA ANDRADE, « En un lugar no identificado », *En un lugar no identificado*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 231. Nous reproduisons la typographie de cette édition.

Les références à la profondeur : « cavidad », « profundidad », soulignent la spatialité et l'intégration du microcosme au macrocosme.

Ces correspondances suggèrent une unité, comme le montre ce vers du poème « El recuerdo es un ácido seguro », extrait de *En un lugar no identificado*, paru en 1962 : « Fue piel todo lo unido por la mente »<sup>185</sup>. Cette unité est perceptible à travers l'anthropomorphisme évoqué précédemment pour la nature. Elle est également perceptible à travers la contamination des couleurs, comme dans la nouvelle intitulée « La carreta de heno », parue en 1965 : « vio de pronto el perfil hermoso de la carreta en la tarde. Se recortaba contra el cielo verde »<sup>186</sup>. L'association de l'adjectif vert au ciel produit une image de veine surréaliste, qui rappelle le « vent bleu » de *Nadja*<sup>187</sup>. Cette association produit une vision étrange, celle d'un monde total, dans lequel les couleurs de la végétation se mêlent à celles de la lumière et du ciel. Dans cet univers, tout communique : « una misteriosa comunicación se establecía entre los tallos tiernos y las añosas cumbres. Se encontraba como en el centro de una cesta, en la mitad del cuerpo de la tierra. »<sup>188</sup>

Le lexique présente le monde comme un grand corps et introduit la notion de fusion. Cette dernière est perceptible au niveau organique : « El corazón del jorobado sonaba en el centro de la hierba como un manantial a punto de reventar la corteza »<sup>189</sup>. La bosse de l'homme rappelle la forme des montagnes, les battements du cœur pénètrent la terre et créent une mise en abyme du son, mettant en avant l'unité du fonctionnement du monde. Il se dessine, par conséquent, l'image d'un immense corps, d'un métabolisme dans lequel chaque être s'inscrit et a une fonction. Toutes ces associations suggèrent l'intégration du microcosme au macrocosme, que l'on retrouve dans d'autres poèmes. Ces vers extraits de « Invocación humana », poème non daté, en témoignent :

Hazme un nido apasionado en tu garganta,  
en los oscuros polos de tus ojos

---

<sup>184</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Josafat », *Arco de instantes*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 181.

<sup>185</sup> César DÁVILA ANDRADE, « El recuerdo es un ácido seguro », *En un lugar no identificado*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 237.

<sup>186</sup> César DÁVILA ANDRADE, « La carreta de heno », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 356.

<sup>187</sup> André BRETON, *Nadja, op. cit.*, p. 82.

<sup>188</sup> César DÁVILA ANDRADE, « La carreta de heno », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 357.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 358.

donde gira el zodiaco.<sup>190</sup>

Ici, les yeux sont associés aux astres et le macrocosme se confond avec Dieu. Ailleurs, le corps humain cherche à intégrer ce cosmos divin, comme dans le poème « Aquí no más », paru en 1962 dans le recueil *En un lugar no identificado* :

Y aquí mismo, pero un poco  
a la izquierda, mi corazón central,  
y más acá, en mí, tu corazón. Está.<sup>191</sup>

L'image symbolique des cœurs montre le désir d'intégration et de fusion de l'homme dans l'univers.

Cette conception de l'univers est fortement liée aux astres et est peut-être héritée de Paracelse<sup>192</sup>. En effet, l'image de l'intérieur du corps de l'homme se trouve projetée dans le macrocosme, comme dans l'article intitulé « El semblante y la sangre », datant de 1945 : « El impalpable fondo del interno Cristo, se externiza así en la cruenta constelación de esta forma »<sup>193</sup>. L'homme transfiguré, « Cristo », s'illumine soudain. Ainsi s'établit-il un lien entre le monde visible et invisible : l'invisible de l'intérieur du corps humain devient visible dans le ciel. La révélation de l'invisible peut s'effectuer, en effet, dans la poésie, comme César Dávila Andrade le montre à travers l'exemple d'Aurelio Espinosa Pólit, dans l'article « La fuente intermitente », datant de 1947 :

“La fuente intermitente” nos da su canto innumerable y uno, a través de un aire en éxtasis de transparencia verbal, y de sucesivas afirmaciones luminosas. Ante todo, garantiza con seguro y fiel conocimiento el ritmo por el cual, los secretos manantiales creativos, en su ímpetu ascensional, ofrecen la linfa de la vida invicta. Intermitentemente, con obediencia a una pulsación de aparente arbitrariedad, mas sujeta siempre al canon de una invencible armonía, eclosiona el géiser de aguas increadas, dispuestas a sumirse a los pies de la primavera universal.<sup>194</sup>

César Dávila Andrade s'appuie ici sur l'œuvre intitulée *La Fuente Intermitente*. Les expressions « secretos manantiales », « linfa de la vida », « aguas increadas » renvoient aux arcanes, à des secrets enfouis que l'écriture d'Aurelio Espinosa Pólit parvient à révéler. Mais il y a plus, car l'espace du poème apparaît capable d'englober l'univers entier : « El poemario se desenvuelve, múltiple y constante, en juego de diamante irreductible, diferente a sus

---

<sup>190</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Invocación humana », *Poemas no incluidos en libro*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 91.

<sup>191</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Aquí nomás », *En un lugar no identificado*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 240.

<sup>192</sup> Pour Paracelse, à chaque organe est associé un astre.

<sup>193</sup> César DÁVILA ANDRADE, « El semblante y la sangre », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 398.

<sup>194</sup> César DÁVILA ANDRADE, « La fuente intermitente », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 475.

reflejos, fiel a su más íntima luz »<sup>195</sup>. D'après César Dávila Andrade, la véritable fonction du poète est de pénétrer et de déchiffrer le monde invisible et caché en surface. Le terme « poeta », sous sa plume, est écrit avec une majuscule :

Todos los elementos de la fugitiva atmósfera; todos los hechos de la perentoria escena terrestre; todos los seres del azul cosmorama vivo, son para el Poeta únicamente símbolos. Es el bosque de símbolos de que hablara Baudelaire; dibujando gestos preñados de ulteriores significaciones; esbozando movimientos íntimamente articulados al devenir de la realidad universal.<sup>196</sup>

Pour César Dávila Andrade, le poète est celui à qui n'échappe pas le fugace, il est un être attentif capable de déchiffrer les mystères du monde. Il a pour rôle d'interpréter les symboles de l'univers, comme l'affirme l'auteur dans l'article intitulé « Chile: temblor de cielo », datant de 1960 : « nosotros, los sudamericanos, no somos únicamente habitantes de una tierra, sino sus poseídos y embrujados; pero al mismo tiempo, sus intérpretes y –por la paz– seremos sus poseedores »<sup>197</sup>. L'environnement est chargé de mystères, de magie et de signes que le poète est à même de révéler et de traduire.

En tant que médiateur, le poète assure le lien entre le monde intérieur et invisible, et l'extérieur visible. Ces lignes extraites de l'article publié en 1946, « Poesía de la soledad y del deseo », en témoignent :

Ha entrado el poeta con su alma parpadeante en la comarca viva del intracuerpo, y el mito de la vida pulsante le ha regalado sus tesoros biológicos. Pero al mismo tiempo, le ha procurado la entrevisión de la física muerte y la sonora eternidad de las palabras sobre el mundo, vibrando en las cuerdas de los verbos azules que rigen las cristalizaciones y labran los arquetipos mortales.<sup>198</sup>

Le poète pénètre l'espace intérieur du corps, « intracuerpo », qu'il explore pour découvrir le mystère de la vie et le révéler par la suite. Il s'agit d'un voyage initiatique puisqu'il y voit la mort de l'enveloppe corporelle, à travers l'expression « física muerte », et qu'il fait l'expérience, parallèlement, d'une autre temporalité, celle de l'éternité. Cette conception est ésotérique :

En la más frágil escala de duermevela, cuando comprendemos a través de la carne que nuestra propia corporeidad es una compañera extraña, y cuando nuestro peso es sólo el puesto que un ángel puede ocupar sobre una brizna, entonces, el poeta hunde la leve y exacta caracola del tímpano en “el mar de su sangre” y ausculta los secretos senderos de su muerte y las resplandecientes sepulturas en que late la vida.<sup>199</sup>

---

<sup>195</sup> *Idem.*

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 476.

<sup>197</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Chile: temblor de cielo », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 528.

<sup>198</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Poesía de la soledad y del deseo », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 474.

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 473.

L'état de semi-sommeil du sujet et l'étrangeté de la condition corporelle renvoient directement aux préceptes ésotériques auxquels est attaché César Dávila Andrade, tandis que le tympan s'impose comme organe idéal par sa forme symbolique pour écouter les mystères de l'existence. La mise en abyme créée par l'image de l'escargot renforce le sentiment d'unité et donne une cohérence aux propos de l'auteur : si l'homme a un comportement instinctif, l'introspection permet à la raison de se développer et de progresser dans sa recherche de perfectionnement.

L'« intracuerpo » met en évidence la spatialité de l'existence et soulève la question de la mort et de l'angoisse qui y est liée. L'auteur écrit ainsi, dans l'article intitulé « El semblante y la sangre », paru en 1945 : « A veces, lívida de pavor, se hunde en su secreto dedalo, buscando insospechados refugios en el intracuerpo. »<sup>200</sup> Le corps intérieur est perçu comme un labyrinthe. Pour en comprendre la portée, il faut le mettre en relation avec la figure du Minotaure évoquée dans le poème intitulé « En un lugar identificado », publié en 1962 dans *En un lugar no identificado* : « el pasado minotauro ».

Le labyrinthe renvoie à l'introspection et au cheminement initiatique ; il évoque également la dimension solitaire de la démarche mystique. Le Minotaure est un être hybride, intermédiaire entre l'homme et l'animal, prisonnier de son père, le roi Minos, dans le labyrinthe conçu par Dédale. Privé de tout contact avec l'extérieur, le Minotaure ne peut communiquer avec le reste des Crétois. S'il sort, il risque de subir la violence des sujets et d'être tué. Le labyrinthe est son seul refuge ; il est comme une enveloppe charnelle l'entourant, lui qui vit à l'abri replié sur lui-même, condamné à errer dans les galeries jusqu'à ce que la mort le délivre de son sort. Chez César Dávila Andrade, le labyrinthe souligne le cheminement et l'enfermement : l'homme est prisonnier de son corps et de sa condition jusqu'à la mort, qui signifie alors la délivrance et l'essor de son âme. L'introspection apparaît comme une voie de repli sur soi et de refuge, elle est une opération mentale visant au discernement. En faisant l'expérience de la mort qui l'angoisse, l'homme espère mieux la comprendre et devenir plus sage. La communication de cette expérience est difficile ; la figure du Minotaure non seulement incarne le conflit entre le dehors, le monde extérieur, et le

---

<sup>200</sup> César DÁVILA ANDRADE, « El semblante y la sangre », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II*, op. cit., p. 397.

dedans, « intracuerpo », mais son absence même de parole dans la mythologie grecque<sup>201</sup> est significative. À l’instar du Minotaure qui ne peut communiquer, le poète constate que l’expérience de parcours dans son monde intérieur comporte également une part d’indicible.

L’étude de l’espace dans l’œuvre de César Dávila Andrade est éclairante à plusieurs niveaux. À travers un système de correspondances établies entre le corps humain et l’univers, elle met en lumière la conception d’un microcosme intégré à un macrocosme. Cette conception ésotérique de l’univers propose une interprétation de l’existence et du fonctionnement du monde à partir des perceptions humaines. Dans cet espace gigantesque et anatomiquement structuré, chaque être a sa place et son rôle à jouer dans la mécanique du monde ; le cosmos est envisagé comme une totalité englobante, cohérente et unie. Parallèlement, César Dávila Andrade établit l’existence de l’espace poétique, capable de contenir à lui seul le cosmos entier. Il voit dans le poète l’être à même d’explorer et d’interpréter les signes et les symboles invisibles qui appartiennent au monde intérieur et invisible. Pour lui, finalement, le monde est un tout cohérent et riche de sens, qui permet à l’homme de faire l’expérience de l’infini.

## **2. 2. Espace infini**

César Dávila Andrade conçoit la vie sur terre comme un enfermement, car les limites imposées par le monde visible suscitent chez lui angoisse et souffrance. Dans le cadre de la quête spirituelle, la contemplation permet à l’âme de s’évader et de faire l’expérience de l’infini du cosmos. Nous verrons que César Dávila Andrade explore cette voie pour dépasser les limites du réel. Il conviendra de montrer, également, que l’écriture permet à l’auteur de s’élever au rang divin à travers la liberté créatrice.

Pour César Dávila Andrade, la vie terrestre a pour principe la finitude : le corps, la société ou le territoire sont des espaces définis par des contours qui les limitent. L’homme est, avant

---

<sup>201</sup> Sur ce point, voir l’analyse de Paloma Andrés Ferrer sur la réécriture du mythe chez Borges : Paloma ANDRÉS FERRER, « J. L. Borges: “La casa de Asterión”, recreación intelectual de un mito », *Especulo. Revista de estudios literarios*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2001, consulté en ligne le 10/02/2015, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero19/asterion.html>

tout, une âme enveloppée dans un corps, comme il l'affirme dans l'article « El semblante y la sangre », datant de 1945 : « el cuerpo es el punto más externo de la pavorosa intimidad humana. »<sup>202</sup> Par conséquent, le monde intérieur de l'homme, l'intimité, est, pour César Dávila Andrade, un domaine à explorer dans la voie du cheminement initiatique. Le corps marque les contours tangibles de cet espace caché ; mais ces limites peuvent être rapidement dépassées à travers les interactions entre l'homme et le monde. Pour prendre conscience de soi, l'homme a besoin de se confronter à l'autre. S'il est tout d'abord perçu comme une limite, dans la mesure où il représente une menace à travers les violences ou les guerres, cet autre représente aussi, par l'amitié ou par l'amour, un premier dépassement. Par l'autre, en effet, le sujet sort de soi. Pour César Dávila Andrade, le lien charnel entre l'homme et la femme constitue justement un point de rencontre avec l'infini, comme l'illustrent les vers du poème publié en 1964 dans *Conexiones de tierra*, intitulé « Retorno en coche » :

Entréganse vacíos en cada isla, y  
libres de sus órbitas,  
oyen hervir la rueda.  
  
Se reabsorben  
girando en el pulido coito  
[...]  
  
Mañana,  
llorarán en dos líneas aquel punto.  
Hoy,  
son los tiernos perros entusiastas  
frente al aroma tenso del confin.<sup>203</sup>

La rencontre est cependant imparfaite ; parce qu'elle est éphémère et physique, elle engendre une déception soulignée par le verbe « llorarán ». Face à Dieu, l'homme est, en effet, conçu comme un être imparfait. L'auteur cherche, par conséquent, à fuir les limites qui l'enferment, comme dans le poème intitulé « Reunión bajo el piso », paru dans le recueil précédemment cité :

Pasan de mí todos los recipientes  
y devuélveme  
a la luz del Vacío Boquiabierto.<sup>204</sup>

<sup>202</sup> César DÁVILA ANDRADE, « El semblante y la sangre », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 397.

<sup>203</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Retorno en coche », *Conexiones de tierra*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 271.

<sup>204</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Reunión bajo el piso », *Conexiones de tierra*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 264.

La voix poétique, ici, témoigne du rejet des contours contraignants pour se laisser absorber par un espace ouvert, désigné à travers l'adjectif « Boquiabierto ». Dans cette perspective, toute limitation imposée par le corps est souffrance, ce dont témoignent les vers de « Los precios », extrait de *Conexiones de tierra* :

Canta la mosca del granizo  
y llora, poco a poco,  
su cuerpo incontenible.<sup>205</sup>

L'adjectif « incontenible » souligne bien la douleur et l'affliction engendrées par l'enfermement.

De la même manière, dans l'article « Chile: temblor de cielo », paru en 1960, l'auteur dépasse les limites posées par les frontières entre les territoires en s'appuyant sur la fraternité des peuples :

No existen en Indoamérica pueblos limítrofes, sino comunidades de hermanos. No existe la colaboración, sino la compasión [...]; sino compasión como comunión en el fuego, en el fervor vital, en el amor del Universo. Coparticipación activa, militante, edificante en la ignición de la vida, en el constante incendio de los abismos universales, cósmicos.<sup>206</sup>

César Dávila Andrade sort des contours du territoire en invoquant l'universel : le monde indo-américain est ici conçu comme une totalité et un infini cosmiques.

C'est particulièrement au moment de la mort que l'homme prend conscience de son appartenance à une totalité cosmique et qu'il fait l'expérience de l'infini de l'univers. La nouvelle intitulée « En la rotación viviente del dodecaedro », parue en 1965, l'illustre magistralement : « Sólo el espacio y él mismo, y sintió pesar el infinito, como en añicos y como un todo, sobre sí mismo. »<sup>207</sup> L'unité et la totalité se confondent en un même ensemble que l'homme perçoit grâce à sa masse : « sintió pesar el infinito ». Dans le poème intitulé « Tiempo imperceptible », paru en 1964 dans *Conexiones de Tierra*, la perception de ce poids est paradoxale ; il est ressenti alors même que l'évanescence caractérise l'état *post mortem* : « manos ya sólo en venas / sustituyen el tacto de ultramundo »<sup>208</sup>. La mort conduit ainsi la voix poétique à envisager une nouvelle perception, ici un nouveau toucher, hors des limites

---

<sup>205</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Los precios », *Conexiones de tierra*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 267.

<sup>206</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Chile: Temblor de cielo », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 527.

<sup>207</sup> César DÁVILA ANDRADE, « En la rotación viviente del dodecaedro », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 366.

<sup>208</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Tiempo imperceptible », *Conexiones de tierra*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 261.

imposées par le corps physique. Que l'on se rappelle les poèmes « Tacto »<sup>209</sup>, publié en 1946, et « El hechizado del Caribe »<sup>210</sup>, daté de janvier 1960, qui évoquent le toucher comme moyen de connaissance métaphysique. Selon cette conception, que l'auteur présente dans l'article « El semblante y la sangre » en 1945, la mort représente un processus permettant à l'homme de s'affranchir des limites et de s'élever spirituellement :

Sólo en una ocasión, su líquida esencia viviente rebasa las márgenes y se constituye en fondo y forma a un tiempo. Es cuando la angustia estrecha su cerco mineral en torno a nuestra débil sombra. Cuando la divina sangre perseguida ha perdido su purpúreo ritmo y presiente la amarga nutrición del sepulcro y la definitiva soledad del polvo neutro. Entonces, enloquecida, empavorecida, aflora a la piel con su escultural rocío. Es la densa noche de Gethsemaní, en la que las sienas puras transpiran sangre viva. La hematidrosis se sale de madre como un río colmado de invierno funeral.<sup>211</sup>

Dans cette vision mystique, l'auteur évoque l'angoisse, l'agonie et la transfiguration de l'homme à l'instar du Christ d'après les Évangiles<sup>212</sup> ; à cet instant, le sang franchit les limites de la peau et se met à ruisseler. La référence au lieu saint de Gethsémani souligne la délivrance que constitue alors la mort pour César Dávila Andrade et insiste sur l'accomplissement du sacrifice de chaque homme en vue de son perfectionnement. Cette vision a une portée exemplaire ; elle conforte le mystique dans sa quête spirituelle et dans son épreuve de dépassement de soi. On trouve une image semblable à celle du lieu saint dans la nouvelle « En la rotación viviente del dodecaedro », parue en 1965, associée à la contemplation après la mort :

Estaba situado en un lugar inaseñalable, como equidistante con relación a todo y a todos. No estaba en el interior de la gran muralla que sostenía los pabellones, como eje; no estaba en el centro de las torres; no estaba en el espinazo de la techumbre coronada por los ástiles de los pararrayos; no estaba en el tímpano de la Sala Capitular; corazón del monasterio; y sin embargo estaba en el centro del mismo y contemplaba todo como por un ojo millonariamente facetado, de insecto, que contemplara desde la cámara del cáliz de una gran flor compuesta, toda la envoltura descomunal al mismo tiempo. (Envuelto en la noche física. Rodeado de pinos negros; setos de piedra, jardines y huertos coagulados y construcciones de cal y canto).<sup>213</sup>

Une fois mort, l'homme voit sa vision modifiée : le champ de vision s'élargit ici par la modification de l'œil. De manière générale, la contemplation ouvre les perspectives et agrandit le champ de vision.

---

<sup>209</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Tacto », *Espacio, me has vencido*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 58.

<sup>210</sup> César DÁVILA ANDRADE, « El hechizado del Caribe », *Varia*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 144-145.

<sup>211</sup> César DÁVILA ANDRADE, « El semblante y la sangre », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 398-399.

<sup>212</sup> « Entré en agonie, il pria de façon plus instante, et sa sueur devint comme de grosses gouttes de sang qui tombaient à terre. », in Lc 22, 44.

<sup>213</sup> César DÁVILA ANDRADE, « En la rotación viviente del dodecaedro », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 363.

Dans le poème « Abismo », publié en 1964 dans *Conexiones de tierra*, l'homme, par la contemplation, s'ouvre au monde et sort de soi :

Ante cada utensilio,  
eleva tu mirada central  
sobre el abismo y la unión  
de la pupila con su objeto.  
Pero ábrela más allá de ti mismo,  
en lo interno y lo remoto.<sup>214</sup>

L'homme sort de son enfermement et se projette au-delà de son corps, dans la grandeur d'un espace invisible et difficile d'accès : « en lo interno y lo remoto ». Qu'il soit intérieur ou extérieur, l'espace, chez César Dávila Andrade, est perçu dans une éternelle fécondité ; il est un domaine en perpétuelle expansion.

Extensible, l'espace s'ouvre et s'agrandit, ce qu'illustre parfaitement la nouvelle « Cuando ambas comarcas se entrecruzan », publiée en 1966. Le père de famille ouvre une mystérieuse lettre : « como si saqueara un espacio encerrado en una obra de cañas y lienzos »<sup>215</sup>. Le courrier représente un ressort narratif dans la mesure où il constitue l'annonce d'une arrivée imminente, de même qu'il annonce, de manière presque magique, l'étendue d'un espace provisoire en vue de l'accueil des invités. La maison s'agrandit ainsi de manière progressive et mystérieuse : « la casa entera resonaba de otro modo y parecía cambiarse continuamente a un lugar más elevado. Dos habitaciones se ensancharon sin que sus muros fueran retirados. »<sup>216</sup> De la même manière, le volume d'eau de la carafe augmente : « el agua, cuando la vertieron, era tan ancha como la luz junta del patio y del cielo [...] Toda la casa estaba dentro y brillaba en lejanías extrañamente empequeñecidas. »<sup>217</sup> Les références au ciel, à la lumière, à l'éloignement et à l'espace renvoient au mythe et à la création du monde. L'auteur se livre ici à l'écriture particulièrement moderne d'une cosmogonie : « él sintió [...] reventar otro mundo en la luz de ese instante. »<sup>218</sup> Cet espace mythique et mystérieux est, de plus, idyllique : « Una nueva región atravesaba el espacio de la maravilla evaporada. »<sup>219</sup> Le merveilleux évanescent, ici, instaure une atmosphère onirique et paradisiaque. Dans cet univers en expansion, les personnages sont eux-mêmes extensibles : « La madre [...] parecía

---

<sup>214</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Abismo público », *Conexiones de tierra*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 260.

<sup>215</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Cuando ambas comarcas se entrecruzan », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 345.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 345.

<sup>217</sup> *Idem.*

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 346.

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 348.

más alta »<sup>220</sup>. Cet espace reflète les propriétés caractéristiques de la matière. Il s'agit, en effet, d'un espace infini doté d'une fécondité inépuisable.

Cependant, la matière renvoie aussi à une masse informe, capable de produire une infinité de mondes, mais aussi de les dissoudre. C'est le cas dans la nouvelle intitulée « En la rotación viviente del dodecaedro », publiée en 1965 :

Percibió la huida de todo aquello que pudiera o pudo pensar alguna vez como línea o como ángulo. Nada. Entonces, empezó a sucumbir hacia arriba, hacia las alturas, o acaso, hacia el centro, hacia las profundidades de lo central, por un infinito número de radios a la vez, en una conversión-dispersión inefable.<sup>221</sup>

Dans cette vision, les contours s'anéantissent et se dispersent dans le cosmos. L'infini et le néant sont liés et complémentaires, dans la mesure où l'univers se déploie à l'infini dans le néant. César Dávila Andrade semble même évoquer la matière noire et la gravitation : « El fango, la pesantez y la nada negra del universo »<sup>222</sup>. La reprise de ces théories astrophysiques révèle un intérêt certain pour l'origine du monde et correspond aux avancées scientifiques de l'époque de l'auteur, puisque Albert Einstein, en particulier, a théorisé l'espace-temps dans le cadre de la théorie de la relativité. Cela révèle également, chez César Dávila Andrade, une soif de connaissance significative de la quête d'affranchissement des limites imposées par la condition de l'homme.

Pour l'auteur, la connaissance permet non seulement de délivrer l'homme, mais aussi d'expérimenter l'infini, ce qu'illustre le poème « Fábula » publié en 1959 dans *Arco de instantes* : un homme, guidé par une âme nommée *Virgen*, contemple le chaos de la matière informe. Il comprend alors que l'existence temporelle de l'homme est contraignante :

Supo que la Inocencia es un Infierno sin calor  
en el que cada cuerpo es un deseo  
de la blancura de la ignorancia.<sup>223</sup>

La paronomase renforce la tragédie vécue en raison de l'enfermement du corps par la voix poétique. Elle souligne, en contrepoint, l'importance de la connaissance, qui permet le dépassement du donné dans la recherche, comme le montre Emmanuel Levinas : « [...] l'esprit humain, "image sublime de Dieu", prend "part à la fécondité de l'être créateur" par son

---

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 346.

<sup>221</sup> César DÁVILA ANDRADE, « En la rotación viviente del dodecaedro », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 366.

<sup>222</sup> *Idem.*

<sup>223</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Fábula », *Arco de instantes*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 178.

aspiration infinie à la connaissance »<sup>224</sup>. La connaissance implique ainsi une dynamique permettant à l'homme de sortir de soi et de se confronter à l'infini de l'inconnu.

Mais pour César Dávila Andrade, le véritable point de rencontre avec l'infini est la rencontre avec Dieu, comme en témoignent les vers de « Encuentros », poème paru en 1964 dans *Conexiones de tierra* :

Nuestros encuentros no tienen mundo.  
[...]  
Nuestros encuentros no tienen  
número  
ni punto.<sup>225</sup>

Ces rencontres représentent la possibilité pour la pensée de s'étendre au-delà de toute limite :

Nuestros encuentros [...]   
Se hacen de pensamiento en pensamiento  
en el éter  
o en la vivacidad de los sepulcros<sup>226</sup>

César Dávila Andrade s'inscrit dans la tradition biblique, selon laquelle Dieu est unique et infini. Un vers d'un autre poème du même recueil, « Don Matutino », l'illustre bien : « Es Tu Presencia. Tu don sin límite ni forma. »<sup>227</sup> Dans « Encuentros », les rencontres avec Dieu permettent ainsi à l'homme de s'affranchir des limites par la transcendance :

Nuestros encuentros se sirven  
de microorganismos  
y partículas de cobre.<sup>228</sup>

Les atomes, ici, renvoient à l'immatériel et à l'informe. L'homme accède à un espace s'étendant à perte de vue au-delà du lieu contemplé, à l'instar du narrateur de la nouvelle « Un centinela ve aparecer la vida », publiée en 1966 dans *Cabeza de gallo* : « me encontré de súbito con la inmensidad en escombros »<sup>229</sup>. Une fois parvenu au sommet de son cheminement initiatique et spirituel, ce narrateur contemple les débris de la matière, l'informe, le chaos précédant la création.

---

<sup>224</sup> Voir Emmanuel LEVINAS, « Infini, philosophie », *Encyclopaedia Universalis*, consulté en ligne le 22/03/2015, <http://www.universalis-edu.com.faraway.u-paris10.fr/encyclopedie/infini-philosophie/>

<sup>225</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Encuentros », *Conexiones de tierra*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 268.

<sup>226</sup> *Idem.*

<sup>227</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Don Matutino », *Conexiones de tierra*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 269.

<sup>228</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Encuentros », *Conexiones de tierra*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 268.

<sup>229</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Un centinela ve aparecer la vida », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 292.

Mais l'homme entretient encore d'autres rapports avec Dieu et l'infini. Dans le poème « Condiciones extremas », paru en 1964 dans *Conexiones de tierra*, Dieu est également en soi :

Animal giratorio:  
todo era  
Dios y Bestia,  
dentro y fuera.<sup>230</sup>

Dans ce poème, l'homme apparaît double : animal par sa condition finie et par les besoins imposés par son corps, et divin par son existence intérieure. Or, si Dieu est infini et qu'il est en soi, il confère à l'homme, par son âme, un caractère infini. Ce caractère double génère un conflit dans le poème intitulé « Don Matutino », qui est extrait du recueil précédemment cité :

Tu nombre  
se vuelve mi conflicto.  
Amanece  
y  
no cesas.<sup>231</sup>

La relation de l'homme envers lui-même et envers Dieu devient complexe. Elle fait entrer en tension le fini et l'infini, l'humain et le divin. De plus, dans le poème « Creación perdida », également extrait de *Conexiones de tierra*, alors que l'homme est un être fini, déterminé par l'existence de son corps, l'homme en tant qu'humanité est infini :

De padre en padre descendiste  
durante millones de años, hasta  
llegar al Macho de la Madre.<sup>232</sup>

Dans cette perspective, l'homme apparaît lié de manière irrémédiable à l'infini à travers l'acte créateur. En effet, parce que l'acte créateur est synonyme de liberté et de spontanéité, l'homme devient lui aussi divin<sup>233</sup>.

La création poétique davilienne prend alors tout son sens : l'espace poétique devient à son tour un domaine infini. Dans « Poema », paru dans *Conexiones de tierra* en 1964, la voix poétique désigne les poèmes qu'elle ne veut plus écrire :

[...] Tiene una forma  
cuando queda fuera.

---

<sup>230</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Condiciones extremas », *Conexiones de tierra*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 273.

<sup>231</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Don Matutino », *Conexiones de tierra*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 269.

<sup>232</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Creación perdida », *Conexiones de tierra*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 281.

<sup>233</sup> Voir Emmanuel LEVINAS, « Infini, philosophie », *Encyclopaedia Universalis, op. cit.*, consulté en ligne le 22/03/2015, <http://www.universalis-edu.com.faraway.u-paris10.fr/encyclopedie/infini-philosophie/>

La lluvia le ciñe un paisaje demoledor<sup>234</sup>

Le sujet rejette désormais une poésie faite de contours et de formes, de limites ; ils sont imparfaits. Pour le poète, dorénavant, le poème doit être en mesure d'appréhender l'univers infini, comme chez Aurelio Espinosa Pólit. César Dávila Andrade affirme ainsi, dans l'article intitulé « La fuente intermitente », paru en 1947 : « El poemario se desenvuelve, múltiple y constante, en juego de diamante irreductible, diferente a sus reflejos, fiel a su más íntima luz »<sup>235</sup>. Pour permettre au poète de pouvoir l'aborder et d'être libre dans la création, cet espace doit être à la mesure de Dieu, c'est-à-dire infini, informe, changeant et fécond.

L'espace illimité a une conséquence importante : à un Dieu infini et parfait correspond un univers infini déroulé dans l'espace et le temps. C'est en touchant à cet univers infini que l'homme peut prendre conscience de sa puissance créatrice. César Dávila Andrade, dans l'écriture, n'imité pas passivement le monde qui l'entoure. Il est, au contraire, capable de transcrire et de synthétiser l'expérience de l'homme au monde. L'écriture assure alors le lien entre l'auteur, les autres hommes et Dieu. Le poète est bien ce médiateur universel :

Ha comprendido el Poeta que antes de poder erguirse con firmeza iluminada ante el mundo de sus hermanos, debía llevar teñidas las plantas en la sangre del corazón. Sólo entonces, cuando la mortal escultura ha reconocido y aceptado su sino de transitoria ceniza inapelable, el antiguo bardo ha cantado a los dioses, casi como un igual y sin embargo acatando la eterna corona de los días precederos.<sup>236</sup>

Le poète est un homme aux pouvoirs quasi divins, « casi como un igual », et gagne l'éternité. Il est semi-mortel, dans la mesure où il est avant tout un homme qui subit le passage du temps, mais il atteint l'éternité par l'intermédiaire de la création poétique. Il est aussi le médiateur entre tous les êtres vivants : « debía llevar teñidas las plantas en la sangre del corazón ». Il est celui qui est capable de pénétrer l'essence des choses et des êtres du monde, afin d'en restituer la connaissance.

L'homme cherche, par tous les moyens possibles, à sortir des limites qui lui sont imposées dans sa vie terrestre ; il y parvient grâce à la transcendance et à la connaissance. L'absence de frontières, la représentation du néant, du cosmos et de l'informe, dans toute la production écrite de César Dávila Andrade, révèle son aspiration vers l'infini de l'espace. Pour évoquer cet infini qui échappe à l'homme et que le langage n'arrive pas à exprimer, du fait de son

---

<sup>234</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Poema », *Conexiones de tierra*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 270.

<sup>235</sup> César DÁVILA ANDRADE, « La fuente intermitente », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 475.

<sup>236</sup> *Idem.*

caractère nécessairement limité, l'auteur recourt au symbole. L'espace, en particulier, est structuré de manière symbolique.

### **2. 3. Atteindre l'espace cosmique : la structuration symbolique des espaces**

Dès les premiers poèmes, César Dávila Andrade annonce sa volonté d'explorer poétiquement le monde. Il suit plusieurs mouvements : vertical, des sous-sols de la terre jusqu'aux sommets des montagnes et des volcans ; horizontal, à travers le déplacement sur un même plan ; circulaire, dès lors qu'apparaissent la notion de centre et de périphérie. L'étude de la structure du monde à travers ces axes cerne la représentation complexe de l'espace par César Dávila Andrade. Elle apporte un éclairage nécessaire à sa compréhension de l'univers, et elle contribue à expliquer son projet de quête initiatique et mystique à travers l'écriture.

#### **a) La représentation davilienne du paysage et de l'espace**

De manière préalable, il faut relever l'importance que revêt, pour César Dávila Andrade, le paysage. Nous avons montré que le poète, d'emblée, place son projet poétique sous le signe de l'errance. Nous allons voir qu'à travers sa représentation, le poète suggère un monde caché et divin, auquel il accède en parcourant les espaces qu'il évoque.

Les premiers poèmes, déjà, mettent en avant un intérêt certain pour la représentation de l'environnement. « Paisaje con una lágrima », publié en 1946<sup>237</sup>, rend hommage aux tableaux peints par Vincent Van Gogh. Le poème évoque les paysages d'Auvers-sur-Oise et de Provence :

Y pintabas viñedos, desde la margen nítida del vino.  
Cerezos devorados por las mil bocas de sus propias flores  
[...]  
El trigo encabritado en las colinas.<sup>238</sup>

---

<sup>237</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Paisaje con una lágrima », *Letras del Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, n°17-18, 1946, p. 10.

<sup>238</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Paisaje con una lágrima », *Primeros poemas*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 42.

Ils mettent l'accent sur le travail du peintre au niveau de la représentation : « Cerezos devorados por las mil bocas de sus propias flores ». Ce qui intéresse la voix poétique, c'est la vision apportée par le peintre, qu'il perçoit poétiquement comme un « hortelano irreal del Mediodía ». Le peintre est vu comme un créateur capable de transcender son environnement. L'intérêt porté à Vincent Van Gogh tient aussi à la démarche que César Dávila Andrade compte initier, comme le montrent ces vers extraits du même poème :

Vincent Van Gogh, pintor de la celeste idolatría.  
Tú pintabas el cielo, como un Dios fugitivo.  
El cielo en remolinos de idéntico zafiro.  
El ritmo circular de sus abismos.  
Los astros que Dios abre con su índice.  
El cielo que nos duele en las pupilas  
al sabernos esclavos de la hidra.<sup>239</sup>

Vincent Van Gogh était le fils d'un pasteur hollandais ; la religion a guidé ses pas. Puis il s'est orienté, jeune adulte, vers la théologie. César Dávila Andrade voit dans la représentation du ciel par ce peintre une vision mystique des cieux témoignant d'un amour de Dieu. Les célèbres tourbillons créés par les coups de pinceaux de Vincent Van Gogh semblent ainsi capables, pour César Dávila Andrade, de révéler l'invisible et le mystère. L'expression : « El cielo que nos duele en las pupilas » apparaît comme une référence à la lumière et implicitement à la divinité. Dans un entretien accordé à Rafael Delgado, repris dans un article du critique intitulé « La última entrevista a César Dávila Andrade », César Dávila Andrade montre la complémentarité entre la peinture et l'écriture pour appréhender le monde :

Los objetos son siempre lo que hay detrás del objeto, lo que no se ve. Los cubistas los buscaron por los lados idénticos. Y los surrealistas en los sitios insólitos. Chirico estableció, metafísico, sus misteriosas relaciones. Chirico es un griego, un romano y un mago. Tal vez un taumaturgo.<sup>240</sup>

Ces propos, qui datent d'avril 1967, concernent les peintures de Giorgio de Chirico. À cette époque, bien que déçu par l'évolution du peintre, César Dávila Andrade souligne la portée métaphysique de ses œuvres. Comme Giorgio de Chirico, César Dávila Andrade cherche à pénétrer l'objet pour atteindre son essence ; sa représentation tente d'en révéler les mystères.

Dans cette perspective, le poème « Breve historia de Basho », publié en 1967 dans *Zona Franca*, éclaire la représentation du monde selon César Dávila Andrade :

La puerta se abre por una necesidad de terror  
descubierta en nuestra alma por el duende

---

<sup>239</sup> *Idem.*

<sup>240</sup> Rafael DELGADO, « La última entrevista a César Dávila Andrade », *op. cit.*, p. 5.

y  
vemos el baile diagonal del polvillo  
y al sol con un dedo fuera de la órbita,  
demostrándonos el paso de las nómadas a la gran ilusión.  
Pero éstas son sustituciones  
suertes  
lapsus.  
El santo ansía extender la vena central de su cuerpo  
hasta el extremo mismo de la sagrada palanca  
y, al desquiciar el mundo  
sentir el tictac  
de la piedra preciosa.<sup>241</sup>

Bashô est un poète japonais du XVII<sup>e</sup> siècle, influencé par la philosophie chinoise de Tchouang-Tseu. Il a imposé la forme du haïku, petit poème concis qui évoque, en trois vers, l'émotion fugace et le temps qui passe. César Dávila Andrade souligne le lien fondamental qui existe, chez Bashô, entre l'homme et la nature. Il souligne également l'importance attachée à la valeur des êtres, il insiste sur l'éphémère et met en avant le dépassement des limites, le mouvement de l'homme vers un au-delà. L'expression « desquiciar el mundo » traduit bien l'élargissement de l'espace et l'intention de l'homme de se projeter en dehors des marges du monde.

Dès ses premiers poèmes, César Dávila Andrade évoque la désorientation de la voix poétique. Il écrit ainsi, dans « La vida es vapor », publié en 1934 :

[...] He perdido la noción  
de los Puntos Cardinales. [...] <sup>242</sup>

Cette absence de repères est importante, car elle contribue à comprendre pourquoi César Dávila Andrade définit, ensuite, des jalons spatiaux dans sa recherche. Dès lors, le poète s'inscrit dans la quête d'une voie et dans un cheminement qui sont également synonymes d'exploration poétique. Les premiers poèmes témoignent de ses tentatives pour représenter la terre en profondeur, comme l'annonce le premier vers du poème intitulé « Comunion con la tierra », rédigé entre 1943 et 1944 : « Hoy quiero descender a tus entrañas »<sup>243</sup>. Dans « Ciudad a oscuras », datant de 1944, le poète renouvelle la vision portée sur la ville, à laquelle les habitants ne prêtent plus attention :

La gente pasa hiriendo el horizonte:

<sup>241</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Breve historia de Basho », *Poesía del gran todo en polvo*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 336.

<sup>242</sup> César DÁVILA ANDRADE, « La vida es vapor », *Primeros poemas*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 17.

<sup>243</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Comunion con la tierra », *Primeros poemas*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 21.

tienen dos huecos de alma en la mirada.<sup>244</sup>

La voix poétique invite également à parcourir la ville la nuit : « Venid a ver esta ciudad a oscuras ». Ce poème représente le moment propice à la manifestation du mystère.

Comme le montrent nos analyses de l'expérience basée sur les sens et les perceptions, le poète propose également, dans « Ciudad a oscuras » une appréhension de l'espace urbain par d'autres sens que la vue, comme en témoignent les vers suivants :

Qué delicioso, en cambio, para el ciego  
ver cómo crece un ídolo en las flautas.<sup>245</sup>

L'aveugle qui ne peut voir la ville perçoit le son des flûtes. La synesthésie, cependant, enrichit l'appréhension de l'espace en donnant corps à la musique et en la rendant visible. Le poème consacré à Guayaquil, « Canto a Guayaquil », daté de 1944, retrace l'exploration de la ville à travers son âme et son sang :

Estás donde estás.  
En tu presencia material y pura.<sup>246</sup>

Le poète cherche également à pénétrer l'espace du ciel et à révéler l'invisible. Ainsi, le poème « Canción a Teresita », publié en 1946, évoque le spectre de la petite sainte à travers la perception de son front : « Cómo siento en la noche tu frente de muchacha »<sup>247</sup>. Il voit également, dans une constellation, l'initiale de son nom :

un Amor Infinito escribió en el cielo  
la inicial de tu nombre con un grupo de estrellas.<sup>248</sup>

Pour le poète, les étoiles révèlent l'existence de ce qui n'est plus qu'une présence immatérielle et invisible. Dans « La pequeña oración », poème publié en 1946, le sujet poétique, mort, invoque Dieu pour qu'Il lui laisse voir les archanges :

Permítame que vea tus más tiernos arcángeles,  
como pequeños libros de escarcha y juventud,  
pasar por mi cabeza, titubear en mis hombros.<sup>249</sup>

Les verbes de mouvement, ici, donnent vie à des figures immatérielles. Dans le poème « Invitación a la vida triunfante », publié la même année, le poète affirme :

---

<sup>244</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Ciudad a oscuras », *Primeros poemas*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 30.

<sup>245</sup> *Idem.*

<sup>246</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Canto a Guayaquil », *Primeros poemas*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 24. Nous reproduisons la typographie de cette édition.

<sup>247</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Canción a Teresita », *Primeros poemas*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 34.

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>249</sup> César DÁVILA ANDRADE, « La pequeña oración », *Espacio, me has vencido*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 55.

El espacio por donde vuestra alma sube y canta,  
encuentra el terciopelo aéreo de la nube  
y la presencia interna de Dios dentro la nada.<sup>250</sup>

La poésie permet bien d'explorer l'espace pour en révéler les mystères : l'âme invisible prend véritablement corps grâce aux sens qu'elle convoque. La vue, tout d'abord, en s'élevant ; l'ouïe, par le chant ; le toucher, grâce à la mention du velours aérien. L'âme, qui est aussi immatérielle que l'air ou le nuage, devient ici visible, sonore et palpable. Par son déplacement, elle conduit même directement à Dieu dans le néant. La poésie, une fois de plus, permet à César Dávila Andrade de révéler l'immatériel, l'invisible et l'immanence du monde, comme le suggère l'expression « presencia interna ».

### **b) L'espace structuré par des axes verticaux et horizontaux**

Les paysages que César Dávila Andrade évoque, à la manière d'un peintre, révèlent l'existence d'un monde invisible et divin. Ils servent de cadre au cheminement mystique, car ils sont structurés de manière symbolique par des axes verticaux et horizontaux, créant des plans permettant la progression vers Dieu et le cosmos. Cette organisation accompagne, nous allons le voir, l'élévation spirituelle, mais également le retour sur soi, afin d'acquérir une connaissance métaphysique.

Le paysage, chez César Dávila Andrade, correspond à une expérience de l'espace et de la topologie. Pour reprendre l'expression de Kenneth White<sup>251</sup>, cette expérience répond à un besoin d'« élargissement de l'être », permet une « purification du regard » et « une sensation de commencement »<sup>252</sup>. Si le poème « Boletín y elegía de las mitas », publié en 1960, évoque l'histoire de l'espace américain et de l'homme à travers la figure de l'Indien, nous l'avons vu, le recueil *Catedral Salvaje*, publié en 1951, décrit un paysage à travers l'expérience individuelle et la quête spirituelle : « Y vi toda la tierra de Tomebamba, florecida! »<sup>253</sup> Le

---

<sup>250</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Invitación a la vida triunfante », *Primeros poemas*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 56.

<sup>251</sup> Kenneth WHITE, *Le plateau de l'albatros, Introduction à la géopoétique*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1994, p. 84.

<sup>252</sup> *Idem.*

<sup>253</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Catedral salvaje », *Catedral salvaje*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 97. Nous reproduisons la typographie de cette édition.

verbe conjugué au passé indique que la voix poétique témoigne *a posteriori* d'une expérience. Il s'agit de visions fulgurantes, marquées par la succession et la juxtaposition de phrases exclamatives et par la tonalité épique du poème. On observe tout d'abord l'influence de la nature divine qui a empli de merveilles cet espace :

Sibambe, con sus hoces de azufre, cortando antorchas en la altura!  
Las rocas del Carihuayrazo, recamadas de sílice e imanes.  
El Cotopaxi, ardiendo en el ascua de su ebúrnea lascivia!  
Hasta la mar dormida en la profundidad,  
después de tanta audacia estéril y voluble!<sup>254</sup>

La petite ville prend vie à travers l'action évoquée par le participe présent « cortando », tandis que les roches du volcan Carihuayrazo sont représentées à travers leur richesse minière. L'activité du Cotopaxi est soulignée par le verbe « ardiendo » et par la mention des charbons ardents. Cet univers lointain – situé sur des hauteurs exceptionnelles – est merveilleux : le paysage offre non seulement des panoramas remarquables, mais la nature prend vie de manière magique. L'association entre « ascua » et « ebúrnea » dans l'expression « ardiendo en el ascua de su ebúrnea lascivia » en témoigne. Le volcan apparaît à travers ses cendres et ses braises, mais dans une perspective sensuelle. Il apparaît alors comme un espace hors du commun, mystérieux et attirant. La répétition des interrogations met en évidence le caractère énigmatique de la terre et de ses habitants : « Qué profundos centauros pacen sobre tu corteza embrujada? »<sup>255</sup> La présence des centaures, en outre, introduit la dimension mythologique dans cet espace envoûté et magique. Il s'agit d'un espace créé par une main divine : « Tremendo Imaginífico, rasga este firmamento sucio de nudos y hélices! »<sup>256</sup>. La présence des nœuds et des hélices renvoie directement à un temps archaïque et aux symboles déjà présents dans « La vida es vapor ». Ils rappellent les tourbillons de la matière informe et chaotique.

L'espace auquel renvoie le recueil *Catedral salvaje* est le domaine de la démesure. L'expression « Territorio de cumbres »<sup>257</sup> en évoque les hauteurs, « Tierra de murallas y de abismos »<sup>258</sup> en rappelle les profondeurs et « Inmensa eres »<sup>259</sup> en souligne l'étendue. Il s'agit

---

<sup>254</sup> *Idem.* Nous reproduisons la typographie de cette édition.

<sup>255</sup> *Idem.* Nous reproduisons la typographie de cette édition.

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 98. Nous reproduisons la typographie de cette édition.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>258</sup> *Idem.*

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 98.

également d'un espace de la solitude pour l'homme : « Te llamas soledad! »<sup>260</sup>. La nature y dépasse totalement l'homme :

Entre el humo del cataclismo los ríos son despeñados a la aurora!  
Los hombres pierden sus casas entre olas de candela!<sup>261</sup>

Dans cet espace, la nature a tous les droits et tous les pouvoirs. L'homme ne peut en aucune façon rivaliser avec elle. La nature rappelle alors à l'homme sa modeste condition humaine. Il s'agit, en outre, d'un espace ouvert : les volcans et les sommets élargissent le regard vers l'extérieur, tandis que la mer prolonge les perspectives. Pour le mystique, l'ouverture de l'espace est significative : elle est nécessaire pour accueillir « l'esprit en expansion »<sup>262</sup>, selon l'expression de Kenneth White. Pour l'exprimer, la tonalité épique est de rigueur. Il faut en effet une voix puissante pour évoquer la grandiloquence de cet espace, nous y reviendrons.

L'expérience de l'homme et la représentation de l'espace, nous l'avons vu, sont liées. En se déplaçant, en appréhendant l'espace, l'homme peut s'appréhender lui-même, comme le montre Claude Reichler :

Dans l'espace du monde, un chemin est rarement le plus court même pour aller d'un point à l'autre, sinon dans une acception purement technique et cartographique. Un chemin est bien plutôt un fait complexe, qui conjugue plusieurs ordres de réalité. Il est un *fait*, voire un *faire*, plutôt qu'une donnée inerte ; médiation entre l'homme et l'espace, il n'existe que dans un parcours, réel ou imaginaire, comme une expérience accomplie, évoquée ou projetée.<sup>263</sup>

César Dávila Andrade tente, par le biais de l'écriture, de réaliser ce « fait » ou ce « faire ». L'écriture apparaît alors comme une médiation entre l'homme et l'espace. César Dávila Andrade cherche, en effet, un chemin capable de le mener vers Dieu. Il est également sur la voie de son propre perfectionnement à travers l'écriture et la connaissance de soi. La marche apparaît, dès lors, comme une nécessité dans le poème « Los precios », publié en 1964 dans *Conexiones de tierra* :

Entonces, sólo ir. Sólo andar.  
Tú sabes lo que es andar todo el destino a pie.<sup>264</sup>

---

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 97. Nous reproduisons la typographie de cette édition.

<sup>261</sup> *Ibid.*, p. 98. Nous reproduisons la typographie de cette édition.

<sup>262</sup> L'expression est de Kenneth White, in Kenneth WHITE, *op. cit.*, p. 115.

<sup>263</sup> Claude REICHLER, « Le marcheur romantique et la phénoménologie du chemin », in Bertrand LÉVY et Alexandre GILLET (éd.), *Marche et paysage, les chemins de la géopoétique*, Genève, Metropolis, 2007, p. 32-33.

<sup>264</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Los precios », *Conexiones de tierra*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 266.

Il s'agit non seulement d'exploiter sa propre expérience pour appréhender le monde et écrire, mais aussi de cheminer à travers sa mémoire, comme dans « Espacio, me has vencido », publié en 1946 dans le recueil portant le même titre :

Desde el fondo de mi alma me llama una carreta  
que baja hasta la sombra de mi memoria en calma.  
Allí quedará ella con sus frutos extraños  
para que un niño ciego pueda encontrar mis pasos...<sup>265</sup>

Le poète évoque un appel impérieux provenant d'une force supérieure mystérieuse et invisible, qui l'invite à convoquer ses propres souvenirs pour revisiter le territoire nostalgique de son enfance : les fruits étranges rappellent ceux d'un jardin édénique. Claude Reichler commente ce processus, dans un article intitulé « Le marcheur romantique et la phénoménologie du chemin » :

[Il] y a deux voies dans la phénoménologie romantique du chemin : l'une dans laquelle c'est le monde qui s'ouvre, se donne à connaître comme *apparaître* de ses phénomènes dans une intuition supérieure de la conscience ; l'autre où le sujet se découvre à lui-même à l'aide de figures qu'il reconnaît (ou qu'il compose) dans le monde.<sup>266</sup>

Chez César Dávila Andrade, les deux voies s'entrelacent constamment. D'une part, le monde s'ouvre à lui et il l'expérimente *via* ses sens et ses perceptions. D'autre part, par l'intermédiaire de l'écriture, le poète s'observe et cherche à mieux se connaître. Mais ce retour sur soi comprend une large part de recreation poétique.

Le poème « Origen II », publié en 1962 dans *En un lugar no identificado*, évoque l'enfance de la voix poétique :

Vine a diferenciarme de vosotros, Parientes,  
Minerales, Arcángeles.  
Mi infancia no os perteneció.<sup>267</sup>

Le sujet retrace son parcours biographique en commençant par en évoquer la spécificité. Mystique précoce, il est dès l'enfance en quête de sens et cherche déjà à déchiffrer les symboles. Dans un univers composé de différents règnes – matériels comme les humains ou les minéraux, mais aussi immatériels, comme les archanges –, il revendique son appartenance humaine en intégrant des symboles et des images énigmatiques et mystérieuses :

Mi cuna fue el festín en la bola de barro.  
Devoré las rodillas de mi nodriza,  
sorbí los largos ojos de las mujeres que me veían salir de un ángel<sup>268</sup>

<sup>265</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Espacio, me has vencido », *Espacio, me has vencido*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 48.

<sup>266</sup> Claude REICHLER, « Le marcheur romantique et la phénoménologie du chemin », *op. cit.*, p. 56-57.

<sup>267</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Origen II », *En un lugar no identificado*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 225.

Le sujet évoque ses premiers temps de nouveau-né, nourri de manière passive mais grasse d'aliments terrestres. Ce petit bébé, tel un vampire ou un parasite, cherche à satisfaire ses besoins spirituels en aspirant les regards des femmes dévotes. Le poète, en cheminant à travers sa mémoire, reconstruit ainsi le paysage idéalisé de son enfance, en projetant l'être qu'il est au moment de l'écriture sur l'être bébé. Il le recrée à son envie et de manière non chronologique.

Le parcours de l'homme, en effet, n'est pas nécessairement linéaire, droit, orienté vers un but précis. Le chemin peut également représenter pour le mystique qui l'emprunte une voie vers l'égarement, c'est-à-dire une voie sur laquelle l'homme va volontairement se perdre, se désorienter. L'égarement représente une étape fondamentale du processus initiatique. L'espace symbolique de la forêt semble particulièrement propice à l'égarement pour l'homme qui effectue une quête initiatique. Le narrateur de la nouvelle intitulée « Un nudo en la garganta », publiée en 1955 dans *Trece relatos*, décrit la démarche du personnage qui choisit de s'égarer :

En la calle tomó la dirección contraria a la gradería de piedra. Había decidido internarse en un bosque de eucaliptos jóvenes, cerúleos aún, de anchas hojas frescas recubiertas de aromada cera. Al pasar junto a un rímero de basura, se detuvo y hundió la mano en el bolsillo. Extrajo su vieja corbata azul y la arrojó sobre los desechos. [...]

El aire del domingo fluía azul y luminoso sobre todas las cosas. A veces, parecía cantar dulcemente, abriéndose a sí mismo y tornándose menos aire y luz. Giraba sobre los eucaliptos mozos y les obligaba a entrechocar –susurrando– las fragantes cabezas despeinadas. En la lejanía, sobre la cordillera, mostrábase como un inmenso glaciar de soñolientas violetas casi doradas.

Respiró con enristrecida alegría y quiso –un instante tan sólo– alzar los brazos con el inconsciente anhelo de que se le desvanecieran en el espacio, sin rumor. Pero en seguida experimentó esa vaga inquietud pulmonar que tan bien conocía, e inclinando la cabeza, continuó la marcha a través del bosque. Se detuvo al cabo de diez minutos y tomó asiento en una piedra, junto a un pozo de agua de lluvia. Se aseguró de su soledad, escudriñando en derredor y sólo entonces dio comienzo a la prueba que se había propuesto. En primer lugar se habló a sí mismo, en voz baja, que paulatinamente fue elevando.<sup>269</sup>

Le personnage, ici, part s'isoler dans la forêt un dimanche, jour sacré par excellence dans la religion catholique. En chemin, il se débarrasse de sa cravate ; par ce geste, il se défait de son identité sociale comme pour renouer avec sa condition à l'état de nature. La forêt apparaît dans cette perspective comme un endroit privilégié ; à l'écart de la ville, synonyme de civilisation et d'ordre, la forêt est un espace premier sans limite ni contour qui s'apparente au chaos<sup>270</sup>. Elle est le lieu symbolique des pulsions et des mystères, comme l'a montré Bruno

---

<sup>268</sup> *Idem.*

<sup>269</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Un nudo en la garganta », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 48.

<sup>270</sup> Voir l'article de Maxime SACRAMENTO, « De la forêt à la rue, exode mystique au quotidien », consulté en ligne le 08/04/2015, <http://quidnovum.blogspot.fr/p/de-la-foret-la-rue-exode-mystique-au.html>

Bettelheim. Elle représente également le monde inconscient<sup>271</sup>. L'homme, de plus, accompagne sa marche solitaire de prières ou de chants :

En opposition à une rationalité lumineuse et structurante, la forêt est le lieu foisonnant de la spiritualité. De la tradition druidique, brahmanique au romantisme, la forêt est toujours ce refuge naturel d'un savoir ancien et ésotérique. Les formes verticales des arbres sont autant d'élans vers le ciel, mais qui par leur fourrure végétale, masque le ciel et filtre les rayons du soleil. Le savoir dans la forêt ne se donne pas de manière évidente et immédiate, il est tout à la fois, ombre, reflet et indice.<sup>272</sup>

Ce déplacement a, par conséquent, un caractère initiatique : le personnage opère un retour sur soi dans la forêt, à la recherche d'un savoir qui ne se découvre qu'à celui qui le cherche.

La forêt n'est pas le seul lieu archétypique de la solitude, de la méditation et de l'initiation. Dans le poème « Catedral salvaje », publié en 1951, le monde minéral des cimes apparaît en effet comme un autre espace immatériel où règne le chaos :

En esta altura, sólo se conservan los diagramas del caos,  
en soñolientos reinos, sin calor ni sonido!  
Aquí, todo vuelve al corpúsculo o al trueno!<sup>273</sup>

Les sommets de la région du Chimborazo apparaissent ainsi comme un espace primordial, celui des origines, dans lequel les éléments sont déchaînés. L'homme y vient satisfaire sa quête de sens :

Mirad la ciudad, las aldeas, los escondrijos aterrados de los niños;  
los huecos de esta tremenda muela!  
Sus hombres ya han perdido hasta esa fuerza valerosa y triste  
del que tiene hambre y, sin comer, se acuesta sobre su cinturón!  
  
Yo estuve una mañana con ellos! Y tomé el sol frente a los animales  
domésticos que saben que el hombre se muere de hambre  
y ellos, alimañas, se desquitan oscuramente,  
adorándole con un gruñido conmovedor!<sup>274</sup>

D'après le sujet poétique, la ville a fait perdre aux hommes le sens de la vie à ses origines. Ces derniers mènent une existence absurde, entourés d'animaux qu'ils ont domestiqués. La voix poétique se moque de leur prétendue liberté :

Mirad esa ciudad: diez hombres pasean ante mí;  
usan levita y modos articulados de personas libres!<sup>275</sup>

Au fil du temps, les hommes ont adopté des vêtements et des manières qui les ont éloignés de leur nature authentique. Ils se côtoient sans se voir, vivent ensemble par habitude plutôt

---

<sup>271</sup> Bruno BETTELHEIM, *Psychanalyse des contes de fée*, Paris, Robert Laffont, 2015 (1976), p. 147.

<sup>272</sup> Maxime SACRAMENTO, « De la forêt à la rue, exode mystique au quotidien », *op. cit.*

<sup>273</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Catedral salvaje », *Catedral salvaje*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 99. Nous reproduisons la typographie de cette édition.

<sup>274</sup> César DÁVILA ANDRADE, « El habitante », *Catedral salvaje*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 110. Nous reproduisons la typographie de cette édition.

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 111. Nous reproduisons la typographie de cette édition.

que par choix. Dans « Vaticinio », paru en 1951 dans *Catedral salvaje*, la voix poétique divine appelle donc le sujet à la suivre pour atteindre le salut et se libérer :

Así, subo al país de la perpetua profecía.  
Tierra ocultada por la madre en el fondo del hijo  
para remota alianza con el padre infinito y misterioso!

[...]  
Asciende, Tú, y elígeme entre el eco!<sup>276</sup>

L'ascension renvoie à la progression spirituelle en ce qu'elle permet de dépasser le monde sensible pour entrer dans un monde métaphysique et divin. Pour César Dávila Andrade, la cordillère s'apparente à un espace primordial et sacré exposé aux cataclysmes et au pouvoir de la nature :

Oh, arriba, en las rojas mesetas desolladas por el viento,  
las termitas suspenden su bolsa de miel negra!<sup>277</sup>

Les plateaux soulignent l'étendue du domaine, qui entre en relation avec l'extension du temps. Le paysage balayé par le vent souligne ainsi sa permanence, il est véritablement un espace originel. Il souligne la permanence de l'espace, des montagnes face à l'éphémère qui s'exprime à travers l'érosion ou la boue.

Le paysage possède également différentes strates qui lui confèrent une dimension symbolique. Les strates correspondent à des espaces-temps distincts qui ne se révèlent que grâce au cheminement. Le dernier paragraphe de « La carreta de heno », nouvelle publiée en 1965, en présente un exemple :

La carreta avanzaba frente a una inmensa sucesión de terrazas que descendían hacia la concavidad humeante de un gran río aún lleno de alba. Una bandada de pájaros pasó chillando sobre la parva. Se dirigían hacia el sol. El jorobado unió las manos. Su aventura, su imagen deforme y su vida entera, partiendo del cuello de la matriz, entraban en ese gran horno llameante, en cuyo cerco de verduras metálicas en estado de fusión, todas las campanas de la tierra, los ladridos y los cantos de los pájaros, se agolpaban para ser quemados como sarmientos. El sol respondía desde su antro caldeado con los coros de herreros y de caballos erguidos en medio de un trigo vertical, como en un gran estanque de armas matinales brotadas de una corpulenta putrefacción de santuarios y de objetos preciosos usados en remotas liturgias. Y ahora, la carretera, en lugar de avanzar hacia "La Abrupta", descendiendo las terrazas geológicas cubiertas de xerófilas, hasta el nivel del río, comenzaba a elevarse cielo arriba. Más precisamente, lo que ascendía era la parva de heno con el jorobado en su centro, como un manojo de hierba. Los filamentos del heno relucían en la nobleza traslúcida del éter, y pronto, la masa del pasto se trasmutó en la sustancia preciosa de una custodia conteniendo una hostia. En ese instante el jorobado recordó que guardaba un pedazo de pan en uno de sus bolsillos. Extendió el brazo lentamente, casi con miedo, y descubrió la presencia del mendrugo.<sup>278</sup>

---

<sup>276</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Vaticinio », *Catedral salvaje*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 119. Nous reproduisons la typographie de cette édition.

<sup>277</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Catedral salvaje », *Catedral salvaje*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 99. Nous reproduisons la typographie de cette édition.

<sup>278</sup> César DÁVILA ANDRADE, « La carreta de heno », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 359-360.

Les différentes strates du paysage se détachent clairement ici à travers la succession des terrasses. L'axe est vertical : la charrette avance en descendant vers une rivière, tandis que les oiseaux s'envolent vers le soleil. Le narrateur évoque un instant sacré, celui du cheminement vers la mort du personnage bossu et de sa communion avec Dieu. Alors que le jour renaît à travers la réapparition du soleil, sa charrette le mène sous terre, « hacia la concavidad », vers une rivière qui pourrait s'apparenter à l'Achéron. Le regard est cependant orienté vers le soleil grâce au cri des oiseaux ; il rappelle la présence de Dieu et introduit le sacré, puisque le personnage se met à prier. On remarque qu'ici le sous-sol est inquiétant et qu'il s'apparente à l'enfer : « gran horno llameante », renforcé par l'aboiement des chiens et le cri des oiseaux. À l'opposé, le ciel représente un paysage paisible. Il est ce « gran estanque », éclairé par le soleil, associé au sacré : « santuarios », « liturgias ». La charrette prend alors un chemin invisible pour conduire le personnage vers les cieux. La représentation de cette ascension est originale, puisque l'homme s'élève allongé au centre de son tas de foin et qu'il communique avant de mourir. On trouve une image comparable dans la poésie, qui évoque un déplacement invisible dans le ciel sur un vélo de foin dans le poème « Exploración », publié en 1964 dans *Conexiones de tierra* : « y tu bicicleta de heno, / atraviesa el abismo »<sup>279</sup>.

La verticalité, en structurant l'espace en strates, apporte d'autres éléments d'identification dans « Mi América india », poème publié en 1961 :

Arpas de sílice suben tus caderas  
de hembra, de columna y calvario. [...] <sup>280</sup>

Le continent américain, ici, est entièrement féminisé. Dans ce poème, le territoire s'offre à l'homme qui le conquiert, à travers l'édification des villes et l'appropriation de l'espace, mais il s'offre aussi au poète qui le pénètre pour l'explorer poétiquement : « Me hundo en ti, y dejame mirarte »<sup>281</sup>. On retrouve la même féminisation de l'espace dans l'article publié en 1944, « Visión y elogio del Río Paute » : « De súbito la meseta se derrumba, cortada a tajo, sobre un hondo valle sonoro. Al descender, la atmósfera abraza sus entrañas; así obra en ella su anhelo maternal. »<sup>282</sup> Ici, l'évocation, réalisée depuis les hauteurs, décrit un paysage

<sup>279</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Exploración », *Conexiones de tierra*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 277.

<sup>280</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Mi América india », *Mi América india*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 132.

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>282</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Visión y elogio del Río Paute », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 395.

difficilement accessible, puisque le domaine s'est effondré et qu'il semble même tranchant : « cortada a tajo ». À l'opposé des termes « entrañas » et « anhelo maternal », qui renvoient à la féminité, l'observateur accorde un caractère masculin à la rivière Paute, dans le même article : « Desde la altura lúcida, fría, celeste, todo aparece como una tenue capa de precario polvo pintado. No así el río. Este río es agua masculina. »<sup>283</sup> En étant masculinisée, la rivière acquiert des propriétés viriles comme la force, la vigueur, mais aussi la capacité à féconder une terre féminisée. À travers cette symbolique alchimique, les différents éléments complémentaires du paysage forment un tout.

Verticalité et difficulté d'accès des territoires sont associées. La Cordillère s'impose comme une muraille ou un rempart naturel face à l'homme dans le poème « Vaticinio », paru en 1951 dans *Catedral salvaje* : « Tus murallas de cuarzo »<sup>284</sup> opposent aux sommets les abîmes les plus profonds avec l'expression « América / de los abismos y los altiplanos »<sup>285</sup>. L'accès à cet espace est rendu d'autant plus difficile qu'il n'y a parfois aucun moyen de transport pour traverser, comme l'auteur le rappelle dans l'article intitulé « Visión y elogio del río Paute », publié en 1944 : « Desde una de las paredes de pedernal se extiende una cuerda de tarabita »<sup>286</sup>. On retrouve ici l'idée de mur naturel. L'homme a réussi à surmonter l'obstacle en y installant un téléphérique rudimentaire pour traverser et poursuivre son ascension.

Cet espace escarpé est propice au cheminement mystique, selon César Dávila Andrade. La feuille de coca mastiquée, parce qu'elle permet de combattre le mal de l'altitude, favorise également ce cheminement, comme le précise César Dávila Andrade dans l'article « Comarcas y sepulcros », paru en 1960 :

Va la figura del Indio, deambulante íngrimo, vendado de sueños con la verde hambre de la coca masticada en un largo calambre. Marcha detrás de la rítmica recua de llamas cargueras. [...] El hombre mastica su hierba y su sabor metafísico le comunica el vacío, lo imponderable en las sienas, dentro del arco del paladar. Sus ojos oblicuos miran el color ya profundo de un imperio derruido.<sup>287</sup>

---

<sup>283</sup> *Idem.*

<sup>284</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Vaticinio », *Catedral salvaje*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 124.

<sup>285</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Mi América india », *Mi América india*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 130.

<sup>286</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Visión y elogio del Río Paute », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 395.

<sup>287</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Comarcas y sepulcros », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 525.

La feuille de coca ouvre une voie d'accès vers le monde métaphysique dans la mesure où elle est traditionnellement utilisée pour entrer en communication avec les esprits.

L'ascension, pour le mystique, est un parcours symbolique qu'il effectue en priant. Le paysage est souvent associé à un calvaire ou au Golgotha. L'homme fait un chemin de Croix qui lui permet de revivre les événements de la passion du Christ. Le cheminement est ponctué par des stations signalées par des croix en bois :

Su camino sin improntas atraviesa las lozas [*sic*] pétreas de un camino perdido: la calzada de los Incas, cuyas piedras se pudren en imperial silencio. De pronto, el Indio se quita el apelmazado sombrero de lana y esboza una reverencia. Ha visto un túmulo de piedras, con una pequeña, una débil cruz de madera. Aquí yace un hermano. Un peón caminero de los Andes, quebrada la canilla y la ruta. ¿A dónde va este anónimo gesto de reverencia, de torcida ternura, entre los vientos ululantes?<sup>288</sup>

Ce passage témoigne de la conception complexe qu'a César Dávila Andrade de l'espace. L'ascension est évoquée depuis deux perspectives, celle de l'Indien tout d'abord, figure archétypique ici, qui emprunte l'un des sentiers perdus de l'important réseau de communications établi au temps de l'empire inca. Cette perspective croise celle du pèlerin qui gît au pied d'une croix. L'espace empli d'un silence sacré incarne donc un carrefour dans l'histoire des Andes, point de rencontre entre les Indiens et les Européens. La présence du vent d'altitude vient balayer le paysage et matérialise le destin de l'Indien. En effet, le respect et la révérence évoqués dans le texte sont emportés par le vent de l'histoire. C'est aussi, d'un point de vue symbolique, l'anticipation d'un chemin de Croix pour l'Indien qui va vivre, avec la colonisation, un calvaire, nous l'avons vu.

De nombreuses autres images symboliques et bibliques sont présentes dans l'œuvre de César Dávila Andrade : le jardin des oliviers, la flagellation et le couronnement d'épines, la condamnation de Jésus. À l'instar des stations sur le chemin de Croix, elles accompagnent le mystique dans son cheminement, pour soutenir sa pensée. Que l'on repense au poème « Rostro en la arena », non daté :

Entre los grupos de músculos  
y las incursiones de la Cruz a pie,  
tu Calvario de yeso  
[...]  
Pero, tu Rostro  
[...]  
está más triste que tu frente  
y tus sienas en barbecho.<sup>289</sup>

---

<sup>288</sup> *Ibid.*, p. 525-526.

<sup>289</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Rostro en la arena », *Varia*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 151.

Ces vers exhortent Jésus à apparaître aux yeux de ses contemporains qui se sont détournés de lui. La voix poétique rappelle le martyr qu'il a vécu pour sauver l'humanité, dans l'espoir que les hommes se tournent à nouveau vers lui. Dans ce poème, la représentation du Christ est originale et inhabituelle, car elle est centrée sur le nez : « [...] tu Rostro, / apoyado únicamente en su nariz ». Le nez, qui semble en suspension dans le ciel, tourné vers les hommes, représente à la fois le centre du visage et le support de celui-ci. L'image, ici, établit l'existence de Jésus et, partant, celle de Dieu<sup>290</sup>. Il faut également relever l'originalité de la représentation du Christ à travers la personnification de la croix. On retrouve ce symbole dans le poème « El habitante », publié en 1951 dans *Catedral salvaje*.

Cette croix représente une verticalité qui rappelle, au fil du temps, l'histoire de l'homme à travers une humanité souffrante :

La soga descendía de la Cruz. Unía el purgatorio de altos trigos rojos,  
con la silvestre tumba del peón.  
Iba de la cintura de la madre al tobillo del hijo,  
sin perder el calor umbilical!  
Venía del abuelo; engrosaba en el padre; se enroscaba en los nietos,  
sin rumor. El hombre la peinaba, silencioso!  
El hombre la llevaba hacia los ángeles!  
Los hijos la cargaban con los diezmos, los maíces, las piedras,  
las montañas! Y al llegar a la casa de la altura,  
les golpeaban con sogas el jornal...!<sup>291</sup>

Le mouvement, ici, s'effectue vers le bas : alors que la corde est habituellement associée à l'ascension, la voix poétique évoque ici la Chute de l'homme et l'enfer qu'il vit depuis. Deux symboles sont liés, la croix, pour évoquer la souffrance, et la corde attachée à la croix. La corde relie différents éléments symboliques : le purgatoire et la tombe du travailleur, mais aussi, à l'instar du cordon ombilical, la mère et le fils, le grand-père et ses petits-enfants. La corde enchaîne les hommes à leur destin, elle ne leur laisse aucune échappatoire. Elle les enchaîne également à leur milieu, car la corde, en se glissant insidieusement et sans bruit entre les champs de blés sur les hauteurs et la forêt, attache tous les travailleurs. Elle sert, de surcroît, au châtement lorsque ces derniers sont parvenus au sommet : « les golpeaban con sogas el jornal ». La voix poétique souligne la double condamnation de l'homme lié à cette corde : non seulement elle l'attache à un destin tragique, mais l'homme lui-même s'en sert

<sup>290</sup> « Jésus lui dit : [...] Qui m'a vu a vu le Père. », in Jn 14, 9.

<sup>291</sup> César DÁVILA ANDRADE, « El habitante », *Catedral salvaje*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 109. Nous reproduisons la typographie de cette édition.

pour fouetter ses semblables. Le déluge destructeur représente alors le seul recours pour régénérer l'humanité :

Los funerales pasan por la lluvia.  
En la lluvia la yegua es fecundada  
y en contracciones húmedas concibe!<sup>292</sup>

L'averse marque la fin d'un monde à travers la destruction, comme l'indique le terme « funerales ». Virgile, dans les *Géorgiques*, affirme que le vent a le pouvoir de féconder les juments. La voix poétique, ici, assure de la même manière que la pluie permet leur fécondation et promet donc le renouveau. Le poète croit en la possibilité d'une régénération de l'homme.

Le renouveau passe par l'exploration. Le poète tente de pénétrer de manière métaphysique la terre et d'explorer le monde. Il y découvre les richesses du sous-sol américain qu'il énumère dans le long poème « Mi América india »<sup>293</sup> paru en 1961. Dans son itinéraire initiatique, il croit être parvenu au centre du monde :

Ahora estoy en tus manos,  
en el centro de tus seiscientas manos giratorias,  
árbol de pan,  
arbusto de la coca, penca, ágave [...].<sup>294</sup>

La voix poétique se situe ici au creux des mains de sa terre, au pied de l'Arbre du Monde, dont on commentera la portée symbolique un peu plus loin. Ces descentes sont fructueuses pour le poète qui semble émerveillé par les richesses qui s'offrent à lui : « en el centro de tus seiscientas manos ». Être au centre, de surcroît, paraît le rassurer. L'expression « Ahora en tus manos » évoque le geste enveloppant d'une mère pour son fils.

Cependant, un des poèmes posthumes, « Lugares salvajes », publié en 1970 dans *Materia Real, Antología*<sup>295</sup>, présente une conclusion nuancée de ces descentes :

Y descendí a lugares enriquecidos  
por trémulas conquistas,  
por el cobarde pillaje de los ojos,  
por las larvas de la concupiscencia  
y de la idolatría.  
Y encontré que estaban vacíos.<sup>296</sup>

---

<sup>292</sup> *Idem*. Nous reproduisons la typographie de cette édition.

<sup>293</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Mi América india », *Mi América india*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 129-133.

<sup>294</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>295</sup> Pierre de PLACE, Juan SÁNCHEZ PELÁEZ, Néstor LEAL (éd.), *op. cit.*, p. 155-156.

<sup>296</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Lugares salvajes », *Poesía del gran todo en polvo*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 319.

Le sujet, ici, rappelle son admiration devant les beautés du monde. Mais il a tenté de les posséder tel un conquistador, ce qu'il tourne en dérision. Il dresse un bilan amer de cette tentative : elle ne lui a rien apporté. Elle lui a seulement permis de faire l'expérience du vide de l'univers. Elle lui permettait certes de créer de nouveaux paysages littéraires, mais ne lui apportait aucune richesse d'un point de vue spirituel. Le poète, qui a progressé dans son expérience métaphysique, montre que cette voie n'était pas la bonne.

L'axe vertical structure l'espace ainsi que les montées et les descentes vers les origines. Cet axe croise des plans horizontaux qui s'étendent à l'infini, comme dans ce passage de la nouvelle « En la rotación viviente del dodecaedro », parue en 1965 : « Y afuera el cielo. La infinita irritabilidad de un casco de vidrio perforado por el último rayo óptico de un caballo desbocado sobre el plano de un acantilado. »<sup>297</sup> L'observateur vient de se libérer de son corps à travers la mort ; il livre une vision du ciel dégagée de tout contour limitant. L'homme, qui observe depuis son propre centre, a désormais un champ de vision capable d'envelopper la totalité de l'univers. Ces espaces sont représentés en superposition de plans parallèles. L'article intitulé « Visión y elogio del Río Paute », datant de 1944, en présente un exemple : « Al frente, la Cordillera enarca el espinazo sombrío, taurino, coagulado. Hay en ella una lejana grieta que deja vislumbrar la selva. »<sup>298</sup> L'espace s'apparente ici à un mille-feuille topographique où la forêt apparaît recouverte par la Cordillère. Parfois, différents types de paysages se juxtaposent sur la même étendue. Ainsi en est-il dans l'article intitulé « Las fundaciones de la fe vital », publié en 1960 : « La selva, las llanuras, las pampas, el altiplano, y todas las grandes extensiones geográficas de América reclaman la presencia del hombre agrupado en la ciudad. »<sup>299</sup> L'auteur souligne, par ces plans, l'immensité et la variété du continent américain.

Le ciel constitue par excellence un plan horizontal. En outre, il est lui-même structuré en différents niveaux dans le poème « Abalorio salvaje », publié en 1963 :

Los cielos,  
colgantes de abismos aún más altos,  
suspendían el asombro [...]

Invitaciones de las sinuosidades,

---

<sup>297</sup> César DÁVILA ANDRADE, « En la rotación viviente del dodecaedro », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 363.

<sup>298</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Visión y elogio del Río Paute », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 396.

<sup>299</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Las fundaciones de la fe vital », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 530.

tejados, hojas, ascuas,  
gotas que mentían como rodillas, al caer.<sup>300</sup>

Le pluriel souligne la multiplicité des plans. Le regard se porte vers le haut pour évoquer à la fois le vide, à travers la mention des abîmes, et les reliefs à travers les termes « sinuosidades », « tejados » et « hojas ». La végétation, les toits des maisons ou la pluie créent des étages dans le ciel et donnent naissance à des plans horizontaux. L'immatériel et l'invisible se structurent et prennent forme.

Les axes horizontaux et verticaux, on le voit, structurent l'espace davilien de manière complémentaire. Ils guident le mystique dans son cheminement, en lui permettant de s'élever spirituellement et de plonger en lui-même. Au cours de cette exploration de soi et du monde, le poète peut remonter le cours du temps et accéder à l'univers sacré des origines. Ces axes croisent donc une structure de forme circulaire, sur laquelle il nous faut nous arrêter un instant.

### c) Organisation circulaire de l'espace et gravitation des mots

Les plans horizontaux du ciel croisent l'axe du temps pour donner naissance à un autre type de structure, que nous qualifierons de sinusoïdale, comme dans le poème « Origen II », paru en 1962 dans *En un lugar no identificado* : « Nacemos en un cielo sucesivo »<sup>301</sup>. Chaque niveau doit alors être associé à une époque temporelle différente, comme le montrent les vers suivants :

Hace cien épocas  
tuve un misterioso instante de amor que he olvidado  
y ya no soy aquél. Hace olas de tiempo en el Tiempo,  
fui llamado al confín de los Mayores  
y recibí mi sombra.<sup>302</sup>

Le temps est mesuré en époques. L'image des vagues montre qu'il est, de plus, sinusoïdal. Régulièrement, l'âme qui vagabonde dans le cosmos intègre un corps, comme en témoigne le rejet de l'expression « recibí mi sombra », pour indiquer un aboutissement.

---

<sup>300</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Abalorio salvaje », *Poesía del gran todo en polvo*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 328.

<sup>301</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Origen II », *En un lugar no identificado*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 227.

<sup>302</sup> *Idem.*

Deux visions de l'espace entrent alors en interférence : le lieu de la matière informe, dans lequel les âmes évoluent librement, et celui de la matière ordonnée, quand le monde et les hommes prennent forme. Le cycle du temps est traité par l'une des nouvelles de César Dávila Andrade, « Regreso de noche como caballo, como tigre, como laurel », publiée en 1965. Zabolón Andamontes, condamné par la justice vingt ans auparavant, revient un soir dans son village. Il n'est plus le même, comme le montrent les premières lignes du deuxième paragraphe :

... Llegó a pie olisqueando la oscuridad como un gran cuero blando que él conocía bien, tocándola con estrechamientos continuos, aquí y allá. A pesar de que chorreaba todo él, ardía como un altar grande invadido de velas y de espermas y de muchas vidas, acciones y enajenaciones del pasado.<sup>303</sup>

Bien que le personnage arrive à pied, l'évocation qui est faite de lui ne renvoie pas à un être humain. Le verbe « olisquear » l'animalise, tandis que la comparaison avec l'autel le chosifie. Cette référence à l'autel introduit une dimension sacrée, qui est renforcée par les termes « ardía » et « velas ». Malgré la pluie, Zabolón apparaît resplendissant de lumière sacrée. Zabolón, de plus, transporte avec lui des indices de son origine céleste. La comparaison de son corps avec le cuir renvoie aux conceptions mystiques de l'auteur, pour qui l'âme est amenée, de manière épisodique, à s'incarner dans un nouveau corps jusqu'à la mort de ce dernier. L'âme réintègre alors le cosmos avant une nouvelle réincarnation. Les termes « espermas » et « muchas vidas » montrent que Zabolón descend du ciel, espace de la matière informe et de la création. Le narrateur, témoin de son arrivée, relate son retour parmi les siens dans la maison de ses parents. La narration est discontinuée d'un point de vue temporel :

—Qué veo— dijo en sueños la mujer del que había regresado. Eudoxia se despertó bien, y oyó el canto de un gallo detrás de la iglesia hundida el año pasado. Recordó a la hija muerta y al marido desaparecido, veinte años atrás más o menos, quién sabe. El arroyo sonaba debajo del viejo rancho de Zabolón, como hacía veinte años, cuando se fue en medio de la Comisión, con sus pies descalzos sobre los estribos de metal. Eran las diez, y chorreaba agua lenta aún sobre la zanja, entre las hojas lentamente, grises, podridas. Se despertó más y escuchó chorrear toda esa íntima agua de la gran noche, y oyó una cola de agua antigua por el sumidero entre hierbas que se envolvían como palabras a los morros de una tronera. Y oyó toda la montaña en lluvia, en agua, en sueño. Salió con su camión blanco al patio, se puso en cuclillas y orinó rumorosamente aquí, envolviendo la sombra al agua; entró y se acostó otra vez.<sup>304</sup>

La présence de Zabolón face à Eudoxia provoque la surprise de la femme. Cette dernière n'en croit pas ses yeux : « Qué veo ». Bien qu'éveillée, elle est piégée par ses perceptions auditives. La permanence du chant du coq et le bruit du ruisseau la renvoient vingt ans

---

<sup>303</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Regreso de noche como caballo, como tigre, como laurel », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 311.

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 312.

auparavant, avant le départ de Zabulón. L'expression « escuchó chorrear toda esa íntima agua de la gran noche, y oyó una cola de agua antigua por el sumidero » montre que l'eau de pluie fonctionne comme un lien matériel et visible entre les époques temporelles et immatérielles qui s'entremêlent. Le courant d'eau de pluie rappelle l'eau du fleuve d'Héraclite et oppose la permanence à l'éphémère. Eudoxia est submergée par le flot de souvenirs qui ressurgit à la vue de Zabulón, comme l'eau qui circule autour de l'orifice. Les personnages vont même jusqu'à se confondre. Après avoir évoqué, par le biais de la focalisation zéro, les états d'âmes des personnages ainsi que l'histoire du village et de Zabulón, le narrateur revient à la scène où Zabulón fait face aux siens, à son arrivée. Lorsque ces derniers l'interrogent, Zabulón trace sur le sol plusieurs cercles :

Conservaba la idea de la casa pero no quiso ir; estaba turbado por la noche y por el mundo que nos pone a volver, cada veinte años, cada cien. Llegamos casi hasta los bordes del tejado, y describió él, entonces, un gran círculo en torno. Le miramos. Se inclinó y alzó los bordes de un sembradío de cebada y de auyama, como si fuera una sola alfombra; vio los bordes de las orchillas y las malangas. Vio las arañas con ojos de obsidiana. Se miraron. Describió otro círculo. Olía a cera del monte. Y ese árbol de la cárcel, pintado durante todo un año, le olía a semen cristalizado, duro, rijoso. Se agachó y describió otro círculo, alzando todas las hierbas de en torno de la casa, como un gran vestido; luego, todo arrollado, lo puso a un lado hasta el amanecer.<sup>305</sup>

Ces cercles ont une fonction symbolique. Tout d'abord, ils entrent en relation avec le temps, puisque ils sont associés au retour des hommes : « el mundo [...] nos pone a volver, cada veinte años, cada cien ». Ils sont, d'autre part, liés à l'espace, puisque Zabulón les trace autour de la maison. Cette dernière devient ainsi, pour Zabulón, un centre symbolique qui renvoie à l'espace-temps comme lieu d'origine. Le cycle du temps, dans cette nouvelle, acquiert une représentation spatiale et se dote d'un centre. Celui-ci acquiert une fonction symbolique à travers l'arbre que le personnage porte tatoué sur son torse. Le narrateur décrit le tatouage en ces termes : « La mata arrancaba de más abajo del ombligo y le llegaba hasta la garganta. [...] Había crecido como una mata verdadera, durante un año. »<sup>306</sup> La branche de l'arbre part du nombril et s'étend sur tout le torse de l'homme. On peut rapprocher la figure de ce tatouage de celle de l'Arbre rituel, dont Mircea Eliade a mis en évidence le symbolisme :

En général on peut dire que la majorité des arbres sacrés et rituels que nous rencontrons dans l'histoire des religions ne sont que des répliques, des copies imparfaites de cet archétype exemplaire : l'Arbre du monde. C'est-à-dire, tous les arbres sacrés sont censés se trouver au Centre du Monde et tous les arbres

---

<sup>305</sup> *Ibid.*, p. 315-316.

<sup>306</sup> *Ibid.*, p. 315.

rituels ou les poteaux, que l'on consacre avant ou pendant une cérémonie religieuse quelconque, sont comme projetés magiquement au Centre du Monde.<sup>307</sup>

Mircea Eliade évoque ici la représentation et la fonction de l'arbre rituel, réplique de l'Arbre du Monde, placé sur un axe central soutenant les niveaux cosmiques<sup>308</sup>. Il permet la communication entre la terre et le ciel, entre l'espace profane et l'espace sacré. L'arbre que Zabulón porte sur sa peau, dont le relief en fait plus qu'un tatouage, correspond à une représentation imparfaite de cet archétype exemplaire. Le personnage évoque la fonction de la figure tatouée : « “[...] Es el árbol de la ciencia, del bien y del mal” »<sup>309</sup>. L'arbre de Zabulón est un symbole de la connaissance métaphysique. Or, l'homme et l'arbre ont fusionné, ce qui confère à Zabulón un rôle symbolique. Il détient une connaissance d'ordre supérieur qui fait de lui un médiateur entre le monde sacré des origines et le monde terrestre. En retraçant des cercles autour de lui, l'homme-arbre se replace systématiquement au centre du monde et au point d'origine du temps. Il montre qu'en ce centre se situe l'Arbre du Monde, axe symbolique par lequel l'homme accède au monde sacré et à la connaissance métaphysique. La nouvelle « Regreso de noche como caballo, como tigre, como laurel » offre une représentation spatiale du temps sous la forme circulaire. Le cercle permet de symboliser le cosmos et le cycle temporel. Au centre réside, pour l'homme mystique, la connaissance qu'il recherche. L'espace davilien, à travers sa représentation, est porteur de sens. L'auteur se sert également d'autres figures courbes pour le structurer.

La forme courbe apparaît dans le symbole de la Roue. Dans le poème « En el fondo de la mano », paru en 1970 dans *Materia Real, Antología*<sup>310</sup>, elle entre en rapport direct avec la marche du monde : « caminamos por un préstamo de la Rueda a la Rama. »<sup>311</sup> Elle peut aussi s'allonger et prendre la forme de l'ellipse pour évoquer le cosmos, comme dans le poème intitulé « Descarga », publié en 1964 dans *Conexiones de tierra* :

millares de carros de combate  
retornaban  
[...]

---

<sup>307</sup> Mircea ELIADE, « Symbolisme du “centre” », *Images et symboles, op. cit.*, p. 61-62.

<sup>308</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>309</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Regreso de noche como caballo, como tigre, como laurel », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 315.

<sup>310</sup> Pierre de PLACE, Juan SÁNCHEZ PELÁEZ, Néstor LEAL (éd.), *op. cit.*, p. 183-184.

<sup>311</sup> César DÁVILA ANDRADE, « En el fondo de la mano », *El gran todo en polvo*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 334.

sobre las barbas de la Elíptica.<sup>312</sup>

La majuscule, ici, renvoie au cosmos originel, celui de l'univers en expansion depuis sa création. Cependant, la courbe a une autre portée dans l'un de ses derniers poèmes intitulé « Entrecejo », publié en 1967 dans *Zona Franca* :

Circunscribir un punto con un poema.  
Instante súbito del entrecejo.  
Tú.  
Relámpago con uno de sus ojos en el lápiz.  
Ojos  
del compás sin radios ni horizonte.  
Alfíl de la circunferencia, ahogado en el solar del círculo.<sup>313</sup>

Le poème s'impose comme la forme capable d'englober un point et d'en faire le centre. Dans « Palabra perdida », paru dans la même édition de *Zona Franca* en 1967, le poème est un cercle dans lequel les mots tourbillonnent autour du centre :

Embrujar el Poema de modo que todas sus palabras  
girando de la circunstancia al centro  
por el soplo del mar entre las columnas,  
se conviertan en la

PALABRA<sup>314</sup>

L'infini est ici évoqué à travers l'image de la mer, tandis que le poème apparaît comme un récipient servant aux expériences de laboratoire. La voix poétique cherche à obtenir une opération, dans l'espace du texte, grâce à la force centrifuge du poème. Cette force, qui représente le pouvoir du verbe poétique, permet de transformer la représentation « éclair » du monde, représentation liée aux circonstances et aux contingences de l'espace-temps. Elle permet également d'épurer celui-ci pour atteindre l'essence et la vérité, en un mot la parole et le verbe quasi divin. Comme le fou aux échecs, le poète doit alors être capable d'embrasser la totalité et d'en figer un instant, puis de la reporter dans l'espace du poème. Le point central du cercle devient le centre du monde. Pour César Dávila Andrade qui ambitionne de rivaliser avec les dieux, ce verbe permet de faire avancer sa quête.

La gravitation des mots dans le poème s'explique aussi par la tentative du poète d'appréhender le monde dans sa totalité et d'exprimer ce qui, par essence, est indicible.

---

<sup>312</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Descarga », *Conexiones de tierra*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 272.

<sup>313</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Entrecejo », *Poesía del gran todo en polvo*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 313.

<sup>314</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Palabra perdida », *Poesía del gran todo en polvo*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 340. Nous reproduisons la typographie de cette édition.

Quelques lignes de l'article « *Visión y elogio del Río Paute* », publié en 1944, illustrent ce point : « En el primer momento, no se percibe sino la relumbre de una llamarada enceguecedora; un iracundo oleaje de viento centelleante. Sobreviene después un inefable desvanecimiento. »<sup>315</sup> La prose laisse ici plus de liberté à l'auteur. Tout en choisissant l'objectivation de la perception, il évoque la difficulté à exprimer l'ineffable. L'auteur doit, en effet, se ressaisir face à la vision spectaculaire et unique que lui offre le monde du haut-plateau qui s'élève au-dessus de la rivière Paute. L'imagination apparaît alors comme une force instinctive qui déforme la vision et que l'auteur doit contrôler pour pénétrer la vérité de la réalité : « Cuando la mirada recobra la perspectiva, las cosas salen de la incendiada fantasía y nos dan su identidad. »<sup>316</sup> L'imagination, par son pouvoir, permet à l'homme de créer ou de recréer à l'envie le monde mais, pour atteindre la connaissance et quitter le monde sensible des illusions, il doit s'élever et s'en détacher. En contemplant l'infini du cosmos, le poète peut alors exprimer ses visions dans le poème et acquérir ainsi un verbe quasi divin.

Nous l'avons vu, l'analyse des espaces dans l'œuvre de César Dávila Andrade met en évidence les déambulations métaphysiques. Les paysages naturels correspondent à une étape du cheminement mystique. Ils ouvrent l'accès vers un monde invisible, infini et immatériel. Une architecture précise, en axes verticaux, horizontaux et circulaires, compose des espaces symboliques, tels que la forêt, le monde minéral des cimes ou le cosmos. Chacun est attaché à une temporalité précise : celle des origines et de la création, de l'existence corporelle ou de la mort. Dans la quête mystique de César Dávila Andrade, les représentations spatiale et temporelle sont complémentaires. La progression de l'âme vers l'infini du cosmos s'accompagne d'un mouvement vers l'éternité, contrepoint de l'aspect éphémère de la vie sur terre. Henri Bergson explique la genèse de la représentation du temps dans son ouvrage intitulé *Durée et simultanéité*. Selon le philosophe, l'homme conçoit le temps de manière spatiale. On retrouve largement l'influence de cette pensée dans les œuvres de César Dávila Andrade. L'étude approfondie du traitement du temps permet ainsi d'élargir la compréhension de l'univers davilien, qui s'articule autour d'une conception d'un temps renouvelable et réversible.

---

<sup>315</sup> César DÁVILA ANDRADE, « *Visión y elogio del Río Paute* », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 395.

<sup>316</sup> *Idem.*

### 3. Le traitement du temps : éphémère et éternité

Sanja Boskovic, dans un article intitulé « Le temps et l'espace – de la conscience mythique à la conscience phénoménologique », rappelle que le temps a une importance fondamentale pour le mystique :

Enracinée dans l'héritage de la pensée antique et influencée par la religion chrétienne, la pensée cognitive se structure entièrement dans le temps. L'espace ne représente pas, pour elle, une valeur métaphysique. Car l'existence concrète et matérielle est la négation de l'existence céleste à laquelle l'être humain est prédestiné. L'espace physique, le monde terrestre, ne sont que des conditions nécessaires pour accomplir le vrai sens de la vie, celui qui s'annonce après la mort, au paradis ou en enfer, selon les mérites.<sup>317</sup>

Les œuvres de César Dávila Andrade témoignent de cette préoccupation constante pour le temps. L'homme réalise son existence terrestre dans un temps historique dont il subit chaque jour les effets destructeurs. Confronté à la finitude de son corps, le mystique cherche alors à se projeter dans un au-delà spatio-temporel par l'intermédiaire de son âme, afin de faire l'expérience d'une temporalité éternelle.

Pour César Dávila Andrade, influencé par la religion bouddhiste, la contemplation permet d'accéder à l'éternité ou de sortir du temps pour atteindre la vérité métaphysique. Cette éternité s'inscrit dans la perception d'une temporalité cyclique, valable non seulement à l'échelle de la nature et de l'homme, mais également du monde. César Dávila Andrade élabore des récits fondateurs. Sa poésie évoque le temps mythique des commencements de l'univers, à travers l'image de l'œuf cosmogonique ou du couple originel. Elle évoque également le temps du chaos, de la destruction du monde, avant que le monde et l'homme renaissent.

La science a montré que l'ordre temporel peut être réduit à une suite unilinéaire. Les chevauchements des durées peuvent aller à l'infini et l'expérience du mouvement permet d'assigner à chaque position spatiale une position temporelle. Il est alors possible de mesurer le temps entre deux intervalles et d'évaluer ainsi la durée. Dans cette progression linéaire, les spécialistes s'accordent à penser que le temps est irréversible et que l'homme ne remonte pas dans le passé comme il avance vers l'avenir<sup>318</sup>. César Dávila Andrade rejette cette représentation. Il développe une conception mystique du temps qui fonde, à notre sens,

---

<sup>317</sup> Sanja BOSKOVIC, « Le temps et l'espace – de la conscience mythique à la conscience phénoménologique », *Les cahiers du MIMMOC*, op. cit.

<sup>318</sup> Pour tous ces éléments, voir Hervé BARREAU, Olivier COSTA DE BEAUREGARD, « Temps », *Encyclopaedia Universalis*, consulté en ligne le 15/04/2015, <http://www.universalis-edu.com/faraway.u-paris10.fr/encyclopedie/temps/>

l'originalité du traitement de la temporalité et qui apporte un éclairage nouveau aux poèmes hermétiques des années soixante.

### **3. 1. Un temps réversible et renouvelable**

Le temps forge l'être dans son essence. Il implique également, pour César Dávila Andrade, une limite qu'il tente de dépasser. Le poète cherche à maîtriser le temps, à le récupérer et à le réactualiser par l'intermédiaire de la mémoire. Le temps s'impose alors à lui, paradoxalement, comme une garantie de stabilité et de permanence de l'être et du monde. Il devient aussi le support par lequel l'auteur dépasse sa finitude pour traverser les époques et atteindre l'éternel, comme le montrera cette étude consacrée au temps à l'échelle individuelle et à l'échelle collective.

#### **a) Le temps à l'échelle individuelle**

Dans le poème « Herencias », paru en 1962 dans *En un lugar no identificado*, l'homme se définit par l'héritage qu'il reçoit de ses ascendants :

Heredamos disfraces zoomorfos y máscaras de esgrima.  
[...]  
Heredamos la manía de aferrar por la cola  
la bella piel de la Mona verdulera de Paraíso.  
Heredamos la mesa.  
Y la náusea.<sup>319</sup>

L'homme hérite du genre humain et, pour César Dávila Andrade, de l'emprisonnement de l'âme dans un corps. Le poète emploie ainsi la métaphore du déguisement et de l'apparence animale pour évoquer l'enveloppe corporelle. Selon l'auteur, l'âme, qui est éternelle, est amenée à s'incarner dans le corps d'un homme pour vivre une vie terrestre, avant de se libérer à nouveau au moment de la mort. L'allusion au déguisement évoque un habillement ; l'âme se cache dans un corps, derrière un masque. Il y a dans cette opération une mascarade, une illusion ; selon le poète, la réalité n'est pas telle que nous la voyons. La connaissance métaphysique permet de révéler à l'homme sa véritable essence et son origine. L'homme

---

<sup>319</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Herencias », *En un lugar no identificado*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 244.

hérîte également du poids de la faute, car la « Mona » semble bien renvoyer à l’archétype d’Ève. Pour la voix poétique, la condition humaine s’apparente à une souffrance : l’enveloppe corporelle prend ici l’allure d’un accoutrement artificiel tandis que le corps est perçu à travers la satisfaction de besoins méprisables, tels que les plaisir de la chair ou l’alimentation terrestre. Le verbe « Heredamos » inscrit l’homme dans la continuité d’une temporalité historique douloureuse, qui semble suivre ici un axe vertical à travers la série d’héritages subis. Quoique lié irrémédiablement à ce passé, l’homme peut trouver son salut en se tournant vers l’avenir. Dans le poème « Cabeza cortada durante un monólogo », publié en 1962 dans le recueil précédemment cité, le futur permet au poète de récupérer le passé et de s’ouvrir des perspectives nouvelles :

Allí mismo, en el agua del Abismo, estaba ya la mujer  
soltera que se baña de noche [...]

desnuda bajo la cascada del Universo,  
descuelga de la vid una hoja de toalla y se estremece  
[...]

calcula la hora de entrar con su vaso  
ceremonial de emperatriz, en la Casa  
del Jefe de Arquitectos. [...]

Unidos por un animal de polea, bajo un puente  
de formación natural, duermen saciados.  
[...]

Serán clara y yema del huevo cosmogónico  
en el cuero animal que transporta los pecados del Mundo.  
O, el efecto mecánico, grabado en gelatina,  
de las palabras trágicas: “Hagamos al Hombre”. [...]  
Sean, pues, reabsorbidos por el Caos.<sup>320</sup>

Dans cette vision, la voix poétique récupère la figure archétypale de la première femme, qui n’est pas nommée mais qui s’apparente à Ève, en raison de sa nudité et de l’évocation de la feuille de vigne. Elle est située au centre de l’univers, à côté de la maison du Créateur « Jefe de Arquitectos ». Le lexique fait clairement allusion au vocabulaire des alchimistes pour évoquer à la fois le dieu et les origines, notamment à travers le symbole de l’œuf cosmogonique. On retrouve les notions de faute à expier avec l’expression « pecados del mundo » et d’apparence humaine avec « cuero animal ». Le cuir, ici, renvoie directement à l’enveloppe corporelle. L’impératif « Sean » souligne le pouvoir de la voix poétique, capable de reprendre un événement du passé – la scène du jardin d’Éden de la Genèse – pour le projeter autrement et à son envie dans le futur. Le mouvement opéré par le sujet permet ainsi

<sup>320</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Cabeza cortada durante un monólogo », *En un lugar no identificado*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 232-234.

de sortir d'un présent déterminé par le passé, un présent douloureux en raison du péché originel et des conséquences qu'il a entraînées pour l'homme, être imparfait. La voix poétique peut ainsi récupérer le passé et remédier à sa situation présente. Ce mouvement est comparable à celui du *Dasein* théorisé par Martin Heidegger<sup>321</sup>, qui conçoit d'abord l'homme comme ancré dans la temporalité. Cependant, ce mouvement va au-delà pour César Dávila Andrade, puisque ce dernier envisage la mort comme une étape vers une renaissance. Alors que, pour Martin Heidegger, le mouvement de la temporalité trouve sa limite avec la mort, pour César Dávila Andrade, la temporalité de l'homme est infinie ; elle se prolonge à travers la vie de l'âme éternellement.

Le passé, dans cette perspective, semble réversible. Il est d'ailleurs évoqué au présent de l'indicatif, qui inscrit l'événement dans un temps universel, récupérable et renouvelable, comme dans le poème « Origen I », publié en 1946 dans *Espacio, me has vencido* :

Vengo desde muy lejos.  
Desde el celeste viento que hace los pensamientos  
y abre esa luz sangrante con que nacen las manos  
en el instante que abre la madre su cadena.<sup>322</sup>

Le présent de l'indicatif, par sa valeur de temps neutre, apparaît propre à situer le procès des verbes dans différentes époques. Il le situe ici dans un passé immémorial ; son emploi inscrit la naissance dans une temporalité cyclique propre au mythe. Le sujet définit sa double origine immatérielle et corporelle. Il évoque ainsi la naissance de son âme, « el celeste viento que hace los pensamientos », et celle de son corps, « en el instante que abre la madre su cadena ». L'image de la « luz sangrante » fonctionne comme un oxymore qui, en opposant deux couleurs, oppose également l'esprit et la matière. Il souligne alors la dualité intrinsèque du sujet. Le poète récupère ainsi un événement de sa vie, sa naissance, pour la recréer et la reproduire à l'infini. Il s'invente, par ce processus, une origine mythique. Dans le poème intitulé « Advertencia del desterrado », publié dans *Arco de instantes* en 1959, il élabore également un passé mythique :

Hoy recuerdo mi día en otros pueblos:  
la antigua Ley y el oro del rebaño;  
cuando el pulso sentía en el cayado  
el simultáneo origen de los pastos.<sup>323</sup>

---

<sup>321</sup> Martin HEIDEGGER (traduction d'Emmanuel MARTINEAU), *Être et temps*, édition hors commerce, 1985, consulté en ligne le 22/04/2015, <http://nicolas.rialland.free.fr/heidegger/>

<sup>322</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Origen I », *Espacio, me has vencido*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 75.

L'imparfait de l'indicatif possède, comme le présent, la capacité à instaurer un temps universel propre au mythe. Le lexique le confirme : « Ley » renvoie à un temps fondateur et à l'Ancien Testament<sup>324</sup>, tandis que le terme « rebaño » suggère les troupeaux de brebis que les bergers doivent mener dans *La Bible*.

Par ailleurs, le singulier de « mi día » et le pluriel de « otros pueblos » indiquent une superposition du temps. Le sujet apparaît alors à travers une épaisseur temporelle ; il est le point de rencontre entre différentes époques passées et le présent d'élocution, qui coïncide avec le moment de la réminiscence : « Hoy recuerdo ». On assiste, ici, à une illustration de la théorie de la demi-relativité telle qu'elle est présentée par Henri Bergson dans *Durée et simultanéité* : le poète construit un système parallèle, mobile, dans lequel le temps se dilate, modifiant les perceptions de la succession et de la simultanéité : « les simultanités [...] deviennent des successions et les successions des simultanités quand on change de point de vue. »<sup>325</sup> Le sujet poétique, dans « Advertencia del desterrado », apparaît alors comme un observateur mobile placé dans le ciel. La démonstration réalisée par Henri Bergson est, à ce titre, éclairante :

Quittons en effet la matière pondérable. [...] Des ondes lumineuses, des perturbations électromagnétiques ont beau prendre naissance dans un système mobile : l'expérience prouve qu'elles n'en adoptent pas le mouvement. Mon système mobile les dépose en passant, pour ainsi dire, dans l'éther immobile, qui dès lors se charge d'elles. Même, si l'éther n'existait pas, on l'inventerait pour symboliser ce fait expérimentalement constaté, l'indépendance de la vitesse de la lumière par rapport au mouvement de la source qui l'a émise. Or, dans cet éther, devant ces faits optiques, au milieu de ces événements électromagnétiques, tu sièges, toi, immobile. Mais je les traverse, et ce que tu aperçois de ton observatoire fixe dans l'éther risquait de m'apparaître, à moi, tout différemment. [...] Mais grâce à la contraction de mes longueurs, à la dilatation de mon Temps, à la dislocation de mes simultanités, mon système devient, vis-à-vis des phénomènes électromagnétiques, l'exacte contrefaçon d'un système fixe. Il aura beau courir aussi vite qu'il lui plaira à côté d'une onde lumineuse : celle-ci conservera toujours pour lui la même vitesse, il sera comme immobile vis-à-vis d'elle.<sup>326</sup>

Les propos du philosophe coïncident avec le point de vue offert par la voix poétique dans le poème. Celle-ci s'exprime après la mort du corps et s'adresse à l'entourage du poète. Ce dernier, qui appartient désormais à un autre monde, ne perçoit plus le temps de la même manière :

Soy de ayer, por la tarde, cuando muerto.

---

<sup>323</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Advertencia del desterrado », *Arco de instantes*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 175.

<sup>324</sup> En particulier les livres de L'Exode, du Lévitique, des Nombres et du Deutéronome.

<sup>325</sup> Henri BERGSON, *Durée et simultanéité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968 (1922), p. 8, consulté en ligne le 06/06/2014,

[http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson\\_henri/duree\\_simultaneite/duree\\_et\\_simultaneite.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/duree_simultaneite/duree_et_simultaneite.pdf)

<sup>326</sup> *Ibid.*, p. 21.

Soy de ayer, de un ayer que ya es eterno.

[...]

Yo soy de ayer, y me visito ahora<sup>327</sup>

Le sujet, qui tente de se cerner à travers le temps, par son vécu, ne parvient plus à expliquer à ses proches sa nouvelle perception du temps et de la durée. Les époques se mélangent et se superposent, ce qui conduit le sujet à se définir de la manière suivante : « Pretérito presente »<sup>328</sup>.

Il se déploie alors dans l'homme un temps interne qui s'apparente à une suite de vécus et dans lequel il peut trouver refuge. L'enfance en constitue un bon exemple, comme le montre le poème « Infancia muerta », publié en 1959 dans *Arco de instantes* :

Aquellas alas, dentro de aquellos días,  
aquel futuro en que cumplí el Estío.  
Aquel pretérito en que seré un niño.<sup>329</sup>

L'utilisation des temps est ici révélatrice du mouvement de la temporalité, qui part de l'avenir pour revisiter le passé et ouvrir le présent. L'évocation des ailes renvoie à l'âme avant qu'elle ne prenne corps ; les adjectifs démonstratifs « aquellas », « aquellos » ou « aquel » placent l'événement dans un temps éloigné, celui de la naissance. Le futur est associé directement au passé par la présence de l'adjectif démonstratif « aquel » et par le verbe conjugué au prétérit « cumplí ». Le sujet, à ce stade, incarne déjà dans ce passé la promesse d'un parcours temporel à venir. Il incarne aussi, et surtout, l'avènement de l'enfance, période chargée de nostalgie et de douceur, que l'on perçoit à travers les consonnes liquides. Ce stade est voué à se répéter de manière irrémédiable et certaine, car le futur de l'expression « seré un niño » ne laisse aucun doute. L'alternance passé / futur souligne également cette répétition, confirmée par la suite :

y desperté en el fondo de su vientre,  
al Niño sucesivo que no muere.<sup>330</sup>

L'apparition du présent de l'indicatif instaure l'existence d'un temps universel, circulaire, reproductible à l'infini, à l'échelle de l'âme. Le verbe « desperté » souligne la superposition, dans l'être, de ses différentes vies ; le terme « Niño » apparaît ici comme la figure archétypale de l'enfant, garant de la stabilité de l'humanité.

---

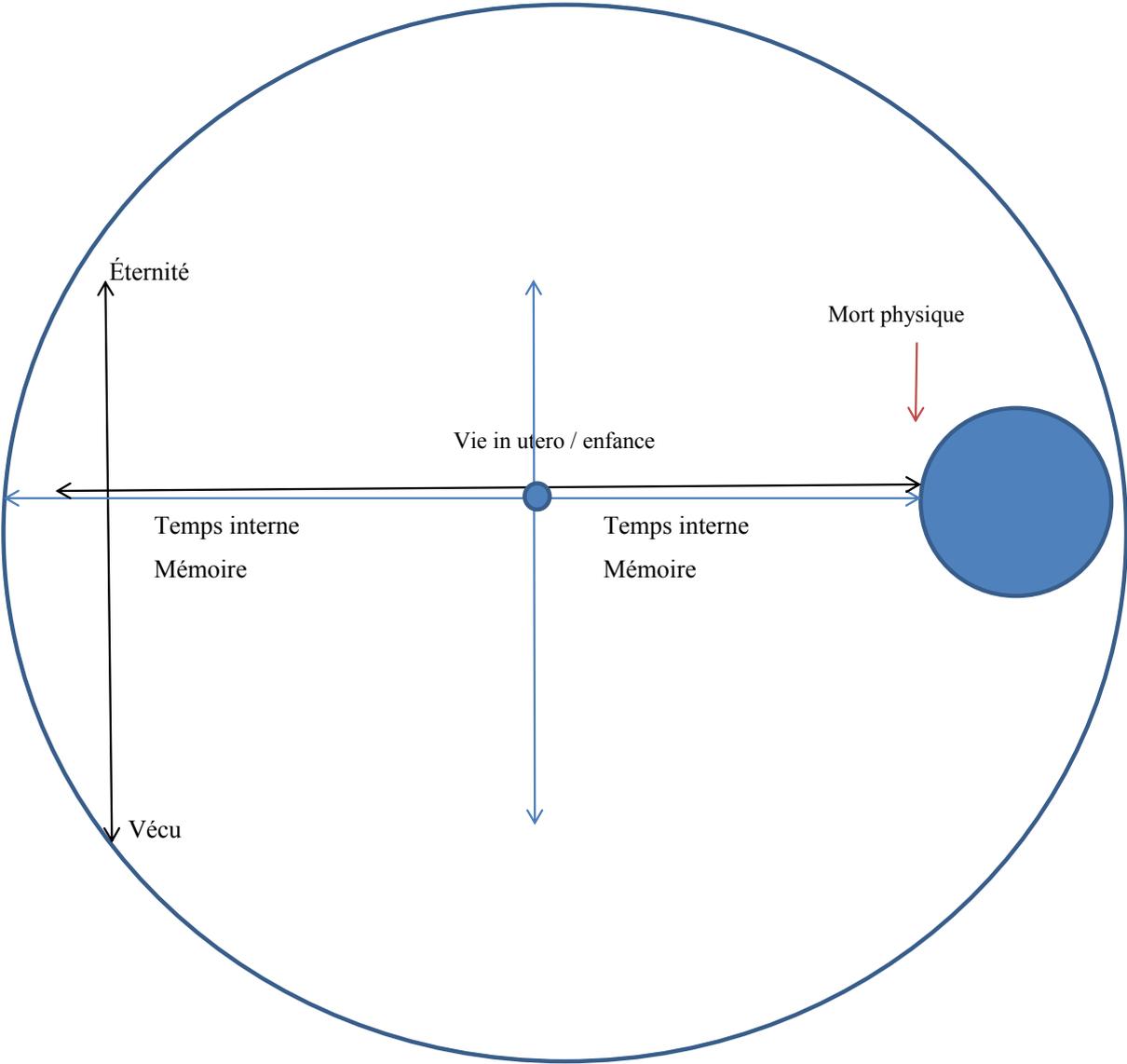
<sup>327</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Advertencia del desterrado », *Arco de instantes*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 175.

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>329</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Infancia muerta », in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 191.

<sup>330</sup> *Idem.*

La nostalgie de l'enfance, cependant, surgit à travers le mécanisme de la mémoire. On constate alors l'apparition d'un autre axe temporel interne, vertical cette fois, qui croise l'axe horizontal du temps historique, ce que l'on peut représenter sur le schéma suivant :



## La conception du temps de César Dávila Andrade

L'axe horizontal représente le temps historique de l'homme. Bien que César Dávila Andrade rejette cette conception linéaire et irréversible du temps, il en reconnaît les effets sur le corps, comme dans « Carta a la madre », paru en 1945.

L'axe vertical représente le temps récupéré par l'homme. Il y a deux directions qui correspondent à deux procédés différents. Vers le bas, le sujet se tourne vers le passé et récupère le temps vécu *via* la mémoire ; vers le haut, l'homme s'élève grâce à son âme pour tenter d'atteindre l'éternité. En abscisse, chaque point définit l'instant présent. À tout moment, l'homme peut s'élever ou plonger en lui-même. Les temps se superposent, même s'ils apparaissent séparés pour les besoins de la représentation.

Le grand cercle représente le temps du cosmos suivant la conception davilienne du temps. Le petit cercle représente la période *in utero* et l'enfance, car elles sont envisagées comme un paradis perdu réactualisable. Un dernier cercle représente l'accès au temps éternel et renouvelable, qui s'intègre dans le cercle plus large de la temporalité cosmique.

L'axe temporel interne et vertical, celui de la mémoire, mais aussi le temps circulaire, reproductible à l'infini, soulignent combien le temps historique est irréversible, par contraste. C'est précisément en raison de cette irréversibilité du temps que le poète assimile l'enfance à un paradis perdu. Le poème « Carta de la ternura distante », publié dans *Espacio, me has vencido* en 1946, illustre sa nostalgie :

Estoy solo. La niñez vuelve a veces  
con sus blancos cuadernos de ternura.  
Oigo entonces el ruido del molino  
y siento el peso de los días caer desde la torre de la iglesia  
con un sonido de aves de ceniza.<sup>331</sup>

On retrouve l'image circulaire, mais elle n'implique ici que la récurrence du souvenir ; le sujet repense à son enfance mais il ne la revit pas, ce que souligne le verbe, « Oigo entonces ». Le sujet est bien ancré dans son présent d'énonciation, il ne se réfugie qu'en pensée dans cette douce période : « siento el peso de los días ». Le temps, par nature immatériel et invisible, se matérialise à travers la perception du poids et de la durée. Cependant, la métaphore du phénix et de la roue du moulin introduit une perception du temps, sur laquelle il convient de s'arrêter.

Le corps humain constitue une preuve tangible de l'irréversibilité du temps. Le poète lui-même le reconnaît dans le poème intitulé « Carta a la madre », publié en 1945<sup>332</sup> :

y que por eso hoy tienes marchitas ya las venas  
[...]

---

<sup>331</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Carta de la ternura distante », *Espacio, me has vencido*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 51.

<sup>332</sup> Jorge DÁVILA VÁZQUEZ écrit à ce titre : « No hay documentos que lo prueben, pero por el tono de la composición y por la referencia tan próxima a la muerte de María Luisa Machado, se lo puede fechar en los primeros meses de 1946, yo diría en mayo. » in Jorge DÁVILA VÁZQUEZ, *César Dávila Andrade: combate poético y suicidio, op. cit.*, p. 199.

Mil noches de costura te han llagado los ojos<sup>333</sup>

Le corps de la mère subit les effets du temps et vieillit, ce dont témoigne la baisse de sa vue que la voix poétique attribue à la fatigue de nuits passées à coudre. Elle constate pourtant, dans le poème intitulé « Invitación a la vida triunfante », publié dans *Espacio, me has vencido* en 1946, que le rythme biologique de l’homme suit un cycle identique à celui de la nature :

Esta certeza de morimos una tarde.  
Esta seguridad de volver cualquier mañana.<sup>334</sup>

Le sommeil et la mort sont ici rapprochés, ils rappellent l’image du phénix qui renaît de ses cendres dans le poème « Carta de la ternura distante » de *Espacio, me has vencido*. En se couchant chaque soir et en se levant chaque matin, l’homme suit le rythme périodique du soleil. Ces vers entrent en écho avec le poème « Presagio », daté de 1957<sup>335</sup>, qui s’ouvre et se ferme sur des vers comparables :

Hasta mañana. Aurora.  
[...]  
Hasta mañana,  
Aurora.  
Hasta mañana.<sup>336</sup>

Confronté à la permanence du soleil, le poète fait l’expérience alors de la finitude de son propre corps. La temporalité induite par le respect du rythme périodique éveil / sommeil ne permet pas au corps d’atteindre l’éternité. Elle pourrait même constituer un obstacle pour l’âme à la recherche de la lumière divine :

El Señor de la Luz  
no está conmigo.  
Y Satanás me asombra  
con su luz encendida  
en el abismo.<sup>337</sup>

Le poète, par conséquent, constate la coexistence de deux temporalités distinctes sur son propre corps qui l’amènent non seulement à considérer sa finitude physique, matérielle, mais aussi à éprouver l’irréversibilité du temps à travers la remémoration de son enfance, époque tendre dont il est nostalgique parce qu’il la sait irrémédiablement perdue.

---

<sup>333</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Carta a la madre », *Poemas no incluidos en libro*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 79.

<sup>334</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Invitación a la vida triunfante », *Espacio, me has vencido*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 56.

<sup>335</sup> Ce poème a été publié pour la première fois dans la revue *Agora* en 1968.

<sup>336</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Presagio », *Poemas menores*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 157.

<sup>337</sup> *Idem.*

Ce caractère irréversible du temps est perceptible à travers l'emploi du prétérit pour marquer l'accomplissement de l'action. Le poème non daté « Tú, la furiosa y maternal amada! » l'illustre bien dans ce vers : « Esta tierra engulló al hortelano y al labriego »<sup>338</sup>. Le procès de l'action est terminé, le jardinier et le laboureur ont été engloutis par la terre. L'emploi du prétérit inscrit la mort des hommes dans un processus irrémédiable et dans la logique d'un temps irréversible. Ce temps marque physiquement le corps de l'homme à travers l'évocation d'une morsure :

Esta tierra muerde a sus hijos mientras los dioses  
consultan cartas estelares, cerraduras volcánicas<sup>339</sup>

Ce geste est à replacer dans le cadre de l'action du temps sur les êtres humains : le temps attrape les hommes et les menace, puisque l'homme a conscience du fait qu'il va mourir. Cette même image figure dans le poème « Salida del tiempo » écrit en 1957<sup>340</sup> : « Los colmillos penetran de noche en los azúcares del Ser. »<sup>341</sup> La morsure y évoque la finitude de l'homme. Elle est cependant, pour César Dávila Andrade, relative, puisqu'elle n'atteint que le corps. Dans le poème « Tú, la furiosa y maternal amada! », le prétérit est également associé à l'adverbe « ayer » :

Ayer, el abuelo y el siglo contertulio  
fumaron juntos, rodeados de mazorcas y de espigas.<sup>342</sup>

Cet adverbe souligne une proximité temporelle immédiate, tandis que l'être humain est directement associé au temps, non seulement à travers l'image du grand-père, homme vieillissant, mais aussi à travers le lien existant entre celui-ci et le siècle, mis en évidence par le mot « contertulio ». Parallèlement, l'anaphore de « Esta tierra » et la succession de verbes évoquant la menace physique, tels que « muerde », « atrapa » et « engulló », instaurent, à travers la répétition, un cycle. Les corps, à l'instar de celui du laboureur et du jardinier, meurent, mais l'homme reste là, à travers son âme. Ce cycle est comparable à celui de la nature :

Porque esta tierra nos siembra vivos  
y nos cosecha en débil grano expósito.<sup>343</sup>

---

<sup>338</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Tú, la furiosa y maternal amada! », *Poemas no incluidos en libro*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 87.

<sup>339</sup> *Idem.*

<sup>340</sup> Ce poème est un manuscrit appartenant à Ramón Burbano Cuesta.

<sup>341</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Salida del tiempo », *Poemas menores*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 170.

<sup>342</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Tú, la furiosa y maternal amada! », *Poemas no incluidos en libro*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 87.

Le présent de l'indicatif instaure un temps universel, tandis que la voix poétique établit un parallèle entre la semence des graines et l'existence de l'homme. Si l'homme est semé vivant, il est alors immortel. En effet, l'expression « débil grano expósito », qui renvoie à la fois à la graine et à l'enfant trouvé, souligne la faiblesse de l'homme et la petitesse de son âme au moment de la mort. La vie terrestre ne représente qu'un épisode transitoire dans la vie universelle de l'âme humaine. Ce poème fonctionne comme une parabole, car l'image de la récolte correspond dans *La Bible* à celle du rassemblement des hommes dans le royaume de Dieu et au jugement dernier. Dans cette perspective, le jardinier et le laboureur apparaissent comme des figures symboliques :

Esta tierra engulló al hortelano y al labriego  
cuando el maíz y el álamo alcanzaban  
la estatura estival, el friso de oro  
que golpean en coro los caballos  
en el sonoro pozo de las eras.<sup>344</sup>

Le singulier des termes « hortelano » et « labriego » en fait des symboles, tandis que la référence à la frise d'or renvoie directement à une représentation mythique ou sacrée, renforcée par l'allusion au puits qui souligne l'épaisseur du temps.

On constate un emploi comparable du prétérit dans le poème « Breve elegía del tiempo malgastado »<sup>345</sup> publié en 1953 dans la revue *Ateneo Ecuatoriano*, qui démontre de manière exemplaire l'ambiguïté entre la réversibilité du temps pour l'âme et l'irréversibilité du temps pour le corps : « Salimos con profundas ojeras en el alma. »<sup>346</sup> À première vue, le procès est terminé. Cependant, pour César Dávila Andrade, l'irréversibilité n'est valable que le temps parcouru jusqu'à la mort du corps de l'homme. Le poème témoigne de cette conception :

Ayer murió el domingo vestido de destierro.  
[...]  
Bostezó recorriendo al revés las historias  
[...]  
Por la mañana anduvo uniendo las campanas  
de los barrios distantes con un oleaje de hadas.  
[...]  
Volvió entrada la noche y siguió escuchando  
el silencio que se oye cuando el sonido calla<sup>347</sup>

---

<sup>343</sup> *Idem.*

<sup>344</sup> *Idem.*

<sup>345</sup> Voir le commentaire indiqué dans César DÁVILA ANDRADE, « Breve elegía del tiempo malgastado », *Varia*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 137.

<sup>346</sup> *Idem.*

<sup>347</sup> *Idem.*

Le dimanche est personnifié tout au long du poème ; sa mort autorise alors un compte rendu à rebours des actions produites et achevées cette journée-là. La présence de l'adverbe de temps « ayer » crée une proximité entre le sujet de l'énonciation et le destinataire du poème, mais il permet surtout la réactualisation d'un passé révolu théoriquement, de manière irrémédiable. Le prétérit renvoie alors, dans ces conditions, à l'existence d'un temps universel. Le dimanche, de fait, suit le même cycle périodique toutes les semaines. Ce procédé de réversibilité du temps pour l'âme réapparaît développé dans la nouvelle « Durante la extremaunción », publiée dans *Trece relatos* en 1955.

Le récit s'ouvre sur le trajet du prêtre de San Cristóbal vers la maison de la famille Sánchez pour donner l'extrême-onction au père, à l'agonie après un accident. Une fois arrivé, le curé s'approche de l'homme moribond et commence à prier. Le narrateur décrit alors le père en train de mourir :

Al mismo tiempo, un escalofrío imperceptible recorrió las entrañas del moribundo y, en la fulguración de un instante, abrióse ante sus ojos cerrados, una brecha hacia la sórdida vida en que había chapoteado durante más de cuarenta y cinco años.<sup>348</sup>

Ce paragraphe fonctionne comme un levier dans le récit. À partir de ce moment, le narrateur reprend à rebours, en focalisation interne, le fil de la journée de l'homme :

Girando velozmente sobre la hora –las cuatro de la tarde– vio venir los fragmentos de las tres y luego, los de las dos, con sus líneas sucesivas, y él mismo, encontróse ascendiendo por ellas a lo largo de la calle, después del almuerzo y dirigiéndose por la misma calle, pero en sentido inverso, a la casa en donde almorzó al revés, empezando por el segundo plato y terminando en el primero (sopa de pan).<sup>349</sup>

Le vocabulaire souligne explicitement ce procédé de récupération du temps passé, non seulement à travers les mentions successives de l'heure, mais également à travers la marche et le repas en sens inverse. Ce retour vers le passé prend sens à la fin de la nouvelle :

A cada instante perdía su vida en la levedad del pretérito, reconquistándose en creciente disminución hasta sentirse angélico de ingravidez y de inocencia. Había nacido de un encuentro violento y ciego, en un miserable ataque de furor carnal perpetrado sobre su madre [...].<sup>350</sup>

Au seuil de la mort, la perception du temps se modifie pour l'homme, car l'âme est en train de s'échapper du corps : l'expression « levedad del pretérito » semble indiquer une contraction et un allègement du temps. L'être fait alors l'expérience d'une autre temporalité et se met à revivre sa vie en sens contraire, jusqu'aux premiers instants de sa vie. Il parvient ainsi à la connaissance totale de soi et de celle du genre humain, à travers la révélation de

---

<sup>348</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Durante la extremaunción », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op.cit.*, p. 190.

<sup>349</sup> *Idem.*

<sup>350</sup> *Ibid.*, p. 195.

l'acte créateur. Il se délivre par-là même du poids du temps, de son enveloppe corporelle et de la culpabilité originelle : « hasta sentirse angélico de ingravidez y de inocencia ». Ce n'est plus seulement l'enfance ou la vie *in utero* qui apparaissent comme un paradis perdu, mais bien l'espace immatériel du cosmos dans lequel l'âme se réintègre.

Dans cette perspective, le passé, mais aussi l'avenir, à travers la mort, apparaissent comme un refuge pour l'homme, dans la mesure où la mort représente un espoir de libération et de connaissance totale et qu'elle apparaît comme une possible renaissance. Cette réflexion de César Dávila Andrade sur le temps, à l'échelle individuelle, est également présente dans son œuvre à une échelle collective. En suivant le même mouvement de temporalité qu'au niveau individuel, l'auteur pose l'existence d'un début et évoque un passé qu'il éclaire à partir de l'avenir.

## **b) Le temps à l'échelle collective**

La réflexion que César Dávila Andrade mène sur le temps, dans le cadre de sa quête, le conduit à envisager pour l'être américain l'existence d'un monde éternellement renouvelable. Nous allons montrer que l'auteur s'appuie sur sa conception mystique du temps pour écrire des récits fondateurs et sacrés.

Le poème « Catedral salvaje », publié en 1951 dans *Catedral salvaje*, constitue certainement l'exemple le plus évident de poétisation des origines du monde, à travers l'orage et le déluge :

Aquí, el relámpago tirado contra las rocas  
tiene una vértebra confusa que llega hasta las vestiduras más aisladas!  
La cucúrbita duerme su séptimo semen!  
Los árboles suspiran en un lecho que vuela!<sup>351</sup>

La voix poétique évoque le chaos de la matière informe suggéré par la forme de l'éclair, tandis que l'adjectif numéral rappelle les épisodes de création de la Genèse. Au milieu de ce désordre primordial, les arbres volants constituent un indice de la dynamique créée par le poète. Certes, ils renvoient au désordre, mais ils représentent, en tant que formes, un symbole dissonant dans ce qui devrait représenter le magma en fusion de la matière informe. La

---

<sup>351</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Catedral salvaje », *Catedral salvaje*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 100. Nous reproduisons la typographie de cette édition.

cosmogonie de César Dávila Andrade conçoit un milieu à quatre dimensions, décrit par Henri Bergson dans *Durée et simultanéité*, dans lequel l'espace et le temps sont indissociables. Dans le poème « Catedral salvaje »<sup>352</sup> :

Un huracán continuo traga y devuelve las vísceras, las olas,  
las escamas, las formas otorgadas y los mitos!<sup>353</sup>

La voix poétique associe l'espace et le temps dans un processus d'absorption et de re-création de formes, d'espace et de temps. L'image présente correspond à un découpage du mouvement, à la représentation d'un fragment de cet instant sacré. Les formes correspondent au futur de la matière ; elles sont avalées pour que cette dernière revienne à l'état informe, au chaos originel. Le futur est ainsi aboli pour édifier une nouvelle origine et un nouveau passé.

L'arrivée des Européens en Amérique constitue un point d'inflexion dans l'histoire des origines que retrace César Dávila Andrade. On le constate de manière évidente dans le poème « Catedral salvaje » : « Ésta es la comarca soñada por los malhechores blancos! »<sup>354</sup> Leur arrivée est synonyme de rupture et est assimilée à la Chute. Ils introduisent le péché et le malheur sur une terre américaine paradisiaque :

En medio del maizal, temblé al oírlos reír en la lejanía del aire!  
Venían fibrosos de sed y lujuria!  
Tenían dentera de hambre;  
mandíbulas para las hazañas,  
testículos de machos cabríos para penetrar selvas vírgenes  
y cambiar los ojos de las mujeres en gemas agonizantes!<sup>355</sup>

Les Européens sont représentés de manière diabolique par leur rire, tandis que les péchés capitaux les plus graves de la morale chrétienne les qualifient de manière substantielle : « sed », « lujuria », « dentera de hambre ». Le son de leur rire souligne également l'orgueil et le sentiment de puissance de ces hommes qui pénètrent l'espace comme les femmes. Leur représentation rappelle aussi celle de Méduse, l'une des trois Gorgones de la mythologie grecque :

[Les] représentations que nous avons d'elles nous les montrent avec des faces rondes et hideuses, une chevelure de serpents et des défenses de sanglier ; elles sourient d'une façon effrayante ; leur nez est camard, leur langue pendante, leur visage couvert de barbe, leurs yeux étincelants, leurs mains de bronze, leur

---

<sup>352</sup> Voir Henri BERGSON, *Durée et simultanéité*, op. cit., chap. VI, p. 91-112.

<sup>353</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Catedral salvaje », *Catedral salvaje*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética*, op. cit., p. 104. Nous reproduisons la typographie de cette édition.

<sup>354</sup> *Ibid.*, p. 99. Nous reproduisons la typographie de cette édition.

<sup>355</sup> *Idem.* Nous reproduisons la typographie de cette édition.

démarche impudente, et, quelquefois, elles possèdent un arrière-train de jument. Selon la légende, un seul regard sur ces créatures, ou du moins, sur Méduse, changeait une personne en pierre.<sup>356</sup>

Ces représentations sont effrayantes, elles associent la laideur au mal. De même que le péché originel pèse sur l'homme de génération en génération, l'être américain subit une condamnation supplémentaire, car il subit l'héritage de la faute commise par les Européens, l'irruption du mal dans l'espace sacré que représentait alors le continent américain. Dans son premier essai intitulé « Fray Vicente Solano, el combatiente sedentario », publié en 1941, César Dávila Andrade évoque l'ascension des Espagnols dans la Cordillère depuis la côte Pacifique :

Desde los incipientes desembarcaderos, extendidos a orillas del Pacífico, los colonizadores hispanos emprenden la ascensión [*sic*] de la Cordillera occidental de los Andes, hasta tres centurias después de que las primeras naves capitanas, armadas por Pizarro, Luque y Almagro, surcaran estas aguas, en busca del Imperio de los Incas.

La ascensión andina constituye la etapa más ardua de la odisea colonizadora. Los moradores de las llanuras ardientes del litoral conservan la impenetrable hurañez de sus densas sabanas erizadas de mil especies vegetales, que se traban para retardar el avance de los inmigrantes. Durante seis interminables meses, el cielo llueve copiosamente, agua densa y cálida como sudor. Los caminos, estrechos y flojos, se hundén en el cielo turbio y fecundo. Los árboles, al abatirse, arrastran consigo gigantescos manojos de lianas que interceptan el paso. Los tremedales, voraces y sorpresivos, aprisionan los remos de las caballerías.<sup>357</sup>

L'évocation épique met en relief la dimension mythique du passé. Le présent de l'indicatif instaure un temps universel, renouvelable et cyclique, tandis que le complément circonstanciel de temps « Durante seis interminables meses » se rapporte à l'évocation d'un déluge : « llueve copiosamente, agua densa y cálida como sudor ». La qualification de la pluie dépasse la simple référence au climat équatorien, car les précipitations participent elles-aussi de la résistance face aux colonisateurs, le terme « sudor » soulignant l'effort physique accompli. Les habitants des plaines du littoral résistent grâce à un environnement qui leur est favorable : « conservan la impenetrable hurañez de sus densas sabanas erizadas de mil especies vegetales, que se traban para retardar el avance de los inmigrantes ». Dans cette reconstruction du passé de la conquête, les Espagnols sont perçus *a priori* comme une menace. Le futur – la Colonisation – détermine, de manière anticipée, le récit de leur arrivée. Une première bataille, celle de la nature, est déjà livrée contre les envahisseurs, comme si *a posteriori* l'auteur cherchait à restaurer l'honneur et la grandeur de ces terres violées trois

---

<sup>356</sup> Michael GRANT, John HAZEL (traduction d'Étienne LEIRIS), *Dictionnaire de la mythologie*, Paris, Marabout, 1997, p. 161.

<sup>357</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Vida de Vicente Solano (El Combatiente Sedentario) », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 371.

cents ans auparavant. La reconstruction du passé, dès lors, repose sur l'antagonisme Espagnols / Indiens provoqué par la conquête puis le fonctionnement de la société coloniale.

Un cas échappe cependant à cette lecture de l'histoire. Le poème « Canto a Guayaquil », publié dans le recueil *Espacio, me has vencido* en 1946, évoque la répression sanglante des manifestations ouvrières du 15 novembre 1922. La dimension épique et mythique du poème fait de ce texte un récit fondateur sur la création de la ville. Dans la première partie du poème, le poète définit tout d'abord un espace sacré situé dans un ailleurs hors du temps :

Tu tierra distribuida entre el agua y los cielos.  
Tu azul constitutivo, en desplegado leudo.  
Tus salinas de flor evaporada,  
en lúcida tormenta.  
Su arcángel giratorio  
y su cristal que asciende por las lámparas.<sup>358</sup>

La répartition entre la terre et la mer renvoie directement au moment de la création. Elle renvoie également à la circularité des figures, à travers les termes « tormenta » ou « giratorio », qui soulignent la dimension cyclique d'un temps universel et mythique. La présence de l'archange et son mouvement d'élévation confèrent une dimension sacrée à ce lieu. Dans la deuxième partie du poème, le poète s'attache à l'histoire de ce lieu mythique et sacré. Il prend comme point de départ l'indépendance de la ville :

Tú les diste en la hora exacta una linterna,  
una corona eléctrica de pólvora,  
y una espada de fuego huracanado  
para que te quitaran las cadenas...  
Llegaron con el alba a los viejos cuarteles  
y encontraron que el día  
asomaba como un laurel delgado  
en el oscuro cuello de los nudosos rifles...<sup>359</sup>

L'évocation épique retrace les combats menés entre les hommes. On remarque qu'aucun camp n'est évoqué ; seule la signification de l'événement apparaît, à travers l'action de rompre les chaînes. Cet épisode relève du mythe : la ville apparaît comme une puissance supérieure capable de guider les hommes vers leur liberté. Si les termes « corona » et « laurel » apportent une dimension sacrée au récit poétique, ils annoncent aussi *a priori* la victoire. L'expression « huracanado », qui évoque un cataclysme, et l'enjambement « el día / asomaba » suggèrent le renouveau et le retour à l'ordre après le chaos, et font de cet épisode un récit des origines, un texte fondateur.

---

<sup>358</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Canto a Guayaquil », *Primeros poemas*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 26. Nous reproduisons la typographie de cette édition.

<sup>359</sup> *Idem*. Nous reproduisons la typographie de cette édition.

Dans la deuxième strophe du poème, la voix poétique évoque une trahison et une lutte fratricide :

Pasaron muchos años, y fuiste traicionada;  
y tus hijos murieron en tu entraña...<sup>360</sup>

À l'instar de l'épisode d'Abel et Caïn dans la Genèse, le poème évoque le mal sous sa dimension universelle. Il en souligne également le caractère mystérieux et incompréhensible :

Ciegos caballos entraron en tu plaza;  
ciegos soldados tu escalera de algas  
subieron espoleados por la furia.  
Y tus hijos bajaron a tus aguas  
cubiertos de flotantes cruces...<sup>361</sup>

L'aveuglement et la colère sont mis en avant à travers la répétition du terme « ciegos » en tête de vers, pour qualifier les responsables du mal, et à travers le terme « furia » en fin de vers. La chute dans l'eau et la croix soulignent la dimension symbolique que le poète confère à l'événement : les victimes deviennent des martyrs et des figures sacrées. En rappelant cet épisode historique douloureux, le poète fait de la ville de Guayaquil le théâtre de réalités déterminantes dans l'histoire humaine, et le poème « Canto a Guayaquil » devient alors le récit mythique de la fondation de la ville.

Dans le « Canto a Guayaquil », comme dans le poème postérieur « Catedral salvaje », César Dávila Andrade a recours aux mythes pour reconstruire le passé collectif. Dans « Catedral salvaje », ce passé est largement marqué par l'opposition entre les Indiens et les Espagnols ; les Indiens apparaissent comme une figure archétypique de l'histoire du continent. Il en est de même dans la nouvelle intitulée « Un centinela ve aparecer la vida », publiée dans *Cabeza de gallo* en 1966 :

El indio se quitó el poncho y lo dobló meticulosamente sobre el asiento. Sacó de una alforja de hilo rojo una cesta diminuta y la palpó con cuidado, en tanto que su contenido sonaba misteriosamente.

Nos aproximamos. Eran unas piedras raras. Cuatro de ellas colocó en forma de cruz, orientándolas hacia los puntos cardinales. Representaban una iguana, una vaca, un cóndor y un leopardo. En el centro dispuso la quinta piedra, una plancha circular con la efigie del sol. Sobre ésta, una aguja de acero con la punta hacia el norte.

Y se arrodilló, sentándose sobre los talones, con las manos pegadas a los muslos. Así, esperó un momento con los ojos cerrados. Al cabo de unos instantes, la barrita de acero comenzó a agitarse sola. Vibró hacia la izquierda y hacia la derecha, y por fin se inmovilizó. Apuntaba hacia el cóndor. El indio se volvió. Sonreía tímidamente.

–Iremos por allá– exclamó, dirigiéndose a la negra y le cogió una mano con naturalidad.<sup>362</sup>

---

<sup>360</sup> *Idem.* Nous reproduisons la typographie de cette édition.

<sup>361</sup> *Idem.*

<sup>362</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Un centinela ve aparecer la vida », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 290.

Dans cet extrait, qui se situe à la fin de la nouvelle, les âmes des personnages, parvenues au bout de leur voyage initiatique, consultent une boussole magique dont les points cardinaux correspondent à des totems, des animaux symboliques : l'iguane pour l'Asie, la vache pour l'Inde, le léopard pour l'Afrique et le condor pour la Cordillère des Andes. L'Indien repart alors le lendemain, accompagné de la femme noire, dans la direction indiquée par la boussole, vers une terre d'accueil qui leur est destinée :

El indio y la negra, sentados ya, esperaban, mirando de rato en rato la tierra que recibirían con la llegada del sol.

[...] Oí cómo abrían la puerta y cómo la volvían a cerrar, delicadamente. En seguida, les miré descender.<sup>363</sup>

Un axe spatio-temporel vertical se dégage ici clairement, puisque les personnages descendent alors même qu'ils sont dans l'abîme du ciel. Cet axe est fondamental dans la mesure où il unit la vie à la mort. La vie et la mort se rejoignent, et cette dernière, en outre, est le levier permettant à l'homme de recommencer un nouveau cycle de vie. L'Indien et la femme noire partent dans la Cordillère reprendre une nouvelle vie, ouverte à de nouvelles perspectives, tandis que le narrateur se lance dans le vide sans savoir où il renaîtra : « Tus guías desaparecieron. ¡Centinela, elige tú solo! »<sup>364</sup> Le personnage est libéré de toute contrainte, puisqu'il n'est plus qu'une âme désincarnée ; il semble alors réaliser un acte de liberté pure en remettant totalement au hasard son nouveau départ.

La conception du temps, chez César Dávila Andrade, est largement déterminée par l'influence de la théorie de la relativité. L'observateur est, en effet, toujours en mouvement par rapport aux événements en cours de déroulement. Henri Bergson a montré les conséquences possibles de la représentation du temps à partir de la théorie d'Einstein :

Dès à présent l'on entrevoit le double danger auquel on s'expose quand on symbolise le temps par une quatrième dimension de l'espace. D'une part, on risque de prendre le déroulement de toute l'histoire passée, présente et future de l'univers pour une simple course de notre conscience le long de cette histoire donnée tout d'un coup dans l'éternité : les événements ne défileraient plus devant nous, c'est nous qui passerions devant leur alignement. Et d'autre part, dans l'Espace-et-Temps ou Espace-Temps qu'on aura ainsi constitué, on se croira libre de choisir entre une infinité de répartitions possibles de l'Espace et du Temps. C'était pourtant avec un Espace bien déterminé, un Temps bien déterminé, que cet Espace-Temps avait été construit : seule, une certaine distribution particulière en Espace et Temps était réelle. Mais on ne fait pas de distinction entre elle et toutes les autres distributions possibles : ou plutôt, on ne voit plus qu'une infinité de distributions possibles, la distribution réelle n'étant plus que l'une d'elles. Bref, on oublie que, le temps mesurable étant nécessairement symbolisé par de l'espace, il y a tout à la fois plus et moins dans la dimension d'espace prise pour symbole que dans le temps lui-même.<sup>365</sup>

---

<sup>363</sup> *Ibid.*, p. 291.

<sup>364</sup> *Ibid.*, p. 292.

<sup>365</sup> Henri BERGSON, *Durée et simultanéité*, *op. cit.*, p. 101.

César Dávila Andrade représente à la perfection le « danger » mis en évidence par Henri Bergson. C'est sans doute précisément cette infinité de possibles perceptible dans de très nombreux textes qui déroutent le lecteur et le renvoie à l'hermétisme ou à une littérature pour initiés. Le poème « El hechizado del Caribe », daté de 1960, illustre cet éventail de possibilités :

Olas.  
Toco la piedra, cadalso de mi tacto,  
y asciendo a los jardines poblados por la Especie.  
En la orilla, un suceso de abanicos.<sup>366</sup>

La roche est un témoin, une trace physique présente du temps historique passé. Elle matérialise, pour l'homme, le passage du temps au cours des siècles. Elle apparaît ici comme le vecteur vers le passé et vers une connaissance d'ordre métaphysique, en faisant remonter l'homme vers des temps immémoriaux. Ce dernier comprend alors qu'il existe un éventail de possibles et que le réel qu'il connaît ne constitue qu'une possibilité parmi d'autres. Dans l'univers de César Dávila Andrade, l'homme circule en effet à travers le temps et les époques, comme en témoignent ces phrases de l'article « Comarcas y sepulcros », publié en 1960 : « En el hilado de esta sutil hebra de espíritu y recuerdo, el hombre marcha a través de las edades y de las comarcas. Y en el último confín del globo, su delicada contextura está presente a despecho de la corteza, la avaricia y la prisa »<sup>367</sup>. La métaphore du fil rend matériel ce qui est par définition immatériel : l'esprit et la mémoire, qui constituent le temps historique. Dans cette conception temporelle, l'homme n'est plus un observateur fixe par rapport au temps, il se déplace à travers les époques.

Comment, dès lors, mesurer le temps ? Comment l'appréhender ? Comment même accéder à la connaissance, puisqu'il faut prendre la variable du temps en considération ? Le poète propose une voie dans « Descubrimiento de la roca milenaria », publié dans *Espacio, me has vencido* en 1946 :

¿Qué vara de azucena puede medir la noche,  
o qué delgada luna puede colmar una ostra?  
Sin embargo, en una hoja puede posarse un ángel  
con su cítara fresca y un ramo de sandalias...  
Y yo he conseguido penetrar en la roca.

---

<sup>366</sup> César DÁVILA ANDRADE, « El hechizado del Caribe », *Varia*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 144.

<sup>367</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Comarcas y sepulcros », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 526.

Hay escalas de luto, descendiendo en sustancias,  
hacia una angosta muerte, en tierna quebradura.  
Hay evaporaciones de vagas formas lentas,  
el peso de cadáveres flotando en el aroma,  
una espiga sin grano, cargada de cadenas.<sup>368</sup>

Face à la difficulté de concevoir et d'appréhender l'espace-temps, d'accéder à la connaissance, le poète opte pour une voie métaphysique, la seule capable pour lui de saisir l'invisible, parce qu'elle permet d'être à l'écoute de cet ange imperceptible immédiatement par les sens. La contemplation permet alors de connaître, dans le présent, ce qui n'est pas ou plus immédiatement accessible. Le rocher contient les traces du passé, des « empreintes »<sup>369</sup>, et révèle la permanence du monde. Les réflexions de Roger Caillois sont, à ce titre, éclairantes :

Je regarde ces dessins comme ils étaient au matin des âges, quand rien n'existait qu'eux, quand la matière en train de durcir inventait les premiers équilibres et, rétive à toute discipline, évitait à l'occasion l'ordre et la symétrie, – qu'elle essayait d'ailleurs.<sup>370</sup>

Pour Roger Caillois, la pierre suscite l'imagination et renvoie l'homme aux origines du monde, à sa formation. Pour César Dávila Andrade, la pierre apparaît comme un vecteur pour voyager dans le temps et suivre un axe temporel vertical. D'après le poète, en empruntant les « escalas de luto », l'homme accède à la connaissance de la mort, qu'il peut alors qualifier de « tierna quebradura » et, par là-même, se débarrasser de son angoisse existentielle. Il se libère alors de la contrainte temporelle et interprète, dans sa nouvelle dynamique, les dessins formés par l'accumulation des strates géologiques et de l'érosion au fil du temps. Il contemple dans cette matière les formes des cadavres du passé et il accède à l'esprit de l'humanité, fossilisé dans la pierre :

Hay evaporaciones de vagas formas lentas,  
el peso de cadáveres flotando en el aroma,  
una espiga sin grano, cargada de cadenas.

Dans cette conception dynamique du temps, le présent est nécessairement religieux, car la vie est transitoire ; Michel Meslin parle de « possession précaire, momentanée »<sup>371</sup>. Le présent devient alors un temps sacré qui se confond avec la durée profane, il permet à l'homme d'être en relation avec le monde invisible divin : « C'est par lui que l'homme peut se relier au

---

<sup>368</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Descubrimiento de la roca milenaria », *Espacio, me has vencido*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 72.

<sup>369</sup> L'expression est de Roger Caillois, in Roger CAILLOIS, *Pierres*, Paris, Gallimard, 2013 (1966), p. 60.

<sup>370</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>371</sup> Michel MESLIN, « L'expérience non chrétienne du temps », in Vinciane PIRENNE-DELFORGE, Öhnan TUNCA (éd.), *Représentations du temps dans les religions*, Liège, Université de Liège, volume CCLXXXVI, 2003, p. 180.

cosmos animé par les dieux »<sup>372</sup>. Ce temps, qui met en relation avec le divin, détermine alors l'avenir de l'homme.

Pour César Dávila Andrade, l'être ne peut se définir qu'en relation avec le temps. Dans le système qu'il établit, le temps est réversible et renouvelable. La mort permet de mettre en œuvre ce processus, mais également la contemplation, dans la mesure où elle délivre une connaissance métaphysique du monde. Parce que le temps historique est réversible pour l'âme dans la vie universelle, l'homme peut agir sur le présent. Il peut aussi reconstruire son passé à l'envers : César Dávila Andrade crée, pour l'univers qu'il construit, des récits fondateurs.

### **3. 2. L'instant et l'éphémère : le traitement du présent chez César Dávila Andrade**

L'être et le temps constituent chez César Dávila Andrade une véritable préoccupation. Les sens et les perceptions mettent l'homme en rapport avec l'instant présent, qui seul permet l'accès à la vérité métaphysique. Le passé, comme l'avenir, ne représentent pas la réalité. Ils correspondent à des constructions de l'homme ; le passé est le souvenir du présent, tandis que le futur apparaît comme un espoir. L'homme appréhende le temps de manière interne à travers le mouvement, comme durée. Cependant, la religion bouddhiste ignore cette dimension. On retrouve, dans les œuvres de César Dávila Andrade, des traces de ces deux conceptions du temps, en mouvement et statique. Ces traces révèlent le rapport que l'homme entretient avec l'existence et avec Dieu. Elles révèlent également le rôle qu'attribue César Dávila Andrade à l'écriture, qui doit être en mesure de guider les hommes vers la pleine conscience de soi pour accéder à une connaissance supérieure et se perfectionner.

Comme le rappelle Sanja Boskovic<sup>373</sup>, le temps historique constitue la condition par laquelle l'homme peut accéder à la vie éternelle. La vie terrestre apparaît alors comme un simple épisode, une étape éphémère. César Dávila Andrade l'évoque dans le poème « Advertencia del desterrado », publié en 1959 :

---

<sup>372</sup> *Idem.*

<sup>373</sup> Sanja BOSKOVIC, « Le temps et l'espace – de la conscience mythique à la conscience phénoménologique », *Les cahiers du MIMMOC*, *op. cit.*, consulté en ligne le 20/04/2015, <http://mimmoc.revues.org/204>

Es verdad que bajé una mañana,  
con un nombre de sal entre los labios  
y una mancha de cielo sobre el alma.<sup>374</sup>

Le poète évoque son existence terrestre en la définissant comme une période comprise entre une naissance et un départ. Il la situe dans l'espace par l'intermédiaire du verbe « bajé », pour indiquer une descente du cosmos sur terre, et dans le temps : « una mañana ». L'adjectif indéfini souligne la dimension infinie du temps et présente cette matinée comme un simple instant. On constate, de plus, que l'être est pris par son corps entre la matière et l'immatériel. L'image du sel et des lèvres souligne une origine matérielle ; l'être apparaît avec son nom, qui marque le début de son existence corporelle sur terre. L'expression « una mancha de cielo sobre el alma » évoque, quant à elle, la dimension spirituelle du poète, qui porte la marque de son existence céleste avant son incarnation. Cette image illustre le lien existant pour le croyant entre la vie terrestre et la vie éternelle, et qui conduit Sanja Boskovic à définir le temps historique comme « manifestation physique du salut divin qui se cache derrière chaque instant de l'existence visible »<sup>375</sup>. Selon le poète, la vie corporelle constitue une période transitoire et éphémère à l'échelle d'un temps éternel. Dans un autre poème paru dans le même recueil, intitulé « Hallazgo sin fin », la voix poétique mesure cet épisode de vie :

y la Vida,  
como la punta de una aguja,  
clavada en el muñón de un Instante!<sup>376</sup>

L'instant permet de mesurer le temps ; écrit avec une majuscule, cet instant est un fragment de la temporalité éternelle du cosmos. Le poète évoque une bribe de temps à travers la métaphore du moignon pour insister sur le caractère éphémère de la vie. L'image de la pointe de l'aiguille, en outre, spatialise le temps de l'existence en le réduisant à un point. Cette comparaison rappelle la conception bergsonienne de la durée, qui prend fin avec l'instant :

L'instant est ce qui terminerait une durée si elle s'arrêtait. Mais elle ne s'arrête pas. Le temps réel ne saurait donc fournir l'instant ; celui-ci est issu du point mathématique, c'est-à-dire de l'espace. Et pourtant, sans le temps réel, le point ne serait que point, il n'y aurait pas d'instant.<sup>377</sup>

---

<sup>374</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Advertencia del desterrado », *Arco de instantes*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 175.

<sup>375</sup> Sanja BOSKOVIC, « Le temps et l'espace – de la conscience mythique à la conscience phénoménologique », *Les cahiers du MIMMOC, op.cit.*, consulté en ligne le 20/04/2015, <http://mimmoc.revues.org/204>

<sup>376</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Hallazgo sin fin », *Arco de instantes*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 180.

<sup>377</sup> Henri BERGSON, *Durée et simultanéité, op. cit.*, p. 41.

La conception de la vie comme un point correspond ainsi à une perception personnelle de l'homme qui tente d'appréhender le temps et la durée par rapport à son propre corps. Le poème « Ourobouros », extrait du même recueil, évoque de manière objective cette durée :

Sólo el instante delata al tiempo puro  
y luego se aniquila en la deglución de la clepsidra.  
Multitudes de bocas, gritan altísimas palabras:  
“Madre, Muerte, Coño!”  
Esas almas se desarrollan siempre idénticas a sí mismas,  
a pesar de sus reverberantes borracheras.<sup>378</sup>

Le poète offre à voir des humains à travers la synecdoque « Multitudes de bocas ». L'adjectif « altísimas » contraste avec les termes « Madre, Muerte, Coño! », qui suggère le cycle naissance-mort-renaissance exprimé dans le cinquième vers. Ce cycle est symbolisé par Ourobouros, le symbole de l'éternel retour et du temps cyclique. La position centrale de « Muerte », juxtaposée à « Madre », souligne la brièveté de l'existence. L'utilisation de la troisième personne et l'adjectif démonstratif « Esas » met à distance le regard pour objectiver l'appréhension de la durée de l'existence humaine. Ce procédé met également en évidence le mouvement temporel à l'œuvre dans le cosmos, symbolisé par le serpent. Sans commencement ni fin, Ourobouros représente le temps pur évoqué dans le premier vers du poème, puisqu'il est fait d'éternité. Il s'oppose en particulier à l'instant et à la clepsydre qui le mesure, de même qu'il échappe à toute évaluation linéaire du temps.

Carl-Albert Keller rappelle ce qu'est le temps pur : « on confond trop souvent le temps pur, le temps vide, et le temps rempli, c'est-à-dire l'histoire. »<sup>379</sup> Dans la troisième strophe du poème, l'expression « medido por la incesante rueda » montre que ce temps pur a pour étalon la roue, symbole d'éternité. L'histoire de l'humanité s'inscrit dans ce cadre. Les hommes paraissent pris dans le mouvement du cycle naissance-mort-renaissance. L'expression « Esas almas se desarrollan siempre idénticas a sí mismas » souligne la répétition inexorable d'un cycle de développement. La synecdoque qui désigne les hommes en train de crier souligne leur impuissance à y échapper. Il convient cependant de rappeler la double temporalité face à laquelle les hommes se trouvent : linéaire d'une part, mesurée par l'instant, et cyclique d'autre part. Le vers « a pesar de sus reverberantes borracheras » suggère les tentatives de l'homme pour briser le cercle qui les enferme et accéder à une temporalité éternelle. Un parallèle est

---

<sup>378</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Ourobouros », *Arco de instantes*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 187. Nous reproduisons la typographie de cette édition.

<sup>379</sup> Carl-Albert KELLER, « Le temps dans les religions », Conférence pour les enseignants secondaires, Genève, 08/03/2005, consulté en ligne le 07/06/2015, [http://www.carl-a-keller.ch/temps\\_dans\\_les\\_religions.php](http://www.carl-a-keller.ch/temps_dans_les_religions.php)

alors établi entre l'absorption de l'instant et l'absorption de l'humanité par le temps cosmique. Ce dernier est perçu comme continuité – le terme « deglución » rappelle cette absorption et la redouble, puisqu'elle apparaît déjà à travers le verbe « aniquila ». L'image de l'absorption de l'humanité réapparaît dans le poème « Al Dios desconocido », publié en 1959 dans *Arco de instantes* :

Trístisimo Antropófago de Amor,  
qué hambre es la Tuya,  
para que engullas a tus propios hijos.  
Los campos de batalla, tu plato favorito.<sup>380</sup>

Tel Ouranos qui dévorait ses enfants de peur qu'ils ne le détrônent, Dieu se livre à un acte anthropophage. Les guerres apparaissent comme une période propice, comme le suggère le vers « Los campos de batalla, tu plato favorito ». Cette absorption est toutefois source d'espoir pour le poète, car l'humanité est ensuite vouée à renaître. Dans le poème « Tiempo imperceptible », paru dans *Conexiones de tierra*, en 1964, le poète conclut :

A través de los días, ¡oh Noviembre!,  
permanece en acecho  
la Perra  
que hará reverdecer todas las puertas.<sup>381</sup>

Novembre, dans la religion catholique, est le mois consacré aux morts. La présence de la chienne semble renvoyer à la figure d'Hécube dans la mythologie grecque, la seconde épouse de Priam. Dévastée par la perte de ses enfants et de son époux lors de la guerre de Troie, elle se venge puis est métamorphosée en chienne pour échapper aux compagnons du roi qui veulent la condamner à mort. Le verbe « reverdecer » suggère la renaissance de la nature. La mort des hommes laisse, par conséquent, entrevoir la possibilité d'une régénérescence. C'est précisément sur ce point que se porte l'intérêt de César Dávila Andrade, puisqu'il est à la recherche d'un renouveau.

Bien que le poète postule l'existence terrestre comme éphémère, il l'évoque cependant dans sa durée à travers ses perceptions et ses sensations. Dans le poème intitulé « Canto del hombre a su ignorado ser », daté de 1946, la voix poétique évoque sa souffrance :

El hombre sufre los días que conquista,  
padece... Lloro, temiendo su lágrima final.<sup>382</sup>

---

<sup>380</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Al dios desconocido », *Arco de instantes*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 203.

<sup>381</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Tiempo imperceptible », *Conexiones de tierra*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 261.

Les termes sont explicites. Le verbe « sufre » met en évidence la souffrance subie qui s'inscrit dans la durée des jours qui passent. Le verbe « padece » en début de vers renforce encore le tourment qui s'exprime à travers les pleurs. La souffrance de vivre entre en relation directe avec le corps et la menace de la mort. Dans l'article « El semblante y la sangre », publié en 1945, l'auteur évoque cette menace sur le corps de l'homme :

Durante miles de horas de tinieblas y luz; durante miles de días desaprensivos o torturantes; durante años, ella, la ardiente, la imaginífica, va labrando, silenciosa y segura, la mascarilla mortuoria, el perfil irrevocable, la última presencia yacente de los hombres.<sup>383</sup>

L'anaphore de l'adverbe de temps « durante » inscrit dans la durée les effets du temps sur le corps. La forme progressive et les adjectifs de l'expression « va labrando, silenciosa y segura » en font une menace discrète et silencieuse. En outre, le verbe « va labrando » met en évidence les marques du temps sur le corps. La mort, immatérielle et invisible, prend paradoxalement corps à travers une personnification : « ella, la ardiente, la imaginífica ». En devenant le sujet de l'action, elle se porte responsable de la souffrance qu'elle cause à l'homme. On perçoit cette souffrance à travers l'adjectif « torturante ». Le corps devient alors pour l'homme un lieu de l'enfer. La vie est vécue comme une prison et une déchéance pour le corps humain. La souffrance que la mort engendre s'accroît à travers la perception de la durée de l'existence.

L'homme peut se délivrer de cette souffrance. L'écriture, pour César Dávila Andrade, semble être une voie permettant de vaincre la nature éphémère de l'homme. L'essai qu'il consacre à Vicente Solano, publié en 1941, met en évidence le lien entre la littérature et la durée :

Lo escrito permanece. Las letras edifican como los hombres. Los signos entran en la sangre como la fiebre y el alcohol. Lo escrito permanece. Sí. Pero también aquello que nunca se escribió, permanece también. El más fugitivo pensamiento, el más leve deseo, del más pequeño y anónimo de los hombres, permanecen eternos, dentro de las esferas de la Vida. ¡Todas las cosas son eternas, en la Suma Presencia Inalterable!<sup>384</sup>

La courte phrase « Lo escrito permanece » est répétée à plusieurs reprises dans l'essai, comme pour marteler le pouvoir de l'écriture. On relève également l'existence, selon l'auteur, d'un bénéfice moral de la littérature : « Las letras edifican como los hombres ». La littérature

---

<sup>382</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Canto del hombre a su ignorado ser », *Primeros poemas*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 40.

<sup>383</sup> César DÁVILA ANDRADE, « El semblante y la sangre », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 398.

<sup>384</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Vida de Vicente Solano (El Combatiente Sedentario) », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 384.

permet non seulement de vaincre le caractère éphémère de l'existence, mais aussi de pénétrer l'homme et de le transformer, à l'instar d'une maladie ou de l'alcool : « Los signos entran en la sangre como la fiebre y el alcohol. » Face à l'éphémère, il oppose la figure de Dieu et la temporalité éternelle du cosmos : « ¡Todas las cosas son eternas, en la Suma Presencia Inalterable! » Se rapprocher de Dieu permet ainsi à l'homme, par son âme, d'accéder à une forme d'éternité et de vaincre le caractère éphémère de son corps.

Sur terre, l'homme peut également, grâce à la mémoire, inscrire les êtres ou les choses durablement en eux-mêmes. Le poème « Advertencia del desterrado », publié en 1959 dans *Arco de instantes*, montre que le poète fait intervenir la mémoire dans l'appréhension de la durée de la vie terrestre. Son existence en tant qu'homme commence avec son nom, qui se matérialise à travers la métaphore du sel. Ce nom pénètre le corps – « Con un nombre de sal entre los labios » – et introduit une autre perception du temps, interne et commune à tous les hommes, qui s'exprime par le manque :

Cuando un día vayáis a buscarme,  
quedaos a la puerta.  
Gritad con vuestras voces un nombre de los vuestros.  
Yo os responderé abriendo el suelo  
con una débil costilla o un recuerdo.<sup>385</sup>

La projection dans le futur, marquée par « Cuando un día vayáis a buscarme », révèle un sentiment commun à tous les hommes après la mort d'un proche, celui du manque. La mémoire entre alors en jeu pour restaurer le passé et l'actualiser. En se rappelant le poète et en criant son nom, ses proches témoignent du pouvoir du souvenir, capable de faire apparaître face à eux un objet ou un être. Le poète, qui aura disparu, se maintiendra ainsi dans la durée aux yeux de son entourage. La mémoire est, en effet, capable d'extraire l'homme de l'éphémère et de le placer, sinon dans l'éternité, du moins dans la durée de l'existence de ses proches. La mort du poète provoque chez son entourage un manque et une souffrance liés à l'absence. La mémoire permet alors de remédier à la souffrance et au manque engendrés par la perception interne de la durée de cette absence. Ce faisant, elle atténue les effets du temps sur l'homme.

L'écriture permet de cristalliser des instants éphémères de l'existence humaine. Le recueil *Arco de instantes*, paru en 1959, illustre très certainement à merveille ce programme poétique. La poésie semble alors capable de saisir un instant de l'homme et de l'appréhender dans une

---

<sup>385</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Advertencia del desterrado », *Arco de instantes*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 175.

perspective dynamique. Dans le poème intitulé « Muchacha en bicicleta », le poète saisit un instant de la jeune fille en mouvement sur sa bicyclette. L'image s'appuie sur un découpage du mouvement et de la vitesse :

Esbeltez del azote.  
Holgura del ángel en el vacío.  
Fugitiva sobre los labios de tu entraña,  
besas, a sabiendas, tu propio abismo  
y tu ligera silla vuela sobre los lomos del querubín.  
  
Huyendo, sorbes a tus amantes en un aire  
de mil veloces lechos.  
Tu doncelléz arriesga su inseguro atavío,  
pétalo único de un instante de lirio y de terror.<sup>386</sup>

Les allitérations en [s] reproduisent la vitesse, renforcée par l'adjectif « veloces » et les verbes « vuela » et « huyendo » qui suggèrent une dynamique. La jeune fille qui effectue son trajet à bicyclette est sujette au changement, au fil des jours, sur son propre corps. En témoigne sa virginité, évoquée à travers la métaphore du lys pour suggérer l'éphémère. Ces images sont déjà présentes dans la conclusion de l'article « El semblante y la sangre », paru en 1945 :

No es sólo crueldad elemental flotando sobre las encrespadas aguas como un dios antiguo. Es también la orilla repentina de la cadera tibia; la furtiva revelación del tacto en la pelvis; la ligera línea de una hada huyendo sobre patines minerales. El gozo del domingo en el trébol y el agua. En las muchachas que pasan en resplandecientes bicicletas, cabalgando sobre el delgado pétalo de su sexo. Es la alegría de saberse vivo cadáver de Dios sobre la tierra. Incompleto y anhelante. Y sentirse arcángel y centauro. Demonio puro y querubín expósito e inerme.<sup>387</sup>

La jeune fille à bicyclette apparaît bien comme un symbole de l'existence éphémère. L'oxymore « vivo cadáver » renforce la condamnation du corps à la mort alors même que cette existence humaine rend l'être imparfait, incomplet et désirant. À travers cet oxymore, cependant, l'accent est mis sur le fait que l'homme est vivant. On trouve cet oxymore inversé dans l'article intitulé « Noción y técnica de la conciencia de sí mismo », publié en 1968<sup>388</sup> : « El hombre que ha realizado la conciencia de sí mismo, mira a las gentes deambular como cadáveres vivientes. »<sup>389</sup> L'homme qui a réussi, par le retour sur soi, à parvenir à la conscience de soi perçoit alors les autres comme des morts en mouvement.

---

<sup>386</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Muchacha en bicicleta », *Arco de instantes*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 177.

<sup>387</sup> César DÁVILA ANDRADE, « El semblante y la sangre », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op.cit.*, p. 399.

<sup>388</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Noción y técnica de la conciencia de sí mismo », *Zona Franca*, Caracas, n°57, p. 19-22.

<sup>389</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Noción y técnica de la conciencia de sí mismo », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 441.

Le découpage du temps en instants implique de concevoir un intervalle entre ces différents points et d'introduire la notion de durée. L'arc du recueil *Arco de instantes* la métaphorise ; on retrouve la même métaphore dans le poème intitulé « Fábula » :

Supo que la esperanza detiene el don  
para durar como arco.<sup>390</sup>

L'arc, portion courbe entre plusieurs points, semble approprié pour appréhender un temps non linéaire. Sa forme étire l'instant et l'inscrit dans la durée. Dans ces deux vers, le futur apparaît comme un espoir présent, il n'est pas la réalité. En tant qu'illusion, il semble même dangereux dans la mesure où il empêche l'homme d'être vertueux dans le présent. La durée, en outre, implique un mouvement entre deux instants que les perceptions de l'homme permettent d'appréhender. Henri Bergson le montre dans *Durée et simultanéité* :

Mais il faut ajouter que, si cette mesure du temps par le mouvement est possible, c'est surtout parce que nous sommes capables d'accomplir des mouvements nous-mêmes et que ces mouvements ont alors un double aspect : comme sensation musculaire, ils font partie du courant de notre vie consciente, ils durent ; comme perception visuelle, ils décrivent une trajectoire, ils se donnent un espace.<sup>391</sup>

L'homme perçoit la durée par le biais des sensations de son corps et par sa perception visuelle. Le poème « Fábula » rend visible la perception du temps en projetant un arc entre le moment présent et l'avenir. L'épigraphe de l'article intitulé « El semblante y la sangre », publié en 1945, témoigne également de la relation entre les perceptions et la durée : « Sentir es el principio de todo cuanto dura »<sup>392</sup>. En faisant l'expérience de la durée par ses perceptions sensorielles et le mouvement, l'homme fait aussi celle du temps.

Cependant, deux conceptions temporelles s'affrontent chez César Dávila Andrade. À l'existence d'un temps en mouvement, durée, s'oppose l'idée d'un temps immobile et figé. La conception d'un temps statique est manifeste dans le poème « Ourobours » :

Día fijo, siempre fuera del Tiempo,  
en dónde gira tu Ángel de rapiña?<sup>393</sup>

L'expression « Día fijo » met en évidence la vision d'un jour immobile, placé en dehors du temps cosmique. Cette inertie, d'inspiration bouddhiste, nie la durée. Carl-Albert Keller explique la conception du temps dans le bouddhisme de la manière suivante :

---

<sup>390</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Fábula », *Arco de instantes*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 178.

<sup>391</sup> Henri BERGSON, *Durée et simultanéité, op. cit.*, p. 39.

<sup>392</sup> César DÁVILA ANDRADE, « El semblante y la sangre », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 397.

<sup>393</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Ourobours », *Arco de instantes*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 187. Nous reproduisons la typographie de cette édition.

En vérité ultime, *paramârtha satya*, ce qui apparaît comme un être, un être humain, est le jeu infiniment subtil des interactions de cinq *skandha*, de cinq « tas » ou « amas » (couramment « agrégats ») de particules. Ce qui au niveau de la vérité banale nous apparaît comme un être vivant, est un entassement granulaire constamment fluctuant. Or, ces particules, grains minuscules, ont des caractéristiques dont il faut mentionner au moins deux : elles n'ont ni durée ni nature substantielle.

Les particules manquent en effet de durée, elles sont *anitya*, « sans durée ». Elles sont ponctuelles, elles apparaissent pour disparaître immédiatement, elles ignorent totalement la dimension du temps. Elles sont atemporelles. Atemporelles en elles-mêmes, elles ne peuvent pas non plus être perçues dans une suite temporelle puisque aucun des cinq « amas » de particules ne dispose d'un élément de durée.<sup>394</sup>

Le bouddhisme, par conséquent, atomise l'instant et ignore la durée. Épuré de cette dernière, le jour, dans le poème « Ourobouros », devient immobile. Son caractère statique contraste avec les cercles décrits par l'ange. Le jour est bien une particule, un « átomo oscuro »<sup>395</sup>, mais il est une réalité vide de sens. Les différents noms de la semaine ne renvoient à rien :

A tu pequeño Lunes, a tu sórdido Martes de cera,  
les hemos revestido de estaciones y aniversarios,  
pero, han recibido, fríos, la dádiva de los Ángeles.  
Por un solo poro de la Eternidad hemos mirado tus Domingos,  
y aún quedaba espacio para un día roto.<sup>396</sup>

La cire représente ici l'étendue, la matière. Même revêtus d'occasions particulières qui pourraient leur donner sens, les jours ne représentent rien, ils sont vides : « aún quedaba espacio ». Carl-Albert Keller précise le lien entre le temps et le vide :

En un mot : au niveau de la « vérité véritable » le temps n'existe tout simplement pas. La « vérité véritable » est atemporalité pure (d'où l'insistance, dans l'enseignement et la pratique bouddhiques, sur la « présence d'esprit », l'attention au moment et à sa ponctualité.)<sup>397</sup>

Le mystique, lors de la contemplation, cherche à atteindre cette atemporalité et ce vide, le néant. Le poème « Consagración del instante », publié en 1959 dans *Arco de instantes*, met en évidence cette recherche :

Oh, Ser mío, tú te hallas siempre  
en el instante libre de movimiento,  
vive hoy el silencio de tu alma vacía,  
y escucha cómo fluyen los discos caídos de las manos del Eterno.<sup>398</sup>

L'être se définit dans l'espace-temps comme une particule immobile – « en el instante libre de movimiento » – et vide, comme le suggèrent les termes « alma vacía ». C'est de cette

---

<sup>394</sup> Carl-Albert KELLER, « Le temps dans les religions », Conférence pour les enseignants secondaires, *op. cit.*

<sup>395</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Ourobouros », *Arco de instantes*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 187.

<sup>396</sup> *Idem.*

<sup>397</sup> Carl-Albert KELLER, « Le temps dans les religions », Conférence pour les enseignants secondaires, *op. cit.*

<sup>398</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Consagración de los instantes », *Arco de instantes*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 193.

manière que, dans la religion bouddhiste, le sujet cherche son salut, comme le montre Carl-Albert Keller :

C'est cette atemporalité pure, cette absence de nature propre des particules atemporelles, cette « vacuité » de ce qui semble constituer un être, que le méditant bouddhiste essaie de réaliser. S'il y parvient, s'il devient atemporalité et vacuité de tout ce qui semble le composer, il sera sauvé, il sera *buddha*, il sera « éveillé » à la vérité véritable : existant/inexistant, au-delà du temps et de l'espace il ne sera plus, il sera *nirvâné*.<sup>399</sup>

D'autres textes témoignent de l'influence de la religion bouddhiste sur César Dávila Andrade. Dans un article qu'il consacre au yoga-zen, publié après sa mort en 1968<sup>400</sup>, César Dávila Andrade évoque la voie que propose Jiddu Krishnamurti pour permettre à l'homme de se délivrer de la souffrance de vivre :

Krishnamurti nos propone por su parte, **vivir de instante en instante**. Atentos por milímetros de conciencia a fin de que el pensamiento no sea enredado con las voces de la imaginación, el recuerdo, el monólogo, las perturbaciones alucinatorias de la tela psíquica, que son los elementos de dolor. De Dolor fantasmagórico, en el fondo. El único mal del mundo.<sup>401</sup>

Jiddu Krishnamurti est un penseur d'origine indienne du XX<sup>e</sup> siècle, qui prône une transformation de la conscience individuelle et la nécessité de la connaissance de soi. Il préconise de vivre d'instant en instant pour atteindre la vérité qui est de nature atemporelle. Jiddu Krishnamurti propose de rompre avec toutes les illusions pour s'approcher de cette vérité. La mémoire ou l'imagination n'ont, par conséquent, pas leur place dans cette conception d'origine bouddhiste. Nous verrons également plus loin que le mystique, de manière générale, rejette ces dernières. Cependant, César Dávila Andrade ne suit pas ces préceptes à la lettre. L'écriture, pour lui, reste une manière de se relier à soi-même, mais aussi de témoigner de la nécessaire expérience de la pleine conscience de soi.

L'article « Noción y técnica de la conciencia de sí mismo », publié en 1968, propose une sélection de références bibliographiques autour de l'expérience de la pleine conscience de soi. César Dávila Andrade y déplore le caractère hermétique de bien des textes qui constituent cette bibliographie. Au lieu de démontrer l'intérêt de la pleine conscience de soi, leur hermétisme décourage le lecteur :

Por su parte, los Instructores orientales han sido siempre herméticos y han encerrado la enseñanza práctica en circunloquios indecifrables o en alegorías que al llegar a nosotros, no nos han dado otra cosa que su resplandor externo de literatura entretejida por sensibilidades milenarias. La bagatela exótica ha eclipsado la verdad oculta. [...]

---

<sup>399</sup> Carl-Albert KELLER, « Le temps dans les religions », Conférence pour les enseignants secondaires, *op. cit.*

<sup>400</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Epistolario de yoga-zen del maestro Tsung-Kao », *Zona Franca*, Caracas, n°57, 1968, p. 23-30.

<sup>401</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Epistolario de yoga-zen del maestro Tsung-Kao », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II*, *op. cit.*, p. 446.

Ninguna de las Psicologías de nuestro siglo ni las de los siglos anteriores, han enfrentado el tema de la Conciencia y su cultivo interno, como un hecho capital, que debiera avasallar la vida entera de un hombre. No han pasado de definiciones, o someros buceos intelectualistas realizados sobre los aspectos teóricos de una función escurridiza o negada muchas veces.<sup>402</sup>

L'écriture de César Dávila Andrade semble alors trouver sa place et son objectif. Il s'agit bien de montrer une nouvelle voie vers la connaissance pour approcher une vérité d'ordre métaphysique, et de représenter une alternative aux écrits obscurs et hermétiques des penseurs. L'objectif est de révéler la démarche par laquelle l'homme parvient à l'union évoquée dans « Campo de fuerza », publié en 1970 dans *Materia Real, Antología*<sup>403</sup>. Le poème débute ainsi :

¿En qué instante se une el buscador  
a lo buscado, y  
Materia y Mente entran en la embriaguez  
del mutuo conocimiento?

¿En qué relámpago se funden los contrarios  
como gota de esmalte  
que deslumbra  
la pupila central del girasol?<sup>404</sup>

La voix poétique est à la recherche de l'instant de fusion entre l'esprit et la matière, instant d'expérience totale, d'unité, puisque les contraires sont réunis : « se funden los contrarios ». Cet instant permet également de se trouver au centre de toute chose, comme le suggère la métaphore de la pupille du tournesol. L'article « Noción y técnica de la conciencia de sí mismo » explicite la signification de ce moment, en citant plusieurs extraits des textes des moines Zen :

“Exactamente, ¿qué es esta **naturaleza de la Mente**?” –“Para decirlo brevemente, la naturaleza de la Mente es la conciencia de sí misma. Ser consciente de sí mismo significa ser consciente de los resultados del juego de la consciencia, de las impresiones recibidas o de las imágenes capturadas por la consciencia”.

“Ser consciente de este juego es una experiencia pura, absoluta, en la que no hay sujeto **conocedor**, ni objeto **conocido**, ya que uno y otro se unen en una entidad de “puro sentimiento”.

“Cuando uno descubre esta consciencia de sí mismo, todo su ser cambia (psicológica y alquímicamente). Cuando se realiza cualquier actividad, se siente que se trasciende esta actividad [...].<sup>405</sup>”

Ces préceptes abordent la pleine conscience de soi comme l'instant de fusion entre l'esprit et la matière. C'est, dans la tradition zen, une démarche cruciale pour accéder à la vérité et se perfectionner. L'expression « todo su ser cambia (psicológica y alquímicamente) » montre

---

<sup>402</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Noción y técnica de la conciencia de sí mismo », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 440.

<sup>403</sup> Pierre de PLACE, Juan SÁNCHEZ PELÁEZ, Néstor LEAL (éd.), *op. cit.*, p. 175.

<sup>404</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Campo de fuerza », *Poesía del gran todo en polvo*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 330.

<sup>405</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Noción y técnica de la conciencia de sí mismo », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 441-442.

bien qu'il s'agit d'une transmutation en vue de l'acquisition d'une vertu. L'écriture de César Dávila Andrade, dans ce cadre, doit encourager le lecteur à initier l'expérience de la pleine conscience de soi et le guider dans son cheminement.

L'existence humaine, pour César Dávila Andrade, correspond à une période temporelle éphémère à l'échelle de l'existence du monde. Pourtant, ce temps, perçu en chaque homme de manière interne, semble long pour celui qui souffre et qui subit sa condition d'être mortel. Spatialisé, le temps chez César Dávila Andrade oscille, ondule ou se fige. Ces représentations témoignent d'une influence bouddhiste certaine. L'être se trouve en prise entre le réel et le non-réel, l'instant et la durée, le cosmos et le néant. L'écriture, justement, se veut éclairante et édifiante. Le projet de César Dávila Andrade tient à la recherche de l'instant au cours duquel l'homme va pouvoir retrouver l'unité originelle, la totalité et ne faire qu'un avec Dieu. Dans cette conception du temps, la dimension atemporelle et éternelle est évidente. On la retrouve symbolisée à plusieurs reprises par la figure du serpent Ourobouros, par l'image du cercle et celle de la roue.

### **3. 3. Un temps « cyclo-linéaire » et mystique**

Carl-Albert Keller montre que l'expérience du temps par l'homme s'appuie sur la perception de plusieurs cycles : journalier, lunaire et solaire. L'enchaînement de ces cycles conduit à la conception d'un temps « cyclo-linéaire »<sup>406</sup> qui donne lieu aux projections d'ordre religieux de ce schéma :

[Il] est tentant de procéder à des extrapolations et d'appliquer le principe de la cyclo-linéarité du temps à d'autres aspects de l'expérience humaine, par exemple en postulant une cyclo-linéarité de la vie : naissance, adolescence, maturité, vieillesse, mort et nouvelle naissance, adolescence, maturité, vieillesse... et ainsi de suite, en une succession infinie de nouvelles naissances ou de réincarnations. Les doctrines réincarnationnistes sont en effet le produit d'une réflexion sur la cyclo-linéarité naturelle de la vie et du temps de la vie.<sup>407</sup>

Selon Carl-Albert Keller, cette cyclo-linéarité du temps s'applique également à l'existence du cosmos, en envisageant de la même manière sa naissance, son évolution et sa fin. Cette conception est à l'œuvre chez César Dávila Andrade. L'étude de plusieurs poèmes a permis,

---

<sup>406</sup> Carl-Albert KELLER, « Le temps dans les religions », Conférence pour les enseignants secondaires, *op. cit.*

<sup>407</sup> *Idem.*

dans un premier temps, de montrer la récurrence de l'image de la roue et de la présence du cercle. Ces images ont été mises en rapport avec le cycle de l'existence humaine. L'analyse portera ici plus précisément sur les rapports qu'entretiennent le cycle, le temps et la vie religieuse dans les œuvres de César Dávila Andrade, afin de mieux comprendre la démarche littéraire de l'auteur. Ses poèmes ont souvent été jugés hermétiques ; cependant, la clé d'entrée de la poésie de César Dávila Andrade repose sur cette conception même du cycle temporel, existentiel et sacré.

Le recueil *Catedral Salvaje*, publié en 1951, représente, de ce point de vue, un excellent exemple. María Rosa Crespo affirme ainsi que « César Dávila Andrade con sus fragmentos intenta recomponer la imagen verdadera del hombre, la historia y el paisaje interandinos. »<sup>408</sup> Le premier poème du recueil, « Catedral salvaje », présente la Cordillère comme un espace divin, originel, régi par les cycles de création-mort-renaissance. Le poème s'ouvre ainsi sur la fin d'un cycle, marqué par le début d'un cataclysme :

Entre el humo del cataclismo los ríos son despeñados a la aurora!  
Los hombres pierden sus casas entre olas de candela!  
En sus cabellos revolotean el granizo y los relámpagos!<sup>409</sup>

La grêle, les éclairs, les vagues et le feu montrent les éléments en furie et rappellent les fléaux et la fin du monde dans *La Bible* : « Il y eut alors de la grêle et du feu mêlés de sang [...] le tiers des hommes fut exterminé par ces trois fléaux : le feu, la fumée et le soufre »<sup>410</sup>. L'aurore annonce des jours nouveaux et la renaissance à venir. Les maisons des hommes, de plus, sont détruites, ce qui laisse présager d'une fin du monde provoquée par les dieux. Dans la suite du poème, cette idée se confirme :

La tempestad reúne los más altos pensamientos de desesperación  
sobre la tierra escupida por sus hijos pródigos y crueles!  
Ésta es la comarca soñada por los malhechores blancos!<sup>411</sup>

Les termes négatifs sont nombreux dans ces trois vers : « desesperación », « escupida », « crueles » et « malhechores ». On perçoit le désespoir et la déception des dieux face au mauvais comportement des hommes. Les conquistadors européens apparaissent comme de

---

<sup>408</sup> María Rosa CRESPO, *Tras las huellas de César Dávila Andrade*, op. cit., p. 93.

<sup>409</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Catedral salvaje », *Catedral Salvaje*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética*, op. cit., p. 98. Nous reproduisons la typographie de cette édition.

<sup>410</sup> Ap 8, 6 – 9, 18.

<sup>411</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Catedral salvaje », *Catedral Salvaje*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética*, op. cit., p. 99. Nous reproduisons la typographie de cette édition.

véritables malfaiteurs ; étrangers dans ce milieu, la précision de leur couleur les désigne comme les envahisseurs responsables du mal. Cependant, la mort provoquée par le cataclysme délivre les hommes de la souffrance et annonce l'avènement d'un nouveau cycle :

Nadie sufre ya más en la extremidad de la tortura,  
porque la muerte, como la demencia, ataca al corazón con talismanes!  
En el ápice del alarido, el alma se rasga  
en infinita eyaculación!<sup>412</sup>

Les dieux, à l'inverse des hommes, ne tuent pas leurs créatures en se livrant à des guerres. Il s'agit d'un châtement magique, comme le suggère le mot « talismanes ». De plus, la proposition principale « el alma se rasga en infinita eyaculación » est juxtaposée à la subordonnée. Ainsi, au hurlement de douleur qui marque la mort succède immédiatement la renaissance, à travers la fécondation. Ce cycle mort-renaissance est récurrent :

De esta tierra se exhala eternamente  
el fantasma de la resurrección! [...] <sup>413</sup>

La présence du complément de lieu en tête de vers suggère le début d'un cycle, celui de la vie, suggéré par le verbe « exhala ». Ce cycle s'achève par la mort, à travers le terme « fantasma », puis reprend avec la renaissance, en fin de vers : « resurrección ». L'adverbe « eternamente » traduit explicitement la conception cyclo-linéaire du temps du poète. On perçoit néanmoins, dans cette vision, une influence bouddhiste : « En medio del furor del cataclismo, sigue inmóvil el Día! »<sup>414</sup> Le temps est aussi paradoxalement statique, pour livrer une vision éternelle et atemporelle. La poésie évoque alors un instant paradoxal où toute durée est suspendue, ce que Mircea Eliade a mis en évidence dans *Images et symboles* :

Un moment quelconque, un *ksana* quelconque, peut devenir le « moment favorable », l'instant paradoxal qui suspend la durée et projette le moine bouddhiste dans le *nunc stans*, dans un éternel présent.<sup>415</sup>

La poésie transmet, par ce biais, une révélation et une illumination d'ordre mystique. Elle donne à voir à l'homme le monde à l'instant précédant la création, sous sa forme de chaos, avant que l'équilibre ne se rétablisse et que l'ordre soit à nouveau restauré. Le cycle naissance-mort-renaissance s'exprime à travers la métaphore de l'absorption déjà étudiée précédemment dans des recueils postérieurs. Les hommes semblent littéralement dévorés par une puissance supérieure :

Los peones caminan en hilera por el monte  
y van perdiendo siempre el último hombre que nadie ve

<sup>412</sup> *Ibid.*, p. 100. Nous reproduisons la typographie de cette édition.

<sup>413</sup> *Ibid.*, p. 101. Nous reproduisons la typographie de cette édition.

<sup>414</sup> *Ibid.*, p. 99. Nous reproduisons la typographie de cette édition.

<sup>415</sup> Mircea ELIADE, « Symbolismes indiens du Temps et de l'éternité », *Images et symboles, op. cit.*, p. 115.

al volver el rostro; hasta que el síncope llega al guía  
y lo devora sólo como una palmada!<sup>416</sup>

Les travailleurs, un à un, en ordre régressif, meurent dévorés de manière mystérieuse. Cette absorption, si elle signifie la mort, met également en scène l'acte de reproduction :

Millares de ojos acechan entre el tenaz parpadeo de la pimienta  
al hombre que come mujer  
y al animal que cabalga sobre su hembra<sup>417</sup>

La Cordillère, par conséquent, apparaît comme un espace cosmique et divin dans lequel l'homme meurt et renaît incessamment à travers des cycles éternels. Elle devient ainsi la scène du *samsara*, cycle de la vie, de la mort et de la renaissance, dans la religion bouddhiste et hindouiste. Elle est également un espace naturel propice à la connaissance métaphysique, où il apparaît possible de remonter aux origines et de contempler l'acte créateur.

Le cycle naissance-mort-renaissance comporte également une dimension religieuse, à travers la présence d'un paradis et d'un enfer :

los pastores trabajan con sus almas en el velo llameante del paraíso!  
[...]  
Abajo, ladra el fuego en su brasero de mil piernas!  
Las hormigas empalidecen la carcajada del tigre  
con la cruel armonía de un minuto de miel!<sup>418</sup>

Le pasteur appartient aux symboles bibliques. Il représente le berger devant conduire son troupeau sans égarer ses brebis pour les mener vers Dieu. Dans le poème, les bergers tissent le voile spirituel du paradis. Traditionnellement, l'enfer est associé au feu et aux tourments. L'éclat de rire du tigre rappelle le caractère diabolique de ce lieu ; il rappelle également le rugissement du lion dans l'Apocalypse<sup>419</sup>. Le feu, à travers son aboiement et ses mille jambes, apparaît comme un monstre vivant qui rappelle Cerbère dans la mythologie grecque. Le feu est aussi associé au paradis et à l'enfer ; il évoque la présence de Dieu à travers le voile « llameante », mais il est également une force dévastatrice. Dans *La Bible*, le feu évoque le mystère divin. Le bibliste Benoît Miller rappelle la signification du feu dans le Livre :

Dans la Bible, Dieu se manifeste souvent par le symbole du feu. C'est par le feu que Dieu montre sa puissance, sa gloire et sa colère sur le mont Sinaï. C'est ce même feu qui conduit Israël au cœur du désert et qui embrase la volonté des prophètes. Et c'est aussi par le feu qui descend du ciel que Dieu conclut une alliance avec son peuple. Le feu symbolise non pas la présence en soi de Dieu, mais la présence agissante de Dieu qui visite son peuple en des circonstances particulières. Le feu de Dieu est un feu qui bouge et se déplace pour guider, éclairer, purifier, châtier, transformer. [...]

---

<sup>416</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Catedral salvaje », *Catedral Salvaje*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 102. Nous reproduisons la typographie de cette édition.

<sup>417</sup> *Ibid.*, p. 101. Nous reproduisons la typographie de cette édition.

<sup>418</sup> *Ibid.*, p. 100-101. Nous reproduisons la typographie de cette édition.

<sup>419</sup> Ap 8, 6 – 9, 18.

Plus précisément, le feu symbolise la présence de celui qui contient les promesses d'une prospérité heureuse pour Abraham et ses descendants et d'une terre bénie où coulent les aliments les plus appréciés de l'époque : le lait et le miel. Plus encore, le feu est le sceau du contrat dans lequel Dieu s'engage personnellement au point de se renier si la fin d'Israël n'est pas heureuse. Le feu qui vient du ciel évoque donc la présence et l'engagement de Dieu pour son peuple. Et ce feu ne cesse désormais de consumer des sacrifices d'holocauste sur les autels (sanctuaires et Temple) pour perpétuer cette Alliance.<sup>420</sup>

Le feu, dans le poème « Catedral salvaje » est, comme dans *La Bible*, en mouvement. Il apparaît sous la forme de vagues – « olas de candela » –, d'éclairs et de brasier doté de jambes. On le retrouve également sous forme de soleil et de pluie : « Llueve sol consumido y verde! »<sup>421</sup> Enfin, la Cordillère apparaît comme un immense four :

Sobre la piedra ardiente, trasmútalos, Horno Salvaje!  
En tu infinita borrachera seca, que mata y glorifica!  
[...]  
Todo arde en ti, con fuegos ulteriores,  
dispuestos más allá de las bullentes formas combustibles!<sup>422</sup>

La Cordillère devient ici le lieu de la transmutation. Cette opération passe par le feu – « piedra ardiente » –, chargé alors de purifier l'homme par la mort : « que mata y glorifica ». L'homme glorieux, tel que le définit Mircea Eliade, est celui qui est « d'une parfaite santé physique, maître absolu de son corps et de sa vie psycho-mentale, capable de se concentrer, conscient de soi-même. »<sup>423</sup> La répétition des feux peut être une allusion à la « seconde mort » de l'homme dans l'Apocalypse, qui intervient après le Jugement dans l'étang de feu<sup>424</sup>. Elle suggère, dans tous les cas, l'existence d'autres cycles de mort-renaissance. Cette étape correspond également au sacrifice auquel se livre le poète, avant de renaître :

Yo, que jugué a la Juventud del Hombre,  
alzo esta noche mi cadáver hacia los dioses!  
Y, mientras cae el rocío sobre el mundo,  
atravieso la hoguera de la resurrección!<sup>425</sup>

Le poète, tel un saint, livre son corps aux dieux et passe l'épreuve du feu. Le présent du verbe « atravieso » fige l'instant tandis que la parole poétique témoigne de la renaissance du poète. Le poème « Catedral salvaje » témoigne donc de la conception cyclo-linéaire du cosmos, et fait de la Cordillère des Andes l'espace des morts et des renaissances incessantes

---

<sup>420</sup> Benoît MILLER, « Par le feu du ciel une alliance est agréée », article consulté en ligne le 23/06/2014, [http://www.interbible.org/interBible/ecritures/symboles/2003/sym\\_031111.htm](http://www.interbible.org/interBible/ecritures/symboles/2003/sym_031111.htm)

<sup>421</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Catedral salvaje », *Catedral Salvaje*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 104. Nous reproduisons la typographie de cette édition.

<sup>422</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>423</sup> Mircea ELIADE, « Symbolismes indiens du Temps et de l'éternité », *Images et symboles, op. cit.*, p. 120.

<sup>424</sup> Ap 21, 11.

<sup>425</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Catedral salvaje », *Catedral Salvaje*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 107. Nous reproduisons la typographie de cette édition.

de l'homme, de la nature et des animaux. Il en fait, également, un lieu de sacrifice rituel par le feu, sacrifice qui s'inscrit dans ce même cycle de création-mort-renaissance de l'homme.

De manière générale, la perception ou la création d'un temps cyclo-linéaire a une incidence sur la vie religieuse de l'humanité. Les nombreux cultes et célébrations autour des moments forts de la journée ou de l'année en témoignent. César Dávila Andrade se fait le porte-parole de l'importance de ces temps forts de la religion dans plusieurs articles. Ils témoignent eux-aussi d'une vision cyclique de l'existence du monde.

Dans l'article intitulé « La Navidad como compensación »<sup>426</sup>, publié dans *El Nacional* en décembre 1950, César Dávila Andrade aborde la célébration de Noël. Il est en désaccord avec le sens que donne l'Église catholique à la commémoration de la naissance du Christ<sup>427</sup>. César Dávila Andrade ne croit pas au cycle de naissance-mort-renaissance de Jésus-Christ que célèbre la communauté catholique avec Noël. Il y voit plutôt un retour de l'homme à sa propre enfance :

Y es que el niño mal dormido, nunca muerto, jamás bien sepultado que llevamos todos los llamados civilizados de la tierra, se ha incorporado de pronto y quiere alcanzar con su pequeña mano de niebla la prenda infantil. El mercader, sólo el mercader parece realmente ser adulto viejo en dureza y cálculo, inflexible mayor del bolsillo y del alma empedernida. [...]

De este modo se realiza la compensación y el niño interno que los padres llevan adormecido encuentra su contentamiento. Los padres deben a sus pequeños esta preciosa deuda de abuelas y abuelos asimismo. Deuda de la vejez de la Tierra a la niñez del mundo.<sup>428</sup>

Selon César Dávila Andrade, la célébration de Noël est principalement un prétexte pour faire revivre l'enfant qui est en chaque adulte, ce dont témoignent les dépenses que font les adultes pour leurs enfants en jouets dans les boutiques. Noël servirait de compensation à l'homme adulte qui ne peut plus revivre le passé.

César Dávila Andrade montre ici que si l'événement peut revenir de manière cyclique, à travers la commémoration, l'instant, en revanche, ne revient pas. La célébration de Noël permet à l'homme, selon César Dávila Andrade, de retrouver l'enfant qui est en lui, mais elle ne permet pas de revivre l'expérience du Christ. Il illustre « l'asymétrie » du temps que Sanja Boskovic évoque dans son article intitulé « Le temps et l'espace – de la conscience mythique

---

<sup>426</sup> César DÁVILA ANDRADE, « La Navidad como compensación », *El Nacional*, 24/12/1950, s. p. Reproduit dans Jorge DÁVILA VÁZQUEZ, « Bibliografía », in César DÁVILA ANDRADE, *Poesía, narrativa, Ensayo*, *op. cit.*, p. 275.

<sup>427</sup> *Idem.*

<sup>428</sup> *Ibid.*, p. 496.

à la conscience phénoménologique » : « l'asymétrie est la loi du devenir humain »<sup>429</sup>. Bien que le cycle implique la reproduction d'un certain ordre des choses, il ne signifie pas, pour autant, une réplique identique.

La religion, par le cadre rituel qu'elle impose, inscrit l'homme dans une temporalité cyclolinéaire. Les fêtes catholiques, à l'instar de Noël, du Carême et de Mardi-Gras, rythment la vie des chrétiens. Elles s'appuient sur les anciennes fêtes païennes qui célébraient le retour du printemps et de la vie. Les Saturnales, chez les Romains, célébraient le solstice d'hiver avant d'être repris par la religion catholique sous la forme du Carnaval. César Dávila Andrade voit dans le sens de ces anciennes fêtes la réponse à un besoin de l'homme d'exprimer un sentiment profond envers la terre, comme il l'affirme par exemple dans l'article « Presencia del carnaval »<sup>430</sup>, paru en 1951 :

Quizás los antiguos Carros de la Primavera sean los antecesores directos de los coches que llevan las gárrulas mascaradas por los paseos cosmopolitas. Y en este caso, la mascarada tiene un sentido ritual de proyecciones hondamente emotivas, sembradas en lo más tierno de la Tierra como planeta y como granero del labrador y el ciudadano. Era en el dintel del año, cuando tenían lugar entre los pueblos desaparecidos estas fiestas de la guirnalda y de la máscara. Eran propiciatorias, por lo mismo, invocaban el favor de la abundancia para el año. Los cantos, las representaciones, los arrebatos, la fábula ardiente y luminosa que se esparcía por las calles y las plazas y aún se adentraba en el mar con barcazas de follaje, ansiaban inclinar a los dioses benéficos sobre los surcos, sobre la besana, sobre los campos sembrados que pronto reventarían en mieses y en frutos bellos y necesarios.<sup>431</sup>

Ces fêtes étaient en rapport avec le cycle agricole de la terre et entretenaient l'homme dans un rapport étroit avec le monde. Avec la modernité et le développement urbain, les fêtes religieuses et rituelles auraient perdu leur portée originelle, à en croire l'article « Cuaresma y anticuaresma », publié en 1961<sup>432</sup> :

Sin embargo, la vieja Cuaresma de nuestros padres, como institución espiritual reflejada en el ambiente, como temperatura del ánimo y estilo profundo del hombre religioso, ha sido devorada por el monstruo arquitectónico y mecánico de la ciudad contemporánea.<sup>433</sup>

En coupant l'homme de ses racines avec la terre, la ville moderne ne permet plus à ces fêtes d'accomplir leur fonction rituelle. Elle a profondément modifié le rapport de l'homme à

---

<sup>429</sup> Sanja BOSKOVIC, « Le temps et l'espace – de la conscience mythique à la conscience phénoménologique », *Les cahiers du MIMMOC*, *op. cit.*

<sup>430</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Presencia del carnaval », *El Nacional*, Caracas, 4/02/1951, s. p. Reproduit dans Jorge DÁVILA VÁZQUEZ, « Bibliografía », in César DÁVILA ANDRADE, *Poesía, narrativa, Ensayo*, *op. cit.*, p. 277.

<sup>431</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Presencia del carnaval », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II*, *op. cit.*, p. 497.

<sup>432</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Cuaresma y anticuaresma », *El Nacional*, Caracas, 7/03/1961, s. p. Reproduit dans Jorge DÁVILA VÁZQUEZ, « Bibliografía », in César DÁVILA ANDRADE, *Poesía, narrativa, Ensayo*, *op. cit.*, p. 272.

<sup>433</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Cuaresma y anticuaresma », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II*, *op. cit.*, p. 535.

sa vie spirituelle. Le Carême n'est plus l'occasion pour l'homme d'effectuer un retour sur soi et de s'interroger sur sa spiritualité. En réponse à une modernité qui étouffe les élans spirituels et religieux des hommes, César Dávila Andrade invite à de nouvelles pratiques, qui allient création artistique et spiritualité.

L'exemple du poète Ernesto Cardenal prouve que cela est possible :

Las experiencias en las que la visión interna se agudiza sin dejar de mirar ni atender los reclamos de la vida práctica derivados de un reglamento austero, hicieron posible la mirada nueva en los ojos del poeta. Y llegó a contemplar la falacidad de las formas sin ser esclavo ya del viejo hechizo, del ancestral tejido. Y sintió deseos del canto y escribió conducido de la mano por la espontaneidad aposentada en su corazón, en sus vísceras, en sus tendones. Esta espontaneidad casi aérea, sin compromiso con nada, y que es como la exigencia primordial del espíritu que empieza a mirarse a sí mismo en sus vestiduras, produce casi siempre poetas apasionados en el Zen; son los nuevos locos del espíritu, pero saben pisar la tierra con naturalidad inolvidable. Sus poemas de esta época son como documentos de la vida inmediata y, sin embargo, sus verdaderas raíces se alimentan en el espacio. Lo que ha ocurrido es que el discípulo Zen y el poeta del monasterio occidental, han ascendido un escalón más de la gradería de la conciencia; sus instrumentos perceptivos y sensoriales se han sutilizado especialmente y su visión ha calado el velo milenario de las cosas. Esta alteración renovadora encierra la virtud de producir una serena tempestad entre las varillas de las antiguas perspectivas y el mundo es mirado con una alegría esencial: se lo ve despojado de su poder de engaño y de su antigua fuerza laceradora.<sup>434</sup>

César Dávila Andrade met en avant le lien existant entre la spiritualité et le retour vers l'essence des choses et du monde. En encourageant l'intériorité, les pratiques Zen permettent à l'homme d'acquérir une connaissance métaphysique du monde et d'accéder à une autre temporalité, comme en témoigne l'expression « su visión ha calado el velo milenario de las cosas ». Cette temporalité est éternelle et se traduit chez César Dávila Andrade par une représentation cyclo-linéaire.

Pour rendre compte de l'accès à une temporalité éternelle et cyclo-linéaire, César Dávila Andrade opte pour des figures circulaires. L'expression poétique présente des images audacieuses, chargées de symboles qui renvoient à l'origine et aux mystères du monde. Le poème « Ourobouros », publié en 1959 dans *Arco de instantes*, constitue, de ce point de vue, un bon exemple de métaphores sur la création de l'univers :

Yo sé de alguien que te ama con sus dos pechos, Ourobouros.  
Los coros de la Noche, redondos, se miran en Ti,  
boca con cola.

Circundado por el eterno ahora de Amor y de Nieve,  
yaces, medido por la incesante rueda.  
Hembra y varón en un lecho redondo  
se muerden, por turno, la entrada del corazón.<sup>435</sup>

<sup>434</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Ernesto Cardenal: Gethsemani, Ky », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II*, p. 491.

<sup>435</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Ourobouros », *Arco de instantes*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 187.

Le poète suggère tout d'abord l'existence d'une figure mystérieuse dotée d'une double poitrine, « alguien [...] con sus dos pechos », qui s'apparente à Janus, dieu du commencement et de l'âge d'or. Son visage de jeune homme, tourné vers l'avenir, et celui de vieillard, tourné vers le passé, en font un symbole d'union perpétuelle et d'éternité. Cette image entre en écho avec les figures circulaires dessinées par les chœurs, qui calquent la représentation d'Ourobouros, serpent dont la tête mord la queue. Ce dernier réunit lui aussi passé et présent, dans la mesure où il se rajeunit perpétuellement en changeant régulièrement de peau. Le vers qui clôt la strophe, « boca con cola », suggère, par sa composition, la représentation de ce symbole d'éternité en associant chacun des termes à une partie du corps du serpent. Cette figure symbolique illustre une dynamique et révèle l'existence d'une temporalité en spirale. Comme la roue, qui sert d'étalon pour le mesurer – « medido por la incesante rueda » –, il se déplace du passé vers l'avenir et avance, de ce fait, dans l'espace et dans le temps.

La strophe suivante, de plus, présente une représentation de l'œuf cosmique dans les deux derniers vers : « Hembra y varón en un lecho redondo ». Ce symbole renvoie à la création du monde et à la totalité de l'univers. Le couple, dans cette représentation, évoque la fécondation, mais également le temps. En effet, l'expression « se muerden, por turno, la entrada del corazón » s'impose comme un nouvel écho de la figure d'Ourobouros, en particulier en raison du verbe « se muerden ». Le serpent qui se mord la queue s'autoféconde et symbolise la figure de l'hermaphrodite. Par sa couleur, moitié noir et moitié blanc – « Nieve » –, il signifie en outre l'union des principes opposés<sup>436</sup>. Ici, le couple se reproduit, comme le serpent, en se mordant l'un et l'autre. Le verbe, conjugué au présent de l'indicatif, confère une dimension atemporelle à la vision. L'acte de création de l'univers semble alors être résumé dans cette métaphore. Dans ce poème, César Dávila Andrade transmet une représentation poétique audacieuse et dynamique du temps pour évoquer la création du monde. La poésie permet alors d'insérer l'homme, qui a une existence éphémère, dans la temporalité éternelle du cosmos. La représentation poétique de la création du monde propose également à l'homme une généalogie et lui offre une explication renouvelée de sa propre origine, à la manière d'un mythe.

Sanja Boskovic présente l'interprétation suivante des relations entre temps et espace :

La matérialité du monde (l'espace) est à la fois la négation et la confirmation de l'origine divine de l'homme. Cette ambiguïté métaphysique pousse la conscience cognitive à chercher la confirmation du temps

---

<sup>436</sup> Voir Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, « Ourobouros », *op. cit.*, p. 716.

éternel et du sens de la vie dans l'abstraction du concret et dans sa contemplation. Le temps éternel est en effet la projection idéale du passé divin que l'homme a perdu à l'époque de l'origine du monde et vers lequel son âme et son esprit s'inclinent par déférence. Le seul espace que la conscience cognitive reconnaît est l'espace imaginaire, le paradis, le lieu des idéaux universels et éternels.<sup>437</sup>

La démarche de César Dávila Andrade confirme ce que Sanja Boskovic décrit comme les efforts de la conscience cognitive pour « chercher la confirmation du temps éternel et du sens de la vie dans l'abstraction du concret et dans sa contemplation ». Elle montre également le rôle de « l'espace imaginaire » qui permet de réactualiser un espace-temps disparu. L'écriture de César Dávila Andrade tente de reproduire l'épaisseur dans laquelle vit entouré l'homme dans le monde profane, mais aussi de le guider, paradoxalement, hors de l'illusion dans laquelle il est installé. Il s'agit bien de l'aider à déchirer le voile des ténèbres et de révéler le monde tel qu'il existe aux yeux de l'homme « claroscuro ». Dans son essai intitulé « La fuente intermitente », publié en 1947, César Dávila définit déjà la mission du poète :

Ha comprendido el Poeta que antes de poder erguirse con firmeza iluminada ante el mundo de sus hermanos, debía llevar teñidas las plantas en la sangre del corazón. Sólo entonces, cuando la mortal escultura ha reconocido y aceptado su sino transitoria ceniza inapelable, el antiguo bardo ha cantado a los dioses, casi como un igual y sin embargo acatando la eterna corona de los días prececeros.<sup>438</sup>

Selon César Dávila Andrade, le poète est l'homme conscient de sa condition éphémère et de son retour à la terre après sa mort. Ce faisant, il apparaît comme le médiateur entre les dieux et les hommes.

---

<sup>437</sup> Sanja BOSKOVIC, « Le temps et l'espace – de la conscience mythique à la conscience phénoménologique », *Les cahiers du MIMMOC*, *op. cit.*

<sup>438</sup> César DÁVILA ANDRADE, « La fuente intermitente », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II*, *op. cit.*, p. 475.

## Conclusion

La quête initiatique et mystique de César Dávila Andrade le conduit à réaliser une véritable exploration du monde dans le but d'accéder, par le biais de l'écriture, à une connaissance d'ordre métaphysique et spirituel. La liberté créatrice dont il use lui permet de laisser libre cours à son imagination ; cette dernière produit des images capables d'effectuer une médiation entre l'homme, son environnement et le monde sacré. L'écriture, dans ce cadre, permet à l'auteur de progresser dans sa quête au même rythme que son introspection.

César Dávila Andrade, tout d'abord, s'appuie sur ses sens et ses perceptions pour appréhender le monde qui l'entoure. Il espère ainsi accéder à une connaissance métaphysique de son univers, mais, nous l'avons vu, cette voie ne satisfait pas toutes ses espérances. Cette démarche dynamique suppose un cheminement ; elle suscite également, au niveau de la création, la recherche d'un nouveau langage. Puisque le poète se donne pour mission de transmettre aux hommes une connaissance d'ordre supérieur, acquise grâce à sa propre expérience du monde sacré, un langage spécifique lui est nécessaire. Les signes et les symboles revêtent alors une importance capitale dans le travail d'écriture ; ils servent de médiation entre les mystères sacrés et l'homme, de même qu'ils traduisent l'ineffable.

Pour mener à bien sa quête et son projet d'écriture, César Dávila Andrade parcourt l'espace-temps. De ce point de vue, il hérite pleinement des progrès scientifiques réalisés au XX<sup>e</sup> siècle qui remodelent les esprits. Ces nouvelles connaissances agissent sur son imagination et entrent en relation avec les lectures qu'il effectue des grands penseurs ésotériques. César Dávila Andrade se lance alors dans une exploration du cosmos à la recherche de Dieu, mais également sur terre et sous terre, pour découvrir les mystères, les richesses et le passé de son continent.

L'auteur parcourt le temps, dans l'espoir de remonter aux origines du monde et de l'homme. Dans la conception mystique de César Dávila Andrade, l'homme expérimente, en effet, deux temporalités distinctes. Le corps subit les effets du temps historique et irréversible tandis que l'âme, immortelle, découvre un temps universel en se délivrant de l'enveloppe dans laquelle elle est emprisonnée à la mort de l'homme. La contemplation, cependant, permet également à l'homme d'accéder à l'atemporalité, de même qu'elle donne accès au

monde des origines, où le temps est cyclique, matérialisé par des images telles que la roue ou le cercle, et que symbolise le serpent Ourobouros.

L'étude de la conception cyclo-linéaire du temps chez César Dávila Andrade permet de mettre en évidence le lien étroit établi entre l'homme et le spirituel. Cette dernière guide véritablement son rapport au monde, ce dont témoigne l'écriture poétique. Les images tentent, en effet, d'appréhender l'univers dans son éternité face à des hommes livrés à une existence éphémère. Pris par le temps, subissant ses effets destructeurs, l'homme mystique se tourne alors vers la contemplation pour échapper à l'irréalité du monde temporel et prendre conscience de l'éternité.

Évidemment, le travail de César Dávila Andrade sur l'espace et le temps contribue à complexifier la compréhension de ses œuvres, notamment en poésie, nous l'avons déjà évoqué. L'expression et le sens des symboles s'obscurcissent, deviennent plus énigmatiques, voire hermétiques d'après la critique. Pourtant, les analyses précédentes montrent bien qu'ils sont en lien systématique avec la quête mystique de César Dávila Andrade. Le poète se définit lui-même comme « homme claroscuro », comme Élu. Il convient de comprendre le rôle de médiateur entre Dieu et les hommes qu'il s'assigne. La quête spirituelle est, en effet, le moteur de l'écriture davilienne et c'est à la lumière de la notion d'« homme claroscuro » que l'on peut dépasser la rapide classification de poésie « hermétique » pour comprendre la cohérence et la portée de textes parfaitement accessibles au lecteur, pour peu qu'il accepte de se laisser guider par le poète.



**TROISIÈME PARTIE**

**MYSTICISME ET RENOUVEAU**



## SOMMAIRE

### Introduction

#### 1. La figure du poète « claroscuro »

1. 1. La tradition indigéniste réinterprétée : une nouvelle lecture de *Boletín y elegía de las mitas*

1. 2. L'homme « claroscuro » et le dévoilement des mystères

1. 3. Les représentations daviliennes : symboles, rêves et mythes

1. 4. L'alchimie et le poète « claroscuro »

#### 2. Sacré et religion

2. 1. César Dávila Andrade, un poète-prophète

2. 2. Le poète créateur de textes sacrés

2. 3. Le poète martyr : César Dávila Andrade et la figure du Christ

#### 3. César Dávila Andrade, un auteur du renouveau ?

3. 1. Régénérer la société : une utopie mystique

3. 2. « Mística de América » et sacralisation de l'histoire américaine : une relecture des poèmes « La corteza embrujada » I et II

3. 3. César Dávila Andrade, un poète mystique du XX<sup>e</sup> siècle

### Conclusion



## Introduction

L'exploration du monde et la quête des origines amènent César Dávila Andrade à reconsidérer l'histoire du continent américain. Le poète consacre un peu plus de deux cent quatre-vingt vers à l'évocation de la période coloniale dans *Boletín y elegía de las mitas*, recueil paru en 1960. En dénonçant la condition de l'Indien et les atrocités commises par les Espagnols, l'auteur s'inscrit à première vue dans le prolongement de la tradition indigéniste. Pourtant, la réhabilitation des Indiens se fait par la voie spirituelle, car César Dávila Andrade, rappelons-le, mène un projet d'écriture lié à une quête métaphysique depuis la fin des années quarante.

En 1953, dans un poème intitulé « El hombre claroscuro de la noche », le poète évoque la figure d'un homme mystérieux auquel, une dizaine d'années plus tard, il s'identifie<sup>1</sup>. Nous reviendrons plus amplement sur le sens et la portée de cette figure dans l'œuvre davilienne, mais soulignons d'emblée que l'expression « claroscuro » repose sur un principe d'opposition et de complémentarité, qui rappelle la lumière et l'obscurité, la dualité de l'âme et du corps, de la connaissance et de l'ignorance. Cette figure permet à César Dávila Andrade d'appréhender l'univers dans sa totalité et de manière métaphysique. L'homme « claroscuro » entre en rapport avec les origines et est inscrit dans une temporalité mythique ; il est donc éternel. Il est également un poète martyr, capable de se sacrifier pour sauver l'humanité et de revenir périodiquement. Cependant, cet homme « claroscuro » que César Dávila Andrade incarne possède un lien qui l'unit à la connaissance d'ordre métaphysique. Le poète apparaît alors comme un homme spirituel, capable de transmuter la matière pour la sublimer. Fort de sa double nature humaine et divine, le poète s'impose comme un médiateur entre Dieu et les hommes.

César Dávila Andrade n'est pas le premier à se servir de cette expression énigmatique, mais elle lui permet, nous le verrons, de définir de manière cohérente son projet littéraire et poétique. Les poèmes publiés à partir de 1962 sont jugés hermétiques ; leur analyse au prisme

---

<sup>1</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Magia, Yoga, Poesía », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II*, *op. cit.*, p. 434.

du clair-obscur, du rêve et de l'alchimie, qui constituent ses centres d'intérêt et qui nourrissent sa réflexion littéraire, apporte un nouvel éclairage à cette écriture énigmatique. César Dávila Andrade, nous l'avons déjà évoqué, cherche à éveiller son lecteur et à le guider vers la connaissance métaphysique. Tel un alchimiste, le poète se sert du langage pour transmuter la matière afin de la sublimer. Parallèlement, l'écriture poétique doit également lui permettre de le conduire sur la voie du perfectionnement. Le projet poétique de César Dávila Andrade est inséparable, par conséquent, d'une dimension morale, spirituelle voire religieuse.

Sa foi en Dieu est omniprésente dans ses œuvres. Cette force spirituelle, que le poète utilise pour alimenter son écriture, détermine son expérience littéraire de manière originale, puisque César Dávila Andrade tente de concilier vie et écriture à travers sa quête spirituelle. Comme nous tenterons de le montrer, le poète plonge en lui-même ou s'élève par le biais de son âme à la recherche d'une connaissance métaphysique. Fort de ses visions, il redescend ensuite parmi les hommes du monde profane pour les transmettre. Poète-prophète, il se donne pour rôle de révéler une vérité et d'éclairer le commun des mortels. La puissance de son imagination et de son verbe créateur lui permettent de communiquer ses visions et d'annoncer l'avenir. Son langage est figuratif et repose sur la force des symboles pour ouvrir l'accès vers l'infini et l'absolu. Le poète, en outre, se perçoit comme un Élu de Dieu. Il s'identifie au Christ, qu'il érige en figure exemplaire, pour prendre en charge les péchés de l'humanité et sauver cette dernière. La mission qu'il s'attribue révèle le rôle ambitieux qu'il confère aux poètes dans la société. César Dávila Andrade s'estime capable de la régénérer, afin de donner naissance à un monde meilleur et d'instaurer un ordre nouveau.

Dans sa volonté de renouveau, le poète exploite le langage sous toutes ses formes pour détruire des mondes et en recréer à l'envie. César Dávila Andrade crée également, grâce au langage, un ailleurs dégagé de toute référence spatio-temporelle, afin d'y installer l'homme qui souhaite faire l'expérience de l'infini et de l'absolu. Dans cet ailleurs réside Dieu ; mais cet ailleurs constitue également le domaine de la Connaissance, où l'homme découvre sa genèse et celle du monde. Dans ce lieu idyllique davilien, nous le verrons, l'homme trouve une plénitude de vie et contemple ses transfigurations incessantes. Sa renaissance lui permet d'atteindre l'éternité.

## **1. La figure du poète « claroscuro »**

César Dávila Andrade part à l'écoute du verbe des Indiens, premiers hommes de l'Amérique, pour rassembler leurs voix sous sa figure de poète et leur rendre justice. Le travail de dénonciation, toutefois, rompt avec la tradition indigéniste et prend une dimension mystique. Si la poésie davilienne permet de renouer avec la spiritualité, elle révèle l'importance que César Dávila Andrade attribue au poète au sein de la société. Médiateur entre Dieu et les hommes, son rôle consiste à délivrer une connaissance d'ordre supérieur. La figure de l'homme clair-obscur résume la mission que César Dávila Andrade s'attribue.

S'il ne revendique son identification à la figure du poète « claroscuro » qu'en 1961, toute sa démarche est orientée vers celle-ci. Il a l'ambition de révéler l'existence d'un monde invisible et d'en dévoiler les mystères. Pour ce faire, il s'appuie sur un langage qui participe de l'originalité de l'écriture davilienne, car il prétend exploiter le mystère de la création poétique, pour exprimer le monde divin. Il nous faudra nous intéresser au rôle joué par les symboles dans le mode de représentation davilien, car il s'agit là d'un procédé fondamental du poète. Ce dernier, en outre, exploite les mécanismes de l'inconscient et du rêve pour livrer ses visions. Rappelons que l'auteur, dans sa quête spirituelle, cherche à remonter aux origines pour renouer avec le sacré. Pour exprimer les images qu'il entrevoit, il recourt au mythe, qui s'impose comme un cadre idoine pour exprimer une pensée irrationnelle.

### **1. 1. La tradition indigéniste réinterprétée : une nouvelle lecture de Boletín y elegía de las mitas**

Pour écrire les origines, César Dávila Andrade se sert de l'histoire comme d'un substrat, d'une matière à travailler, en explorant l'irrationnel et le subconscient collectifs. Cette mythification du passé nécessite un nouveau langage et de nouvelles formes, capables d'assembler le passé, le présent et le futur. Iván Carvajal voit, dans ce changement d'écriture, le rapprochement de la poésie et de la prose, dans un article consacré à la modernité :

Esa necesidad de un mito sobre los orígenes y la visión dramática del pasado, que desembocaba en un mundo presente que debía ser puesto en cuestión, no sólo denunciado sino transformado, devino en un acercamiento de la poesía a la prosa, en la incorporación de formas prosaicas – narrativas – en el poema, por el historicismo incorporado al pensamiento poético. Demandó una retórica narrativa, una modalidad próxima

al canto épico, aunque siempre atravesada por el desgarramiento lírico, tal vez ocasionado por la fractura del ser del mestizo, la fractura de un mundo bastante aldeano y campesino que se derrumbaba, el anhelo de una modernidad justa, libre, democrática, y la estrechez –en fin, aldeana – de la existencia.<sup>2</sup>

Lorsque César Dávila Andrade publie *Boletín y elegía de las mitas*, en 1960, œuvre inspirée du travail de recherches d'Aquiles Pérez<sup>3</sup>, il rencontre un franc succès. Ce long poème épique évoque les désastres humains imposés par la Colonisation et rend hommage à la masse anonyme des Indiens. À travers leur parole, ils sont ressuscités et convertis en martyrs, victimes de la barbarie de conquistadors assoiffés de pouvoir et de richesses. Grâce à l'emploi entremêlé de castillan du Siècle d'Or et de quechua, le poète recrée un monde perdu, vestige d'une civilisation définie comme origine.

Rappelons que l'Indien, au XX<sup>e</sup> siècle, devient un symbole de la nation en tant que racine. Le choix d'utiliser des termes quechua est emblématique ; le quechua devient, à son tour, un substrat, une matière à exploiter d'un point de vue esthétique, pour ses sonorités et son étrangeté. D'un point de vue culturel, l'usage de termes quechuas sert un objectif bien précis : il ne s'agit pas tant de renouer avec une langue historiquement méprisée, mais de la hisser comme un vestige identitaire capable de rassembler un peuple autour d'un référent identitaire commun. Cependant, l'Indien, dans *Boletín y elegía de las mitas*, représente bien plus qu'un emblème collectif ; réhabilité, il est hissé, à l'instar de tous les chrétiens, au rang d'enfant du Seigneur. Le poète se charge de retracer les souffrances endurées sur terre et les injustices commises à l'encontre des Indiens. Certes, il s'inscrit là dans le sillage de la littérature indigéniste pour dénoncer les abus, mais il la dépasse. En effet, le poète, dans *Boletín y elegía de las mitas*, s'élève au rang divin pour annoncer le retour des morts ressuscités et le début d'une nouvelle ère. Ce faisant, il crée une forme hybride, poétique et théâtrale par certains aspects, faite de visions et de prophéties.

Le recueil *Boletín y elegía de las mitas* a suscité de nombreux commentaires parmi la critique, qui s'est concentrée sur deux points principaux. Elle s'est intéressée, d'une part, à la dénonciation du passé colonial de l'Équateur et, d'autre part, au lyrisme du poème. Nous proposons ici une nouvelle lecture du recueil qui, sans s'opposer aux interprétations précédentes, analyse de manière approfondie la portée mythique du poème et la réinterprétation de l'histoire par César Dávila Andrade.

---

<sup>2</sup> Iván CARVAJAL, « Acerca de la modernidad », *Kipus, Revista Andina de Letras*, op. cit., p. 317.

<sup>3</sup> Aquiles PÉREZ, *Las mitas en la Real Audiencia de Quito*, Quito, Ministerio del Tesoro, 1947.

Signalons tout d'abord que *Boletín y elegía de las mitas* s'inscrit très rapidement dans un espace-temps mythique, associé à la notion floue d'un « avant ». Cet « avant » désigne, de manière évidente, l'époque précédant l'arrivée des Espagnols, moment qui constitue, chez César Dávila Andrade, une rupture semblable à celle de la Chute. La lecture des épisodes de l'Exode et de l'annonce du Jubilé dans Le Lévitique nous suggère un parallèle avec le poème de César Dávila Andrade ; nous en montrerons la portée. Il nous semble également que ce poème s'inspire de certains chapitres de l'histoire des Juifs. Du reste, il n'est pas impossible que dans *Boletín y elegía de las mitas*, le poète conçoive l'Équateur comme un équivalent de la Terre Promise, car dès la deuxième strophe du poème, la voix poétique invoque Pachacámac, le dieu inca de la fertilité et le « garant du bien-être »<sup>4</sup> :

Oh, Pachacámac, Señor del Universo  
nunca sentimos más helada tu sonrisa,  
y al páramo subimos desnudos de cabeza,  
a coronarnos, llorando, con tu Sol.<sup>5</sup>

Le sourire glacial du dieu, de même que les pleurs des Indiens, suggèrent la rupture provoquée par l'arrivée des conquistadors et des colons, rupture qui signe la fin d'une époque.

La voix poétique entreprend alors de dénoncer certains mécanismes du système colonial qui se met en place, à commencer par la *mita*. La dénonciation, toutefois, ne vise pas à apitoyer le lecteur ; la voix poétique se montre formelle sur ce point : « De qué me quejo, entonces? – No. Sólo te cuento. »<sup>6</sup> Le *pathos*, dans *Boletín y elegía de las mitas*, se veut au service de la vérité des faits. La brièveté de la réponse le confirme : « Sólo te cuento. » Le poète prend soin de mettre à distance l'expérience historique vécue pour mieux la décrire.

Le poème dénonce, par l'intermédiaire des multiples voix des Indiens, les mauvais traitements et les humiliations infligés. Tout y est rapporté ; les Espagnols sont accusés de raser les cheveux des Indiens : « nos trasquiláron hasta el frío la cabeza »<sup>7</sup>, de les faire travailler nus, de les priver de repos<sup>8</sup>, de les affamer et même de piétiner les corps :

En obraje de telas, sargas, capisayos, ponchos,

<sup>4</sup> Peter EECKHOUT, *Pachacamac (côte centrale du Pérou), Aspects du fonctionnement, du développement et de l'influence du site durant l'intermédiaire récent (ca 900-1470)*, Thèse de doctorat, Bruxelles, Université Libre de Bruxelles, Faculté de Philosophie et Lettres, volume I, 1997, p. 36, consulté en ligne le 20/01/2016, [http://www.societedesamericanistes.be/pdf/SAB\\_peter/Eeckhout-03\\_dieu\\_Pachacamac.pdf](http://www.societedesamericanistes.be/pdf/SAB_peter/Eeckhout-03_dieu_Pachacamac.pdf)

<sup>5</sup> César DÁVILA ANDRADE, *Boletín y elegía de las mitas*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.* p. 209.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>8</sup> Rappelons que les Ordonnances Royales, intitulées « Leyes de Burgos », imposent, en 1512, un temps de repos réglementaire.

yo, el desnudo, hundido en calabozos, trabajé  
año cuarenta días,  
con apenas puñado de maíz para el pulso  
que era más delgado que el hilo que tejía.  
Encerrado desde la aurora hasta el otro claror,  
sin comer tejí, tejí.<sup>9</sup>

Le maigre poignet de l'homme sert d'étalon pour montrer combien la quantité de maïs qui lui est accordée est faible. Il travaille jour et nuit, quarante jours d'affilée, jusqu'à finalement mourir de faim et de fatigue. Le chiffre est symbolique, puisqu'il est par excellence « le nombre de l'attente, de la préparation, de l'épreuve ou du châtement », en particulier dans *La Bible*<sup>10</sup>. La voix poétique dénonce également les conditions de travail à la mine :

Minero fui, por dos años, ocho meses.  
Nada de comer. Nada de amar. Nunca vida.  
[...]  
Dormimos miles de mitayos,  
a pura mosca, látigo, fiebres, en galpones,  
custodiados con un amo que sólo daba muerte.  
Pero, después de dos años, ocho meses, salí.  
Salimos seiscientos mitayos,  
de veinte mil que entramos.<sup>11</sup>

Le temps s'étire pour le travailleur à travers la ponctuation introduite dans la tournure « dos años, ocho meses », tandis qu'il vit privé de tout, comme le met en évidence la répétition de « Nada » en tête de phrase. Les Indiens travaillent exposés aux insectes, aux maladies et aux coups de fouet, puis dorment entassés dans des hangars. L'évocation de la mortalité des travailleurs est terrifiante : « Salimos seiscientos mitayos, / de veinte mil que entramos ». Ailleurs, les Espagnols sont comparés à des rapaces qui s'abattent sur des proies sans défense :

negra nube de buitres de trapo vinieron. Tantos.  
Cientos de casas hicieron en la Patria.  
Miles de hijos. Robos de altar. Pillerías de cama.  
Dejaronme en una línea de camino,  
sin Sur, sin Norte, sin choza, sin... dejaronme!  
Y, después, a batir barro, entraña de mi tierra;  
hacer cal de caleras, a trabajar en batanes,  
en templos, paredes, pinturas, torres, columnas, capiteles.  
Y, yo, a la intemperie!<sup>12</sup>

Alors qu'ils deviennent de plus en plus nombreux, ils pillent les lieux sacrés pour satisfaire leur convoitise. La voix poétique, qui s'identifie aux Indiens, se montre désorientée par ces

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 211.

<sup>10</sup> Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, « Quarante », *op. cit.*, p. 793.

<sup>11</sup> César DÁVILA ANDRADE, *Boletín y elegía de las mitas*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética*, *op. cit.*, p. 214.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 211.

actes : « Dejáronme en una línea de camino, / sin Sur, sin Norte, sin choza, sin... déjáronme! ». Alors que l'homme se retrouve sans logis, il doit, en outre, construire pour les Espagnols.

La voix poétique les accuse également d'avoir castré les Indiens, comme ils auraient procédé avec des animaux domestiques :

A Melchor Pumaluisa, hijo de Guápulo,  
en medio patio de hacienda, con cuchillo de abrir chanchos,  
cortáronle testes.<sup>13</sup>

Le geste est symbolique ; il nie l'humanité de la victime, lui ôte toute possibilité d'avoir une descendance et, partant, un futur. Ce futur est forcément celui que façonnent les nouveaux maîtres, désormais les seuls à pouvoir procréer. Tel est aussi le sens du viol de l'Indienne par l'Espagnol :

Y a yacer con Viracochas,  
nuestras flores de dos muslos,  
para traer al mestizo y verdugo venidero.<sup>14</sup>

La voix poétique présente le viol comme à l'origine du métissage et de l'augmentation du nombre de bourreaux. Elle accuse les Espagnols d'avoir tué les enfants indiens à coups de fouet : « Dos hijos muertos a látigo »<sup>15</sup>, tuant symboliquement la « raza » indienne pour permettre d'imposer la leur.

Dans la dénonciation du système colonial, le poète met en évidence le « triumvirat » au cœur de ce système, formé par le patron, le dirigeant politique local et le curé. La voix poétique dénonce, en particulier, le rôle de l'Église catholique et notamment celui des prêtres envoyés par la Couronne de Castille pour convertir les Indiens à la religion chrétienne :

Y entre Curas, tam, unos pareciendo diablos, buitres, había.  
Iguales. Peores que los otros de dos piernas.  
Otros decían: "Hijo, Amor, Cristo."  
Y ellos: "Contribución, mitayo a mis haciendas,  
a tejer dentro de Iglesia, aceite para lámpara,  
cera de monumentos, huevos de ceniza,  
doctrina y ciegos doctrineros.  
Vihuela, india para la cocina, hijas para la casa."  
Así dijeron. Obedecí.<sup>16</sup>

La voix poétique distingue cependant deux types de religieux. Les uns, guidés par l'amour de Dieu, dont certains représentants ont été amenés à dénoncer les mauvais traitements

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>14</sup> *Idem.*

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 210.

<sup>16</sup> *Idem.*

imposés par les colonisateurs, à l'instar d'Antonio Montesinos et de Bartolomé de Las Casas. Les autres, en revanche, exploitent les Indiens en tant qu'*encomenderos*, comme le montre l'énumération de leurs exigences. Ceux-là sont alors comparés à des rapaces ou à des diables. Ils sont l'incarnation du mal, d'autant plus qu'ils utilisent la figure du Christ pour justifier les souffrances qu'ils imposent aux Indiens :

Y a un Cristo, adrede, tam trujeron,  
entre lanzas, banderas y caballos.  
Y a su nombre, hiciéronme agradecer el hambre,  
la sed, los azotes diarios, los servicios de Iglesia,  
la muerte y la desraza de mi raza.<sup>17</sup>

Ces prêtres espagnols détournent la figure exemplaire du Christ qui, selon les Évangiles, s'est sacrifié pour le Salut des hommes. Ces prêtres, de surcroît, nient l'humanité des Indiens, comme le suggère l'expression « la desraza de mi raza », légitimant l'animalisation de l'Indien et les mauvais traitements dont ils sont victimes. César Dávila Andrade rappelle leur responsabilité dans ce système de domination, dans un autre texte, « *Ciro Alegría y su alto y ancho mundo* », publié en 1967. Francisco Pizarro y est qualifié d'« *analfabeto* » et d'« *audaz porquerizo de la Conquista* »<sup>18</sup>, tandis que les *encomenderos* sont désignés comme des « *nobles zánganos* ». Face à eux sont présentés Atahualpa, le dernier empereur inca, et l'ensemble des Indiens. Ces derniers sont désignés comme « *asombrados y mudos* », évoqués à travers leur sort : « *evitando para siglos la presencia y el látigo de los capitanes blancos* »<sup>19</sup>. Pour César Dávila Andrade, la colonisation espagnole a pris la forme d'un « *imperio brutal y despiadado de las posesiones y las mitas. Eso duró toda la Colonia.* »<sup>20</sup> De plus, les autorités ecclésiastiques sont accusées d'avoir cautionné une telle exploitation de l'homme : « *la voz del pontífice Romano aseguró que los aborígenes “carecían de alma”* »<sup>21</sup>. César Dávila Andrade évoque même le « *sutil veneno de este principio pontificio* »<sup>22</sup>. Il dénonce, alors, l'actualité de la condition des Indiens : « *Como “buenas bestias de labor” perduran los indios, hasta ahora, en manos de los herederos ricos y de los terratenientes del Perú, de Bolivia y del Ecuador* »<sup>23</sup>. Il décrit les vices de l'élite oligarchique qu'il rend responsable : « *no solamente*

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 211.

<sup>18</sup> César DÁVILA ANDRADE, « *Ciro Alegría y su alto y ancho mundo* », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 427.

<sup>19</sup> *Idem.*

<sup>20</sup> *Idem.*

<sup>21</sup> *Idem.*

<sup>22</sup> *Idem.*

<sup>23</sup> *Idem.*

son golosas y glotonas, sino improductivas, estériles y crueles. »<sup>24</sup> L'auteur déplore aussi le mutisme des Indiens, voire une forme de passivité qui les empêcherait de résister aux abus dont ils sont les victimes.

Les Indiens ne sont pas véritablement intégrés dans la société des pays dans lesquels ils vivent. Ils continuent de subir la même condition d'asservissement malgré l'évolution des lois, comme l'illustre le passage suivant :

Cinco millones en el Perú y dos millones entre Bolivia y el Ecuador, los indios son ese "ser dormido en el tiempo", para el cual, cada año, las legislaturas de nuestros países contemplan leyes y cambios que permanecen graciosamente inútiles en el espíritu seco de las letras. Así, los indios conviven biológicamente en nuestras naciones, pero permanecen en estado de servidumbre y absorta alienación frente al prestigio inalcanzable de sus leyes.<sup>25</sup>

César Dávila Andrade s'appuie là sur les travaux du sociologue français François Bourricaud. L'article « *Ciro Alegría y su alto y ancho mundo* » complète la lecture de *Boletín y elegía de las mitas*, qui en apparaît comme la formulation poétique.

Pour faire entendre les voix indiennes, César Dávila Andrade a recours à un langage mixte et hybride que nous pourrions définir, pour reprendre les mots de José Bengoa, appliqués à José María Arguedas « [de] l'espagnol parsemé de mots quechuas, de brefs passages en quechua qui expriment l'incompréhension entre les deux cultures. »<sup>26</sup> Dans son ouvrage intitulé *Tras las huellas de César Dávila Andrade*, María Rosa Crespo analyse ce langage mixte dans le recueil. Certains mots, tels que « maqui », « curicamayo », « rinimi » ou « guagua », sont des emprunts directs à la langue indigène. D'autres, au contraire, sont des termes hybrides, comme « runa-llama » ou « runa-mora ». On trouve, enfin, des mots ou des expressions espagnols déformés par l'Indien, tels que « carajú », « dentre » ou « Dioselopagui ». María Rosa Crespo relève également deux archaïsmes verbaux, « trujeron » et « texer »<sup>27</sup>. Outre le lexique et les sonorités de la langue quechua, la critique équatorienne met en évidence deux autres procédés syntaxiques caractéristiques des locuteurs quechuas. L'absence de l'article, tout d'abord, qu'elle relève par exemple dans le vers suivant : « Hice la

---

<sup>24</sup> *Idem.*

<sup>25</sup> *Idem.*

<sup>26</sup> José BENGEOA, « Violence et émergence de l'indianité en Amérique », in Danièle DEHOUVE, Raymond JAMOUS (éd.), *Ateliers : Identités, nations, globalisation*, Édition LESC (Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative), n°26, 2003, p. 129, consulté en ligne le 20/01/2016, <http://www.ateliers.revues.org/8729>

<sup>27</sup> Termes cités par María Rosa CRESPO, *Tras las huellas de César Dávila Andrade*, *op. cit.*, p. 164-165.

tela conque vestían cuerpo los señores »<sup>28</sup>. Elle distingue ce cas d'omission de l'article d'un autre procédé :

Y después: Sebastián, Manuel, Roque, Salva,  
Miguel, Antonio. Mitayos, a yerba, leña, carbón,  
paja, peces, piedras, maíz, mujeres, hijas. Todo servicio.<sup>29</sup>

L'absence d'article, d'après María Rosa Crespo, exprimerait l'accumulation d'individus et de choses<sup>30</sup>.

Par ailleurs, l'utilisation du gérondif, caractéristique des locuteurs quechua, est manifeste : « mujer pariendo mi hijo » ou « Así, avisa. Di. Da diciendo. Dios te pague. »<sup>31</sup> On trouve également des expressions qui reproduisent une maîtrise incertaine de la langue castillane, notamment le recours à des tournures calques du quechua :

Recibiéronme: mi hija partida en dos por Alférez Quintanilla  
mujer, de conviviente de él.  
Dos hijos muertos a látigo.<sup>32</sup>

Le poète, en tant que porte-parole des Indiens exploités, s'est efforcé de reproduire leur parler dans un souci de vraisemblance. Mais il prend aussi en charge cette multitude de voix : il les rassemble sous l'expression lyrique d'un « je », pour donner à entendre une voix collective. Par ce procédé, César Dávila Andrade confère à sa série de témoignages individuels une unité qui vient rappeler, de manière significative, que c'est toute une communauté humaine qui est concernée. De ce point de vue, le sort des Indiens apparaît comparable à celui des Juifs tombés dans la servitude après avoir quitté l'Égypte dans *La Bible*. Sur le Mont Sinaï, Yahvé demande alors à Moïse de les rassembler pour leur annoncer l'année du Jubilé, afin de les libérer, pour qu'ils reprennent possession des terres et des biens que le Seigneur avait mis à leur disposition<sup>33</sup>. Dans *Boletín y elegía de las mitas*, le poète semble se fixer la mission de racheter et de libérer, à son tour, les Indiens asservis par plusieurs siècles de système colonial. En décrivant longuement leurs souffrances et leur mort, il établit leur condition d'exilés. L'expression : « Hijo de ayuno y de destierro fui »<sup>34</sup> suggère un parallèle avec le sort des Juifs dans *La Bible*. Puis, par le biais de l'identification et de la

---

<sup>28</sup> Vers cité par María Rosa CRESPO, *ibid.*, p. 159.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>30</sup> *Idem.*

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>33</sup> Lv 25, 1-55.

<sup>34</sup> César DÁVILA ANDRADE, *Boletín y elegía de las mitas*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 212.

reconnaissance, les Indiens prennent conscience de leur sort commun. Le regard prend toute son importance, car il leur donne les moyens de se libérer :

Y te miré, Oh Pachacámac, muerto  
en los brazos que ahora hacen esquina  
de madera y de clavos a otro Dios.  
Pero salí. No reconocía ya mi Patria.  
Desde la negrura, volví hacia el azul.  
Quitumbe de alma y sol, lloré de alegría.  
Volvíamos. Nunca he vuelto solo.  
Entre cuevas de Cumbe, ya en goteras de Cuenca,  
encontré vivo de luna el cadáver  
de Pedro Axitimbay, mi hermano.  
Vile mucho. Mucho vile, y le encontré el pecho.  
Era un hueso plano. Era un espejo. Me incliné.  
Me miré, pestañeando. Y me reconocí. Yo, era él mismo!<sup>35</sup>

Le corps de l'Indien devient un instrument d'identification et de reconnaissance pour ses semblables ; il fonctionne comme un miroir en offrant, à celui qui le contemple, le reflet de sa condition d'homme exploité et asservi. Dès lors que l'Indien survit et prend conscience qu'il n'est pas seul, qu'il forme une communauté, il subsiste un espoir. Le regard orienté vers le bleu du ciel suggère la confiance en une aide divine. On peut voir, dans les larmes de joie, la lecture d'une réponse positive à la prière.

Signalons que, dans ce passage, la voix poétique contemple son dieu mort, Pachacámac, dans les bras des Indiens. Or, selon un mythe inca, Pachacámac meurt en se jetant à la mer pour échapper à la vengeance de son fils<sup>36</sup>. Cette prise de distance avec le mythe est significative ; Pachacámac intègre ici le temps historique et meurt, aux côtés des Indiens, en tant que victime du système colonial. C'est alors à la voix poétique de s'élever au rang de Dieu pour annoncer son retour et celui des Indiens ressuscités :

Vuelvo. Álzome!  
Levántome después del Tercer Siglo, de entre los Muertos!  
Con los muertos, vengo!  
La Tumba India se retuerce con todas sus caderas  
sus mamas y sus vientres.<sup>37</sup>

Le poète voit une procession d'Indiens ressuscités qui entraîne sur son passage tous ceux qu'elle rencontre. Il faut relever, cependant, l'absence significative de Pachacámac : « Adiós.

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 214.

<sup>36</sup> Peter EECKHOUT, *Pachacamac (côte centrale du Pérou), Aspects du fonctionnement, du développement et de l'influence du site durant l'intermédiaire récent (ca 900-1470)*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>37</sup> César DÁVILA ANDRADE, *Boletín y elegía de las mitas*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética*, *op. cit.*, p. 215.

Pachacámac, Adiós. Rinimi. No te olvido! »<sup>38</sup> Le poète annonce ainsi le début d'une nouvelle ère, dans laquelle le temps ne revient pas se superposer à l'identique sur un cycle précédent. Bien au contraire, le poète annonce l'ouverture d'une autre période, chrétienne, synonyme de jugement eschatologique, et donc capable de rétablir la justice. Cette dernière dimension entre en écho avec l'objectif indigéniste, selon José Bengoa<sup>39</sup>, de justice sociale pour les Indiens.

À première vue, le poète, dans *Boletín y elegía de las mitas*, reconstitue le déroulement d'un procès de manière théâtrale. Le poème, d'ailleurs, a été représenté sur scène à plusieurs reprises. Des témoins se présentent, retracent leur histoire et racontent leurs souffrances. La voix poétique s'adresse explicitement aux Espagnols, à travers l'adjectif possessif « vuestro », qui les désigne comme des coupables :

Y vuestro Teniente y Justicia Mayor  
José de Uribe: "Te ordeno". [...] <sup>40</sup>

À travers José de Uribe, la voix poétique dénonce le nouvel instrument de domination de la Couronne de Castille. En revanche, l'absence de prise de parole, du côté espagnol, est significative ; elle postule implicitement qu'aucune défense n'est possible, acceptable ou recevable. La parole n'est pas donnée aux coupables ; ils sont sans cesse désignés à travers la troisième personne du pluriel :

Corazón que estrujaron, pisando ante mitayo,  
cuerpos de mamas, mujeres, hijas.  
Sólo nosotros hemos sufrido  
el mundo horrible de sus corazones. <sup>41</sup>

Le verbe « estrujaron » désigne sans distinction les Espagnols coupables. La métaphore met en évidence la violence imposée, comme l'indique le début du vers « Corazón que estrujaron », une violence qui apparaît aussi dans l'expression « pisando [...] / cuerpos ». La souffrance des victimes est redoublée par le verbe « hemos sufrido », qui désigne ici également l'ensemble des Indiens. Ces derniers semblent subir, outre l'exploitation des Espagnols, l'absence de moralité de ces individus, comme le souligne le vers « el mundo horrible de sus corazones ». Le cœur est métaphoriquement spatialisé pour mieux opposer les

---

<sup>38</sup> *Idem*.

<sup>39</sup> José BENGEOA, « Violence et émergence de l'indianité en Amérique », in Danièle DEHOUE, Raymond JAMOUS (éd.), *Ateliers : Identités, nations, globalisation, op. cit.*, p. 126.

<sup>40</sup> César DÁVILA ANDRADE, *Boletín y elegía de las mitas*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 209.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 210.

Indiens aux Espagnols. Les premiers ont leur organe comprimé par la douleur de voir les corps des leurs piétinés, tandis que les seconds ont un cœur grand, mais mauvais.

Personne, cependant, n'a demandé au cours de l'histoire à ces coupables de venir s'expliquer sur leurs crimes. En 1959, lorsque César Dávila Andrade écrit *Boletín y elegía de las mitas*, les procès des grands criminels nazis se sont déjà déroulés à Nuremberg. Bien qu'ils aient souvent nié leur implication, de nombreux responsables nazis ont dû répondre de leurs crimes. César Dávila Andrade fait également le procès de la conquête et des colonisateurs espagnols.

César Dávila Andrade dénonce aussi le rôle ambigu que représente, dans ce système, la figure du métis à l'égard des Indiens :

Y vino el mestizo Juan Ruiz, de tanto odio para nosotros  
por retorcido de sangre.  
A la cocina llevóle pateándole nalgas, y ella, sin llorar,  
ni una lágrima. Pero dijo una palabra suya y nuestra: Carajú.  
Y él, muy cobarde, puso en fogón una cáscara de huevo  
que casi se hace blanca brasa y que apretó contra los labios.  
Se abrieron en fruta de sangre: amaneció con maleza.  
No comió cinco días, y yo, y Joaquín Toapanta de Tubabiro,  
muerta le hallamos en la acequia de los excrementos.<sup>42</sup>

Juan Ruiz, en étant désigné comme « el mestizo », a un statut ambivalent. Il est, d'une part, rejeté par les Indiens qui ne le reconnaissent pas comme l'un des leurs : « de tanto odio para nosotros / por retorcido de sangre ». Il est d'ailleurs désigné, dans la quatrième strophe du poème, non seulement comme le fruit du viol des Indiennes par les Espagnols, mais aussi comme un « verdugo venidero »<sup>43</sup>. Les Indiens le considèrent, en effet, comme le bras armé des Espagnols, car il se livre aux mêmes actes de torture. Pourtant, bien que complice et acteur du système de domination, il est également rejeté par les Espagnols, en raison même de ses origines indiennes. Comme dans *El chulla Romero y Flores* de Jorge Icaza, le métis est « déchiré » entre deux groupes ; il est à la fois blanc et Indien, mais ni blanc ni Indien.

*Boletín y elegía de las mitas* dénonce le système de domination coloniale et réclame justice. La voix poétique l'affirme explicitement dans un vers : « Mi odio. Mi justicia ». Cependant, les thèmes que l'on pourrait qualifier d'indigénistes chez César Dávila Andrade relèvent d'une visée mystique. César Dávila Andrade souhaite contribuer à « sauver

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 209.

l'Indien », mais par une voie spirituelle. De notre point de vue, la quête d'un Salut pour les Indiens représente une interprétation recevable de l'œuvre de César Dávila Andrade.

Rappelons que dans *La Bible*, l'année jubilaire annonce un temps de réforme sociale, de libération et de retour à la terre autrefois donnée aux ancêtres, comme l'a montré Jean-François Lefebvre<sup>44</sup>. Pour ce dernier, l'objectif premier de la libération des Exilés, exprimé dans Le Lévitique, est de servir Dieu ; le deuxième objectif est le Rachat et la Rédemption. Dans *Boletín y elegía de las mitas*, l'Indien a dû se convertir et servir un autre dieu par la force. Le retour des morts ressuscités sans Pachacámac annonce un possible renouveau spirituel et la libération prochaine des Indiens par Dieu, le Dieu chrétien, car aucun maître espagnol ne peut se placer au-dessus de Lui. Dans *Boletín y elegía de las mitas*, le poète s'élève au rang divin et réaffirme l'étendue de son pouvoir à travers l'évocation de sa terre :

Y ahora, toda esta Tierra es mía.  
Desde Llaguagua hasta Burgay;  
Desde Irubí hasta el Buerán;  
desde Guaslán, hasta Punsara, pasando por Biblián.  
Y es mía para adentro, como mujer en la noche.  
Y es mía para arriba, hasta más allá del gavilán.<sup>45</sup>

La répétition des prépositions « desde » et « hasta » ainsi que l'énumération des lieux met en évidence les contours géographiques du territoire sur lequel s'étend le pouvoir de la voix poétique. Le verbe du poète acquiert un pouvoir véritablement divin, d'autant que la voix affirme, dans cette strophe, ses droits de propriété sur la terre, à l'instar de Dieu dans Le Lévitique<sup>46</sup>. Ce faisant, Dieu rappelle sa supériorité sur les hommes, qui ne sont que ses hôtes et qui doivent, pour cette même raison, le servir. Par ce parallèle, le poète restaure l'égalité entre tous les hommes, tous enfants de Dieu, principe que les Espagnols ont oublié et bafoué. Pour preuve, la voix poétique désigne ces derniers, au début du recueil, par le terme Viracochas dans les vers suivants :

Y a yacer con Viracochas,  
nuestras flores de dos muslos,  
para traer al mestizo y verdugo venidero.<sup>47</sup>

---

<sup>44</sup> Jean-François LEFEBVRE, « Le jubilé biblique, mémorial de la création et de la rédemption », *Sources et vie dominicaine*, Fribourg, n°3-4, 2000, p. 10, consulté en ligne le 19/01/2016, <http://www.studium.ndv.pages-perso-orange.fr/articles/artic-jf01.htm>

<sup>45</sup> César DÁVILA ANDRADE, *Boletín y elegía de las mitas*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética*, op. cit., p. 215.

<sup>46</sup> « La terre ne sera pas vendue avec perte de tout droit, car la terre m'appartient et vous n'êtes pour moi que des étrangers et des hôtes », Lv 25, 23.

<sup>47</sup> César DÁVILA ANDRADE, *Boletín y elegía de las mitas*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética*, op. cit., p. 209.

Rappelons que pour les incas, Viracochas est le dieu créateur de toute chose, le « Seigneur Suprême », d'après les mots de Peter Eeckhout<sup>48</sup>. La voix poétique, en désignant les Espagnols par le terme « Viracochas », dénonce leur attitude de supériorité qui les pousse à se considérer d'un rang plus élevé que Pachacámac. *Boletín y elegía de las mitas* permet au poète, par conséquent, de proclamer la supériorité divine, qu'il s'agisse de Pachacámac ou de Dieu, sur les hommes.

Il annonce également, à travers la Rédemption, la libération prochaine des Indiens tombés en servitude au cours de leur histoire. Dans cette perspective, le temps, dans *Boletín y elegía de las mitas*, n'est plus seulement historique, mais ouvre l'accès à un temps divin et sacré. En reprenant les termes de Jean-François Lefebvre, on peut ajouter que le poète, en rappelant aux hommes leur infériorité face à Dieu, les « replace [...] dans une attitude de vérité devant [leur] créateur et rédempteur »<sup>49</sup>. À travers la rédemption des Indiens, le poète montre que le temps est sanctifié et promet ainsi un avenir meilleur. Grâce à un verbe poétique au pouvoir divin, César Dávila Andrade annonce l'avènement d'une nouvelle société dans laquelle les rapports économiques et sociaux apparaissent plus équitables. Cependant, la perspective eschatologique de ce projet en souligne aussi le caractère utopique. *Boletín y elegía de las mitas*, au final, apparaît davantage comme l'expression de la foi religieuse du poète que comme un projet fondé sur un engagement politique. Ce recueil de César Dávila Andrade fonctionne de la même manière que l'épisode du jubilé dans *La Bible* : il est, lui aussi, un « mémorial de la création et de la rédemption »<sup>50</sup>. Il est un rappel du passé colonial de l'Équateur et une actualisation de l'action divine dans le présent ; il est également en lien avec le futur, puisqu'il annonce une réalisation eschatologique. César Dávila Andrade, à travers l'écriture de *Boletín y elegía de las mitas*, propose par conséquent sa propre relecture de l'histoire.

La conception du passé, chez César Dávila Andrade, prend appui sur l'historiographie chrétienne ; nous y reviendrons. Les épisodes de *La Bible* lui servent de support pour penser l'histoire et l'interpréter poétiquement. Dans *Boletín y elegía de las mitas*, qu'il s'agisse

---

<sup>48</sup> Peter EECKHOUT, *Pachacamac (côte centrale du Pérou), Aspects du fonctionnement, du développement et de l'influence du site durant l'intermédiaire récent (ca 900-1470)*, op. cit., p. 26.

<sup>49</sup> Jean-François LEFEBVRE, « Le jubilé biblique, mémorial de la création et de la rédemption », *Sources et vie dominicaine*, op. cit., p. 11.

<sup>50</sup> L'expression est empruntée à Jean-François Lefebvre, *ibid.*

d'évoquer l'histoire précolombienne ou le système colonial, le poète se sert du passé comme d'un substrat, qu'il réinterprète à la lumière de mythes incas et surtout chrétiens. Nous avons évoqué les épisodes de l'Exode et le Jubilé annoncé dans Le Lévitique ; María Rosa Crespo, dans *Tras las huellas de César Dávila Andrade*, établit un parallèle entre le martyr indien et le chemin de croix du Christ, puis présente une Amérique comme « nuevo Gólgota »<sup>51</sup>. Il est certain que les Indiens sont perçus comme des martyrs sous la plume de César Dávila Andrade, car ils subissent l'humiliation, doublée d'une violence physique. Le poète, de surcroît, en fait des hommes ressuscités, à l'instar du Christ, en annonçant leur retour. César Dávila Andrade, avec *Boletín y elegía de las mitas*, dépasse la tradition indigéniste pour créer une forme poétique hybride, polyphonique et cousue de mythes. Le poète ne se contente pas de dénoncer un système injuste et défavorable à l'Indien ; il restaure sa mémoire, le réhabilite en tant qu'individu au sein d'une communauté et lui crée, au moyen de son verbe, un véritable espace de recueillement. Il s'agit d'une étape dans un projet plus vaste : contribuer à l'avènement d'une nouvelle ère spirituelle, marquée par le retour de Dieu et par l'instauration d'une forme de société régénérée moralement. En tant que poète, César Dávila Andrade se sent investi d'une mission spirituelle auprès des hommes. Il la définit à travers la figure de l'homme « clair-obscur », une notion sur laquelle il convient de s'arrêter.

## **1. 2. L'homme « claroscuro » et le dévoilement des mystères**

Avant de se définir lui-même comme poète « claroscuro », César Dávila Andrade évoque à plusieurs reprises cette figure dans sa poésie. Elle détermine la fonction que le poète s'attribue, mais également l'écriture qu'il recherche dans le cadre de sa quête.

D'après Jorge Dávila Vázquez, l'expression apparaît pour la première fois sous la plume de l'auteur en 1953<sup>52</sup>, dans un poème intitulé « El hombre claroscuro de la noche ». Ce texte, publié dans la revue *Revista de la Casa Ecuatoriana*, est aujourd'hui considéré comme une première version du long poème intitulé « La corteza embrujada II », paru en 1966. Il présente, dès la première strophe, l'homme « claroscuro » en termes mystérieux :

---

<sup>51</sup> María Rosa CRESPO, *Tras las huellas de César Dávila Andrade*, *op. cit.*, p. 129-131.

<sup>52</sup> Jorge DÁVILA VÁZQUEZ, « Aquella voz inmensa, muda y clara. Aproximación a César Dávila Andrade », in César DÁVILA ANDRADE, *op. cit.*, p. 19.

Desde el gran valle de los tálamos salados  
tú nos predices siempre,  
oh encerrado por la eterna arcilla!<sup>53</sup>

Sans nom, seulement désigné à travers « tú », cet homme est capable de prédire le futur, comme l'indique le verbe « nos predices ». Le premier et le troisième vers indiquent un lieu mystérieux en rapport avec les origines, à travers le symbole du sel présent dans l'adjectif « salados » et la terre. De plus, l'homme « claroscuro » est inscrit dans une temporalité mythique :

Bajo los velos de los rebaños y las escrituras  
el Hombre Claroscuro de la Noche duerme y resiste a la muerte  
como el beso que lleva el fugitivo.<sup>54</sup>

L'allusion aux troupeaux et aux écritures, présente dans d'autres poèmes et déjà commentée précédemment, renvoie à *La Bible*. L'homme semble éternel, comme l'indique la fin du vers « resiste a la muerte ».

Cette image de l'homme endormi est également présente dans le poème « La corteza embrujada II », paru en 1966, comme en témoignent les vers suivants :

En la Carroza Inmóvil, encerrado en perpetuo cristal,  
descansas condensando la inmensa flor de sílex  
que te ocultaba de las bestias.<sup>55</sup>

La « Carroza » est une référence présente dans plusieurs textes sacrés. Il s'agit d'une métaphore désignant le corps de l'homme à la fois dans les *Upanishad*<sup>56</sup> et dans *La Bible*<sup>57</sup>. La « Carroza Inmóvil » est également une référence ésotérique. Il existe une carte du Tarot nommée « La Carroza » qui correspond à l'arcane sept. Jelena Galovic, qui s'est intéressée aux enseignements des grands mystiques, commente la signification de cette lame :

La carta siete del Tarot de los bohemios de Papus resalta esta metáfora del cochero.  
Indudablemente está relacionada la carta siete del Papus con el símbolo del cochero. El ser humano superior, que ha logrado dominar su nivel físico (carro), emocional (caballos) y mental (riendas) llega a la victoria de sí mismo y puede emprender el camino espiritual.<sup>58</sup>

<sup>53</sup> César DÁVILA ANDRADE, « El hombre claroscuro de la noche », *Revista Casa de la Cultura Ecuatoriana*, Cuenca, Núcleo del Azuay, tome VI, n°8, 1954, p. 113.

<sup>54</sup> *Idem*.

<sup>55</sup> César DÁVILA ANDRADE, « La corteza embrujada II », *La corteza embrujada*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 285.

<sup>56</sup> « Les Upanisad sont les premiers textes sanskrits dont l'Occident ait eu connaissance [...] Parmi les textes de la *Sruti* (Révélation), lors d'une récitation védique, elles étaient ceux que l'on lisait en dernier [...]. Le centre de leurs préoccupations sera le rapport du soi intérieur au Soi universel [...]. », in Anne-Marie ESNOL, « Upanisad », *Encyclopaedia Universalis*, consulté en ligne le 12/01/2016, <http://www.universalis-edu.com.faraway.u-paris10.fr/encyclopedie/upanisad/>

<sup>57</sup> Jelena GALOVIC, *Los grupos místico-espirituales de la actualidad*, México, Plaza y Valdés, 2002, p. 34.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 35.

Cette métaphore suggère une dualité de l'homme déjà mise en évidence dans la poésie de César Dávila Andrade. Cette dualité se prolonge à travers l'expression même de « claroscuro ». L'homme, en outre, est désigné dans l'avant-dernier vers du poème « El hombre claroscuro de la noche » comme un martyr des profondeurs :

Crucificado múltiple de la Profundidad!  
El Tiempo es un abismo de plumajes!<sup>59</sup>

La comparaison avec le Christ est explicite à travers le terme « crucificado ». La répétition de la crucifixion, perceptible à travers l'adjectif « múltiple », entre en relation avec la métaphore du phénix pour désigner le temps. L'homme « claroscuro » est donc capable de se sacrifier pour sauver les hommes, mais également de revenir périodiquement, à l'image de l'oiseau mythique.

On retrouve quelques années plus tard cette figure dans l'essai « Magia, Yoga, Poesía », publié en 1961. Surtout, César Dávila Andrade s'identifie, désormais, avec elle :

En todos aquellos poetas en los que predomina el hombre claroscuro, apegado a la noche genésica, con la mitad de su alma, por lo menos, se constata una marcada tendencia a penetrar y dominar el alma de las cosas, como creadores. La tentación de transmutar los cuerpos y las sustancias, es poderosa en ellos, y continuamente, se valen de la evocación instintiva, de desórdenes provocados, de fuerza ejercida sobre el lado oculto de las cosas.<sup>60</sup>

« El hombre claroscuro » a partie liée avec la connaissance d'ordre métaphysique que recherche César Dávila Andrade. Il devient une propriété supérieure que possède le poète capable de pénétrer en profondeur les choses et d'atteindre leur essence. Il est toujours en rapport avec les origines, comme le montre l'expression « apegado a la noche genésica ». Le poète apparaît alors comme l'homme spirituellement éternel – « apegado a la noche genésica con la mitad de su alma » – capable de transmuter la matière pour la sublimer. Mi-homme mi-Dieu, le poète est un médiateur entre Dieu et les hommes.

L'expression « claroscuro » est fondée sur un principe d'opposition et de synthèse que Diego Araujo Sánchez a mis en évidence et que rappelle Jorge Dávila Vázquez dans l'introduction aux œuvres complètes :

La oposición conceptual del mismo poema, tan frecuente, es explicada por Sánchez a base del “Atharvaveda” y un principio dual brahmánico resumible en la fórmula: “conjunción de fuerzas antagónicas que se libran de la hostilidad mutua para entrar en la quietud espiritual y así diluirse en la absoluta estancia del Infinito”, que parece realizarse poéticamente en las antítesis “Irreal y perenne. Altísimo e íntimo,” “dormido, vigilante”, “adversidad y gloria”, “respiras nuestro gozo, nuestro dolor”, “espacio veloz e

---

<sup>59</sup> César DÁVILA ANDRADE, « El hombre claroscuro de la noche », *Revista Casa de la Cultura Ecuatoriana*, *op. cit.*, p. 114.

<sup>60</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Magia, Yoga, Poesía », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II*, *op. cit.*, p. 434.

inamovible” y otras. Podemos decir que algo hay de la llamada “Conjunctio oppositorum” de los alquimistas en todo esto.<sup>61</sup>

Ainsi, loin d’être contradictoire, cette figure de l’homme « claroscuro » permet d’appréhender l’univers dans sa totalité, de manière métaphysique. Il s’agit bien évidemment d’une figure énigmatique. Cette démarche semble avoir concerné plusieurs écrivains et poètes du XX<sup>e</sup> siècle<sup>62</sup>. Toutefois, celle de César Dávila Andrade est originale dans la mesure où elle s’inscrit de manière cohérente dans le cadre d’une quête à la fois spirituelle et littéraire.

L’écriture de César Dávila Andrade, nous l’avons déjà évoqué, est jugée hermétique. À notre sens, pourtant, son caractère énigmatique disparaît pour peu que l’on trouve la bonne clé de lecture. Nous verrons que le rêve et l’alchimie sont deux notions permettant d’appréhender la poésie davilienne.

Dans *L’entretien infini*, Maurice Blanchot rappelle que la démarche du philosophe René Descartes relève d’une démarche expérimentale, basée sur l’observation :

Si le *Discours de la méthode* est important, ne fût-ce que par la liberté de sa forme, c’est que cette forme n’est plus celle d’un simple exposé (comme dans la philosophie scolastique), mais décrit le mouvement même d’une recherche, recherche qui lie pensée et existence en une expérience fondamentale, cette recherche étant celle d’un cheminement, c’est-à-dire d’une méthode, et cette méthode étant la conduite, le mode de se tenir et d’avancer de quelqu’un qui s’interroge.<sup>63</sup>

César Dávila Andrade, à notre sens, suit la même démarche. Cette dernière entre en relation avec une interrogation que Maurice Blanchot définit comme « tourment de l’homme »<sup>64</sup>. Cette interrogation est de nature existentielle et métaphysique chez César Dávila Andrade. Son écriture fait intervenir les notions de continuité et de prolongement, car elle se propose d’aller au-delà des apparences du réel, afin de dissiper les illusions. Certains titres de poèmes témoignent de cette volonté : « La corteza embrujada » ou « El hechizado del Caribe ». Selon César Dávila Andrade, le réel n’est pas tel que l’homme le perçoit ; il est invisible et immatériel pour une bonne part. Comme il lui échappe, l’homme doit adopter la pleine conscience pour le récupérer. César Dávila Andrade affirme à ce propos : « Ninguna de las Psicologías de nuestro siglo ni las de los siglos anteriores, han enfrentado el tema de la Conciencia y su cultivo interno, como un hecho capital, que debiera avasallar la vida entera de

---

<sup>61</sup> Jorge DÁVILA VÁZQUEZ, « Aquella voz inmensa, muda y clara. Aproximación a César Dávila Andrade », in César DÁVILA ANDRADE, *op. cit.*, p. 19.

<sup>62</sup> Nous pensons en particulier à Paul Verlaine ou Jorge Luis Borges.

<sup>63</sup> Maurice BLANCHOT, *L’entretien infini*, Paris, Gallimard, 1997 (1969), p. 2.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 18.

un homme. »<sup>65</sup> On perçoit bien, dans cette phrase, l'importance qu'accorde César Dávila Andrade à la démarche conduisant à la pleine conscience de soi. Maurice Blanchot décrit cette démarche et met en avant une dynamique :

L'être se déploie comme le mouvement tournant en cercle, et ce mouvement va du plus intérieur au plus extérieur, de l'intériorité non développée à l'extériorisation qui l'aliène et de cette aliénation qui l'extériorise jusqu'à la plénitude accomplie et extériorisée.<sup>66</sup>

Maurice Blanchot évoque un double mouvement circulaire, semblable à celui qu'Eduardo Carrión décrit à propos de César Dávila Andrade :

Ahora bien: toda fuga de un centro supone la trayectoria hacia otra dirección. En el caso de Dávila Andrade, la excentricidad proviene también del ensimismamiento. Su poesía se vuelve paulatinamente autorreferente. Si bien abandona los temas nacionales y ciertos motivos típicamente líricos, su hermetismo no consiste en la mera adopción de referentes exóticos.<sup>67</sup>

Eduardo Carrión parle de forces centrifuges et centripètes pour décrire l'originalité de l'œuvre davilienne au sein de la littérature équatorienne. Il y voit également la dynamique de sa démarche. L'auteur, en effet, part de lui-même pour écrire. Maurice Blanchot montre que ce mouvement qui implique le retour vers soi entre en rapport avec le mystère :

L'être qui questionne est nécessairement ambigu : l'ambiguïté même questionne [...]. Tout le travail de la question est de conduire l'homme à la reconnaissance que, devant le Sphinx, le non-homme, il est déjà devant lui-même.<sup>68</sup>

L'homme qui effectue un retour sur soi se trouve face à un mystère que Maurice Blanchot évoque à travers la figure du Sphinx. Quoique face à lui-même, l'homme qui s'interroge se trouve confronté à un inconnu. L'écriture, justement, permet de sustenter la quête de soi. Selon Maurice Blanchot, elle est particulièrement appropriée si elle est mise au service de cette quête :

Dans le questionnement de la question profonde se montre, en se déroband, dans le détour d'une parole, ce qui ne peut être saisi par une affirmation, ni refusé par une négation, ni élevé par une interrogation jusqu'à la possibilité, ni rendu à l'être par une réponse. C'est la parole comme détour.<sup>69</sup>

En envisageant l'écriture en tant que « parole comme détour », Maurice Blanchot met en évidence une dynamique qui fait de l'acte d'écrire un cheminement. D'ailleurs, selon Maurice Blanchot, le propre même du langage est d'exprimer la profondeur inaccessible des choses :

Le langage est l'entente du mouvement de dérober et de détourner, il veille sur lui, il le préserve, il s'y perd, il s'y confirme. En cela, nous pressentons pourquoi la parole essentielle du détour, la « poésie » dans le

---

<sup>65</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Noción y técnica de la conciencia de sí mismo », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II*, op. cit., p. 440.

<sup>66</sup> Maurice BLANCHOT, op. cit., p. 19.

<sup>67</sup> Eduardo CARRIÓN, « Epílogo: La palabra perdida de César Dávila Andrade », in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética*, op. cit., p. 348.

<sup>68</sup> Maurice BLANCHOT, op. cit., p. 21.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 28.

tour de l'écriture, est aussi parole où tourne le temps, disant le temps comme tournant, ce tournant qui tourne parfois, d'une manière visible, en révolution.<sup>70</sup>

La poésie permet tout particulièrement d'effectuer la quête de sens et de soi qu'effectue un écrivain. César Dávila Andrade cherche, d'ailleurs, à exploiter les possibilités offertes par le langage pour accéder à ce monde des ténèbres où résident la vérité et la connaissance.

Maurice Blanchot rappelle à ce titre que la recherche d'une parole poétique conduit l'homme à errer :

Trouver, c'est tourner, faire le tour, aller autour. Trouver un chant, c'est tourner le mouvement mélodique, le faire tourner. [...] ce sont des mots indiquant des mouvements, mais toujours circulaires. [...] Trouver s'inscrit sur cette grande « voûte » céleste qui nous a donné les premiers modèles du mouvant immobile. Trouver, c'est chercher par le rapport au centre qui est proprement l'introuvable [...] mais le centre ne se trouve pas. La recherche serait peut-être cette recherche téméraire qui toujours voudrait atteindre le centre [...].<sup>71</sup>

César Dávila Andrade, nous l'avons vu, s'impose, dès les années trente, l'errance pour renouveler l'écriture. Elle constitue, en outre, une étape de la quête initiatique et mystique. Nous avons également montré, précédemment, les mouvements qui structurent la poésie de César Dávila Andrade. Ils ne sont pas uniquement circulaires chez l'Équatorien ; nous avons observé, en particulier, que la recherche de Dieu implique une dynamique verticale qui rencontre des plans horizontaux. Pour César Dávila Andrade, qui cherche une parole poétique capable d'exprimer l'invisible, l'errance participe de la démarche de renouveau.

La parole permet d'atteindre l'invisible. Maurice Blanchot affirme à cet égard : « [La] parole a son chemin propre [...] davantage peut-être : comme si nous étions détournés du visible, sans être retournés vers l'invisible. »<sup>72</sup> C'est par le langage que César Dávila Andrade trouve la possibilité de franchir les limites posées par le réel qui l'entoure. Nous l'avons souligné à plusieurs reprises, les images poétiques d'aviliennes suggèrent ce qui est immatériel et invisible ; elles prolongent la vue, comme le souligne Maurice Blanchot :

Il reste que la vue nous retient dans les limites de l'horizon. La perception est la sagesse enracinée dans le sol, dressée vers l'ouverture [...] La parole est guerre et folie au regard. La terrible parole passe outre à toute limite et même à l'illimité du tout [...] s'affranchit de l'orientation, elle désoriente.<sup>73</sup>

La parole désoriente dans la mesure où elle franchit les limites. Chez César Dávila Andrade, le langage précisément s'émancipe, se transforme en musique et en lumière. Il exprime également l'ineffable et le silence. À notre sens, et pour reprendre les mots de

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 35-36.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 40.

Maurice Blanchot, il va jusqu'à transcender la vision : « Et la perversion commence alors. La parole ne se présente plus comme une parole, mais comme une vue affranchie des limitations de la vue. Non pas une manière de dire, mais une manière transcendante de voir. »<sup>74</sup> Nous nous trouvons bien là au cœur de la démarche de César Dávila Andrade.

La parole de César Dávila Andrade a partie liée avec la clarté et l'obscurité. L'écriture qu'il recherche n'a pas pour mission de montrer ce qui se présente déjà à sa vue. Le poète veut trouver une parole essentielle, en rapport avec la magie, le monde des ténèbres et des arcanes. La parole capable d'exprimer un clair-obscur lui permet de dépasser les apparences, d'appréhender l'univers dans sa totalité et de parvenir à la vérité. L'expression « *claroscuro* » s'inscrit dans une conception de la réalité voilée, que le poète se charge de dévoiler. Le poète est celui qui incarne le lien entre deux mondes. Il guide le lecteur, pas à pas, vers l'obscurité ou l'invisible, pour lui en faire découvrir les mystères. L'hermétisme de l'écriture poétique peut sembler inévitable. L'auteur, pourtant, ne cherche pas volontairement à chiffrer et à obscurcir ses textes. Il déplore lui-même l'hermétisme des textes mystiques d'influence bouddhiste, nous l'avons vu précédemment<sup>75</sup>. Néanmoins, force est de constater que son écriture, parce qu'elle veut révéler l'invisible et par l'objet même qu'elle appréhende, ne peut qu'être difficile à pénétrer.

Maurice Blanchot établit un parallèle entre l'écriture et le rêve : « le rêve révèle en revoilant »<sup>76</sup>. Nous verrons par la suite que César Dávila Andrade exploite la dimension onirique, notamment grâce au pouvoir de l'image que Maurice Blanchot met en évidence dans ce type d'écriture : « L'image est la duplicité de la révélation. Ce qui voile en révélant, le voile qui révèle en revoilant dans l'indécision ambiguë du mot révéler, c'est l'image. »<sup>77</sup> Selon le critique, cette écriture trouve son expression la plus aboutie en poésie : « En ce tour qui est rythme, la parole est tournée vers ce qui détourne et se détourne. C'est une parole rare [...] ainsi nous tenant comme en suspens entre le visible et l'invisible ou en deçà de l'un et l'autre. »<sup>78</sup> Dans l'essai intitulé « *Magia, Yoga, Poesía* », César Dávila Andrade révèle précisément, en des termes fort proches, l'importance qu'il accorde à la poésie et la fonction

---

<sup>74</sup> *Idem*.

<sup>75</sup> César DÁVILA ANDRADE, « *Noción y técnica de la conciencia de sí mismo* », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II*, *op. cit.*, p. 440.

<sup>76</sup> Maurice BLANCHOT, *op. cit.*, p. 41.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 43.

qu'il assigne au poète : « Puede ser obscuro o enigmático al principio, y puede, muchas veces ignorarse a sí mismo este conocer, sin que deje de ser conocimiento, aunque sea diametralmente opuesto al modo conceptual ejercido por el espíritu en su plano. »<sup>79</sup> La poésie, d'après César Dávila Andrade, est un espace propice pour exprimer un savoir obscur et mystérieux. L'expression « puede [...] ignorarse a sí mismo » évoque la dimension irrationnelle de cette connaissance. Pour la transmettre, le poète s'appuie sur les images qui s'imposent à lui et les organise dans le poème.

Pour bien comprendre les enjeux de la démarche de César Dávila Andrade, la pensée de Nietzsche peut s'avérer éclairante. Le philosophe allemand, dans l'un de ses premiers écrits, distingue et définit deux types de poètes chez les Grecs :

Les Grecs, qui expriment et taisent à la fois dans leurs dieux l'enseignement ésotérique de leur vision du monde, ont institué comme double source de leur art deux divinités, Apollon et Dionysos. [...]

[Apollon] est dieu des représentations oniriques. Il reste de part en part « L'Apparaissant » : par sa racine la plus profonde, dieu du soleil et de la lumière, qui se manifeste dans la clarté lumineuse. Son élément est la « Beauté » [...] Mais son empire s'étend aussi à la belle apparence du monde onirique : la vérité supérieure, la perfection de ces états, par opposition à la réalité du jour, intelligible de façon lacunaire, le hissent au rang de dieu oraculaire, et aussi certainement de dieu artiste. Il faut que le dieu de la belle apparence soit également celui de la vraie connaissance. Cependant, cette limite instable que l'image du rêve ne doit pas outrepasser, [...] ce point où l'apparence ne fait plus seulement illusion mais devient mystification, ne doit pas manquer non plus à l'essence d'Apollon [...].

À l'inverse, l'art dionysiaque repose sur le jeu avec l'ivresse, avec l'extase [...]. Les fêtes de Dionysos concluent non seulement le pacte d'homme à homme, mais encore renouent avec le lien de filiation entre l'homme et la nature. [...] toutes les séparations de caste [...] disparaissent [...] : chantant et dansant, l'homme se manifeste comme membre d'une communauté idéalisée et supérieure. [...] il se sent dieu, et ce qui jusque-là ne faisait que végéter dans son imagination, il l'éprouve maintenant en lui-même. [...] Ainsi, le dévot de Dionysos doit-il tout à la fois être sous l'emprise de l'ivresse et reposer en lui-même tel un veilleur au guet. Le type de l'artiste dionysiaque ne consiste pas dans l'alternance entre lucidité et ivresse, mais dans leur simultanéité.<sup>80</sup>

La double figure divine rappelle la conception du poète « claroscuro » de César Dávila Andrade. La figure d'Apollon correspondrait à la dimension *clara* du poète équatorien, tandis que celle de Dionysos renverrait plutôt au côté *oscuro*. La dernière strophe du poème intitulé « La espina emplumada », publié en 1962 dans le recueil *En un lugar no identificado*, présente un exemple d'expression du lien entre le poète et la terre, évoqué par Nietzsche ci-dessus :

Mis manos zumban entre las termitas,  
y destruyen la rosa invisible  
que hace girar los sueños en el interior  
de vuestras  
más altas

<sup>79</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Magia, Yoga, Poesía », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II*, *op. cit.*, p. 432.

<sup>80</sup> Friedrich NIETZSCHE, *La vision dionysiaque du monde*, Paris, Allia, 2010, p. 23-28.

habitaciones.<sup>81</sup>

Les termites suggèrent la terre tandis que le geste des mains révèle la présence de la beauté invisible, sous la forme d'une rose. On perçoit le lien entre la matière, à travers la terre, et l'esprit, évoqué par la métaphore « vuestras / más altas / habitaciones ». Ces vers illustrent également des critères présents dans la double définition de Friedrich Nietzsche, capables de définir l'œuvre de César Dávila Andrade. « Beauté », « belle apparence », « vérité supérieure », « connaissance » sont autant de mots-clés pour définir la production davilienne. Le terme « veilleur au guet » renvoie également très directement à la conception même que se fait César Dávila Andrade du poète, que l'on retrouve dans le poème intitulé « En qué lugar », paru en 1964 dans *Conexiones de tierra* :

¿Podré seguirlo en el ruido que pasa  
y se detiene  
súbitamente  
en la oreja de papel?<sup>82</sup>

Le poète est un homme aux aguets, à l'écoute de la voix poétique venue des mystères du monde. L'écriture permet alors d'exprimer cette voix et de la transmettre, elle joue un rôle de médiatrice entre l'oreille – « oreja de papel » – et la voix.

Par sa démarche introspective et mystique, la poésie davilienne exprime une voix mystérieuse. Le poète aborde la question du connu et de l'inconnu. Son écriture énigmatique peut sembler hermétique ; il nous faudra nous y arrêter, afin de comprendre comment s'est fondé ce jugement de la part de la critique. Certains de ses poèmes sont si obscurs que leur lecture apparaît déroutante. Un poème comme « En el fondo de la mano », publié en 1970 dans *Materia Real, Antología*<sup>83</sup>, met en évidence l'obscurité de l'expression poétique :

Es doblemente blanca la llama de la Luna  
cuando el agua comienza a morir por las cejas.  
En el fondo de la Mano estuvo el limo  
punzante de las uñas.<sup>84</sup>

L'ensemble du poème évoque l'éternité du monde à travers l'image de la roue et celle de la branche, qui semble s'apparenter à un morceau de l'Arbre Cosmique. Le poème est empreint d'influences bouddhistes. L'homme est envisagé comme un atome à travers le morcellement

---

<sup>81</sup> César DÁVILA ANDRADE, « La espina emplumada », *En un lugar no identificado*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 246.

<sup>82</sup> César DÁVILA ANDRADE, « En qué lugar », *Conexiones de tierra*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 262.

<sup>83</sup> Pierre de PLACE, Juan SÁNCHEZ PELÁEZ, Néstor LEAL (éd.), *op. cit.*, p. 183-184.

<sup>84</sup> César DÁVILA ANDRADE, « En el fondo de la mano », *Poesía del gran todo en polvo*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 334.

du corps. Les termes « cejas » et « uñas » illustrent cette fragmentation. L'homme est également perçu à travers le processus de mort-renaissance déjà évoqué. Ici, le terme « limo » suggère la fertilité et la renaissance de l'homme à venir. La majuscule présente sur le terme « Mano » souligne certainement son origine divine. L'interprétation des images poétiques est incertaine, ce qui confère au poème un caractère énigmatique.

La figure du poète « claroscuro » à laquelle s'identifie César Dávila Andrade éclaire la démarche du poète. Elle donne un sens et apporte une cohérence à des textes énigmatiques chargés de symboles et d'images obscures. Or, sous l'angle de la quête spirituelle, l'image davilienne est déterminante pour évoquer les mystères et édifier le lecteur. Le poème, chez César Dávila Andrade, établit par la représentation d'un espace mental un parcours en vue de l'élévation spirituelle. Il se sert des symboles et des allégories pour fixer des repères et servir de lien entre le monde visible et invisible.

D'ailleurs, César Dávila Andrade ne définit-il pas son projet d'écriture de la manière suivante ? « Cuando se encuentra eco en mentes realmente acostumbrados a los caminos singulares, uno se pone nuevamente frente a las tareas que queman las manos »<sup>85</sup>. Pour réaliser cette poésie fulgurante, qui véhicule une révélation, l'auteur se sert des mécanismes des symboles, du rêve et des mythes.

### **1. 3. Les représentations daviliennes : symboles, rêves et mythes**

L'essai « Magia, Yoga, Poesía », paru en 1961, apporte un éclairage sur la fonction de l'image dans l'écriture de César Dávila Andrade. L'auteur introduit son propos par la référence à l'art primitif des hommes ; ce faisant, il place le symbole en relation avec la poésie et montre que l'imagination est un outil au service de l'artiste. Mais l'auteur va au-delà, car cette référence à l'origine des temps est elle-même symbolique : en faisant appel à la vie magico-religieuse des commencements, César Dávila Andrade convoque les symboles et les archétypes pour produire des images. Par ce procédé, il tente de retrouver le lien unissant

---

<sup>85</sup> César DÁVILA ANDRADE, in Gustavo SALAZAR (éd.), *César Dávila Andrade, El Fakir, op. cit.*, p. 67.

l'image au rêve, mais aussi la voie permettant de renouer avec le monde sacré, l'espace du mythe, pour accéder à l'éternité.

César Dávila Andrade exprime une vision poétique globale de l'univers. Son écriture est le reflet d'un état poétique latent de la matière et du monde vivant, que l'homme a cherché à exprimer depuis son origine :

Las líneas grabadas en las rocas nos revelan el primer impulso del arte hacia sus símbolos. Su lenguaje larvado reptaba sobre la pared rupestre y, al descender al hogar, rodea la cintura de la cerámica más antigua.<sup>86</sup>

L'auteur, en prenant appui sur les peintures rupestres et les céramiques retrouvées dans les grottes, rappelle le lien existant entre l'art et les symboles. Mais cet argument est doublé par une expression symbolique : « al descender al hogar », qui vient souligner l'enfouissement, la descente vers un centre originel. L'auteur, à travers son expression, montre que l'art, avec ses symboles, permet de franchir la frontière entre le profane et le sacré, qu'il permet de renouer avec la vie magico-religieuse des commencements. L'image, en elle-même, représente un archétype, celui du centre, dont Mircea Eliade a mis en évidence le symbolisme<sup>87</sup>, nous l'avons vu. Elle intéresse ici dans la mesure où elle entre en relation avec une pensée symbolique qui est propre à l'homme : « La pensée symbolique n'est pas le domaine exclusif de l'enfant, du poète ou du déséquilibré : elle est consubstantielle à l'être humain : elle précède le langage et la raison discursive »<sup>88</sup>. En se situant en amont du langage, la pensée symbolique entretient des liens privilégiés avec l'image. Il est intéressant de noter la proximité qui réside entre la pensée de César Dávila Andrade et celle de Mircea Eliade qui écrit :

Le symbole révèle certains aspects de la réalité – les plus profonds – qui défient tout autre moyen de connaissance. Les images, les symboles, les mythes, ne sont pas des créations irresponsables de la psyché ; ils répondent à une nécessité et remplissent une fonction : mettre à nu les plus secrètes modalités de l'être. Par suite, leur étude nous permet de mieux connaître l'homme, [...] celui qui n'a pas encore composé avec les conditions de l'histoire.<sup>89</sup>

Le symbole, pour l'historien des religions, permet d'accéder à la connaissance de l'homme primitif, c'est-à-dire de l'être avant qu'il n'ait subi l'influence de la société. En tant que création de la psyché, il révèle également des composantes inconscientes de la personne,

---

<sup>86</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Magia, Yoga, Poesía », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II*, *op. cit.*, p. 431.

<sup>87</sup> Mircea ELIADE, « Symbolisme du centre », *Images et symboles*, *op. cit.*, p. 37-78.

<sup>88</sup> Mircea ELIADE, « Avant-propos », *Images et symboles*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>89</sup> *Idem.*

aspect que César Dávila Andrade met lui-aussi en avant : « Por entre los ejidos del inconsciente y los contornos de la primitiva obra manual, [la más remota poesía del hombre] asoma su destello en un hilo de hierba sanguínea. »<sup>90</sup> La psychanalyse a analysé le lien entre les images et l'inconscient, et montré les interactions avec l'histoire dans l'évolution des images :

Il faut d'abord remarquer combien de penseurs aussi différents qu'historiens, philosophes de l'histoire, esthéticiens ont signalé que les régimes de l'imaginaire se localisaient très précisément dans telle ou telle phase culturelle, et que les archétypes faisaient tache d'huile à une époque donnée dans la conscience d'un groupe social donné.<sup>91</sup>

Deux leçons sont à tirer de cette remarque. D'une part, les représentations de l'homme primitif diffèrent de celles de l'homme contemporain, ce qui confirme l'intérêt de l'étude des symboles pour accéder à la connaissance de l'homme primitif. D'autre part, les symboles subissent un conditionnement lié aux circonstances historico-sociales, suivant un principe de refoulement-déroulement : « l'émergence des constellations symboliques et des régimes mythiques est promue par le mécanisme psychologique du refoulement et du déroulement dû au conflit de génération »<sup>92</sup>. Cependant, il s'agit d'un processus complexe, puisque ce refoulement-déroulement entre en relation avec un autre mécanisme, la contraction : « Le processus conflictuel de refoulement se double d'un processus inverse de coalescence des sciences, des arts, des préoccupations utilitaires et techniques autour d'un thème mythique unique caractéristique d'une époque »<sup>93</sup>. Par conséquent, la représentation imaginaire constitue non seulement une dimension essentielle de l'homme, mais elle structure également sa conception de l'histoire. Ceci est fondamental dans le cadre de l'analyse des symboles et de leur emploi dans le rêve et le mythe chez César Dávila Andrade. Par ailleurs, si l'on note une permanence des archétypes, les symboles en revanche varient en fonction des sociétés : « C'est le contexte sociologique seul, qui collabore [...] au *modelage des archétypes en symboles* et constitue la dérivation pédagogique. [...] [L]'universalité des archétypes et des schèmes n'entraîne pas, *ipso facto*, celle des symboles »<sup>94</sup>. Le symbole, comme l'ensemble des représentations imaginaires de l'homme, entretient un rapport privilégié avec l'inconscient collectif, mais aussi avec l'inconscient individuel.

---

<sup>90</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Magia, Yoga, Poesía », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II*, *op. cit.*, p. 431.

<sup>91</sup> Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 2008 (1969), p. 445.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 449.

<sup>93</sup> *Idem.*

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 453.

Deux aspects sont à mettre en évidence ici en ce qui concerne l'écriture davilienne. Le symbole, tout d'abord, est le reflet d'une conscience<sup>95</sup>, de l'intimité du moi. D'autre part, il permet à l'homme de renouer avec un état primordial :

[M]aintes fois, il réintègre, par les images et les symboles qu'il met en œuvre, un stade paradisiaque de l'homme primordial [...] en échappant à son historicité, l'homme n'abdique pas sa qualité d'être humain pour se perdre dans l'« animalité » ; il retrouve le langage et, parfois, l'expérience d'un « paradis perdu ». Les rêves, les rêves éveillés, les images de ses nostalgies, de ses désirs, de ses enthousiasmes, etc., autant de forces qui projettent l'être humain historiquement conditionné dans un monde spirituel infiniment plus riche que le monde clos de son « moment historique ».<sup>96</sup>

Par le symbole, l'homme se confronte au temps. Pour le dire plus simplement, il lui permet d'accéder à l'éternité, de vaincre la durée et d'affronter la mort. Que l'on se rappelle les mots de César Dávila Andrade, qui mettent en avant le pouvoir du symbole face au temps : « Entre las estilizadas figuras de los ciervos y los jabalías, dibujados para espejos de la muerte »<sup>97</sup>. Les peintures rupestres rappellent à l'homme qu'il est un animal et donc qu'il est mortel. L'homme échappe, de plus, à son historicité à travers l'expression artistique. Cette échappée est également possible à travers le rêve, qui convoque lui aussi le symbole et l'image, et qui permet d'expérimenter de manière différente le temps et la durée.

À travers le retour à un état primordial, l'homme, ici César Dávila Andrade, renoue avec la vie magico-religieuse des origines et avec le symbole. Ce symbole renvoie à des archétypes qui ont une dimension universelle. Ceux-ci produisent des images que l'on retrouve dans les mythes de façon récurrente, mais aussi dans les rêves, car ils sont une manifestation de la vie spirituelle de l'individu, de même que l'incarnation de l'Esprit collectif selon Gilbert Durand :

[T]oute culture avec sa charge d'archétypes esthétiques, religieux et sociaux, est un cadre dans lequel l'action vient se couler. Or toute culture inculquée par l'éducation est un ensemble de structures fantastiques. Le mythe, écrit Gusdorf, « est le conservatoire des valeurs fondamentales ».<sup>98</sup>

Gilbert Durand met ici en évidence le lien fondamental qui réside entre la fonction fantastique, issue de l'imaginaire, et la fonction créatrice de l'homme, qu'il explicite plus loin :

Ainsi l'aube de toute création de l'esprit humain, tant théorique que pratique, est gouvernée par la fonction fantastique. Non seulement cette fonction fantastique nous apparaît comme universelle dans son

---

<sup>95</sup> Gilbert Durand cite Roland Barthes et écrit : « ce que tant de penseurs modernes reprochent au symbole, c'est « qu'il est fait pour moi » », in Gilbert DURAND, *ibid.*, p. 458.

<sup>96</sup> Mircea ELIADE, « Avant-propos », *Images et symboles, op. cit.*, p. 19.

<sup>97</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Magia, Yoga, Poesía », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 431.

<sup>98</sup> Gilbert DURAND, *op. cit.*, p. 460.

extension à travers l'espèce humaine, mais encore dans sa compréhension : elle est à la racine de tous les processus de la conscience, elle se révèle comme la marque originaire de l'Esprit.<sup>99</sup>

Dans cette perspective, l'imagination est mise au premier plan. On comprend mieux, alors, le pouvoir que César Dávila Andrade lui attribue dans sa démarche poétique :

Entre los primeros remolinos del espíritu parece girar el de la imaginación, como una virtualidad en la que se gestan las titubeantes criaturas por las que la vida circundante se torna en sueño interior y se alimenta de lo más cálido de la sangre.<sup>100</sup>

L'auteur conçoit l'imagination comme un tourbillon capable de générer des images semblables à celles des rêves, tissées d'archétypes et nourries de vie, car l'artiste, pour César Dávila Andrade, est un « creador de imágenes »<sup>101</sup>. Le lien qu'il établit avec le rêve repose sur la notion de magie, entendue comme « estado de conciencia sumamente remoto »<sup>102</sup> et en relation avec l'origine : « Aparece en la aurora más inverosímil del mundo; en los primeros contactos de modelación de la materia por las fuerzas conformadoras del espíritu. »<sup>103</sup> On saisit, dès lors, ce qui unit la magie à l'imagination et, par conséquent, au rêve. La fascination qu'elle suscite permet à César Dávila Andrade, poète « claroscuro », de s'en servir pour charger d'énergie les images archétypales de son esprit et susciter l'émerveillement. Par l'intermédiaire de la magie, César Dávila Andrade rapproche l'imagination et le rêve, rapprochement pertinent à bien des égards.

Le rêve, « activité psychique pendant le sommeil »<sup>104</sup>, mais aussi « construction imaginaire »<sup>105</sup>, est un assemblage d'images et de représentations régi par « l'assimilation subjective »<sup>106</sup> selon Gilbert Durand : « [Bachelard] suppose que c'est notre sensibilité qui sert de médium entre le monde des objets et celui des songes »<sup>107</sup>. L'assemblage se fait en l'absence de tout lien logique, en raison même de la puissance du symbole : [La] puissance fondamentale des symboles [...] est de lier, par-delà les contradictions naturelles, les éléments inconciliables, les cloisonnements sociaux et les ségrégations des périodes de l'histoire. »<sup>108</sup>

---

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 461.

<sup>100</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Magia, Yoga, Poesía », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II*, *op. cit.*, p. 431.

<sup>101</sup> *Idem.*

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 432.

<sup>103</sup> *Idem.*

<sup>104</sup> Alain REY (éd.), « Rêve », *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaire Le Robert, tome III, 2006, p. 3233.

<sup>105</sup> *Idem.*

<sup>106</sup> L'expression est de Gilbert DURAND, in Gilbert DURAND, *op. cit.*, p. 31.

<sup>107</sup> *Idem.*

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 35.

Or, l'imagination, que César Dávila Andrade définit comme « campo natural »<sup>109</sup> du magicien, est pour Gilbert Durand productrice d'images : « elle apparaît la plupart du temps, dans son élan même, comme résultant d'un accord entre les désirs et les objets de l'ambiance sociale et naturelle. [...] [L]'imagination est [...] origine d'un défoulement »<sup>110</sup>. On perçoit bien, ici, la proximité entre le rêve et l'imagination, puisque le rêve désigne aussi « un projet chimérique, sans fondement, d'où [...] la construction imaginaire destinée à satisfaire un besoin, un désir »<sup>111</sup>. Selon Gilbert Durand, le défoulement suscité par l'imagination intervient également dans le rêve. Il donne lieu à de nombreuses images<sup>112</sup>. César Dávila Andrade est conscient de la force de l'imagination et du rêve pour produire des images en poésie. Il en exploite les mécanismes en prônant la liberté, afin que le défoulement que Gilbert Durand décrit puisse s'exercer. César Dávila Andrade, toutefois, ne partage pas totalement la même vision du rêve que les psychanalystes. Pour lui, l'activité onirique ne relève pas du domaine exclusif du sommeil. Il est inhérent à la vie que l'homme mène sur terre.

Plusieurs articles de César Dávila Andrade montrent combien il est influencé par la pensée des philosophes ésotéristes Georges Gurdjieff et Piotr Ouspenski. Nous avons évoqué, dans la première partie de ce travail, l'article intitulé « San Pablo y la cuarta dimensión », publié le 12 octobre 1951, pour montrer que l'intérêt de César Dávila Andrade pour les sujets ésotériques et métaphysiques est manifeste dès le début des années cinquante. D'autres textes citent explicitement ces penseurs, tels que « Cuaresma y anticuaresma », publié le 7 mars 1961, auquel nous avons déjà fait référence dans la deuxième partie, « Todo y todas las cosas »<sup>113</sup>, paru le 3 juillet 1966, « Conciencia y futuro »<sup>114</sup> et « Noción y técnica de la conciencia de sí mismo », publiés respectivement dans *Zona Franca* en 1967 et 1968. Piotr Ouspenski, dans un ouvrage intitulé *Fragmentos de una enseñanza desconocida*, relate la présentation effectuée par Georges Gurdjieff des quatre états de conscience de l'homme :

<sup>109</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Magia, Yoga, Poesía », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II*, *op. cit.*, p. 432.

<sup>110</sup> Gilbert DURAND, *op. cit.*, p. 37.

<sup>111</sup> Alain REY (éd.), « Rêve », *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*, p. 3233.

<sup>112</sup> Gilbert Durand récuse la théorie freudienne, qui insiste sur l'importance du refoulement dans le rêve : « [Le] symbolisme dans sa richesse dépasse de beaucoup le mince secteur du refoulé et ne se réduit pas aux objets rendus tabous par la censure. La psychanalyse doit se débarrasser de l'obsession du refoulement, car il existe, comme on peut le constater dans les expériences de rêves provoqués, tout un symbolisme indépendant du refoulement », in Gilbert DURAND, *op. cit.*, p. 35-36.

<sup>113</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Todo y todas las cosas », *El Nacional*, Caracas, 3/07/1966, p. 2.

<sup>114</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Conciencia y futuro », *Zona Franca*, Caracas, n°43, 1967, p. 32-33.

Hay cuatro estados de conciencia posibles para el hombre (recalcó la palabra "hombre"). Pero el hombre ordinario, o sea el hombre número 1, 2 o 3, vive solamente en los dos estados más bajos de conciencia. Los dos estados de conciencia superiores le son inaccesibles y aunque pueda tener chispazos de estos estados, es incapaz de comprenderlos y los juzga desde el punto de vista de estos dos estados de conciencia inferiores que le son habituales. El primero, el sueño, es el estado pasivo en el cual los hombres pasan un tercio y a menudo hasta la mitad de su vida.<sup>115</sup>

Piotr Ouspenski développe ensuite une théorie. Il affirme que l'homme vit en rêve et n'a pas véritablement conscience de ce qui se passe autour de lui :

Es una máquina, todo le sucede. No puede detener el flujo de sus pensamientos, no puede controlar su imaginación, sus emociones, su atención. Vive en un mundo subjetivo de "quiero", "no quiero", "me gusta", "no me gusta", "tengo ganas", "no tengo ganas", esto es, un mundo hecho de lo que él cree que le gusta o no le gusta, de lo que él cree que desea o no desea. No ve el mundo real. El mundo real le está oculto por el muro de su imaginación. Vive en el sueño. Duerme. Y lo que él llama su "conciencia lúcida" no es sino sueño — y un sueño mucho más plágioso que su sueño de la noche, en su cama.<sup>116</sup>

César Dávila Andrade reprend à son compte cette conception ésotérique. Il prône, par conséquent, le développement chez l'homme de la pleine conscience de soi. Pour ce faire, César Dávila Andrade part en quête d'une écriture lui permettant de guider le lecteur vers la connaissance métaphysique et de lui révéler les mystères de l'univers. Le rêve, dans cette perspective, apparaît comme un matériau à exploiter. César Dávila Andrade rappelle, dans son essai publié en 1961 et intitulé « Magia, Yoga, Poesía », le pressentiment de Charles Baudelaire qui préconise, dans son journal intime, le recours au rêve<sup>117</sup> et en vante les pouvoirs dans ses poèmes :

De ce terrible paysage  
Tel que jamais mortel n'en vit,  
Ce matin encore l'image,  
Vague et lointaine, me ravit.  
  
Le sommeil est plein de miracles !  
[...]  
Et, peintre fier de mon génie,  
Je savourais dans mon tableau  
L'enivrante monotonie  
[...]  
  
En rouvrant mes yeux pleins de flamme  
J'ai vu l'horreur de mon taudis [...].<sup>118</sup>

Le rêve, ici, permet non seulement à la voix poétique de sortir de son monde pour en pénétrer un autre, mais aussi de constituer un espace dans lequel le talent créateur de son

---

<sup>115</sup> Piotr OUSPENSKI, *Fragments de una enseñanza desconocida*, p. 113, consulté en ligne le 01/07/2015, <https://eneagramacuartocamino.wordpress.com/tag/libros-de-cuarto-camino-en-pdf/>

<sup>116</sup> *Idem*.

<sup>117</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Magia, Yoga, Poesía », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II*, *op. cit.*, p. 434.

<sup>118</sup> Charles BAUDELAIRE, « Rêve parisien », *Les fleurs du mal*, Paris, Gallimard, 2010 (1972), p. 144-146.

auteur s'exprime librement. César Dávila Andrade, à son tour, vante les mérites du rêve dans le poème intitulé « Ángel sin misión », paru dans *Arco de instantes* en 1959 :

Yo vivo de tu agonía en cascada  
y regalo las más puras necesidades  
al diamante sin fin del soñador.<sup>119</sup>

Ici, la voix poétique, incarnée dans un ange, vient offrir ses représentations et ses images à l'homme rêveur. Le rêve apparaît comme un don de l'ange, ce qui lui confère une nature quasi divine. Il est un élément essentiel de la vie de l'homme – « más puras necesidades » – dont César Dávila Andrade a déjà montré l'intérêt dans son premier essai intitulé « Vida de Vicente Solano, el combatiente sedentario », publié en 1941 : « En el fondo de todo aventurero, duerme un sedentario. La condición para que éste despierte, reside en que aquel descubra un país en donde, el sueño de la vida sea realizable. »<sup>120</sup> Selon César Dávila Andrade, le rêve permet à l'homme, dans un premier temps, de sortir de son quotidien et de sa souffrance. Il le guide, dans un deuxième temps, dans la quête vers un véritable éveil mystique, condition par laquelle l'homme cesse de souffrir et de rêver une autre vie.

César Dávila Andrade illustre le pouvoir de la rêverie sur l'homme dans la nouvelle intitulée « Vinatería del Pacífico », publiée en 1948. Cette dernière évoque l'aventure d'un narrateur picaresque dans un récit aux accents baroques, proches du *Buscón* de Francisco de Quevedo. Cette nouvelle, par ailleurs, fait écho à d'autres poèmes écrits à la même période, comme « La vida es vapor » ou « Ciudad a oscuras ». Le narrateur, s'il s'inscrit d'emblée dans la veine picaresque – « No temía el hambre. Sabía darme trazas y siempre pescaba algo, sobre todo en los mercados »<sup>121</sup> –, se dépeint de la manière suivante : « fue la desnutrición –y quizás la hueca y bostezante desesperanza– las que me tornaron un guiñapo abúlico desorientado y soñoliento. »<sup>122</sup> Le narrateur est à l'image du sujet poétique de « La vida es vapor », publié en 1934, désorienté et donc disponible pour le changement et l'aventure.

La nouvelle se déroule principalement la nuit, moment propice à l'imagination poétique<sup>123</sup> et à la rêverie. Le narrateur, du reste, ouvre son récit en évoquant l'émerveillement suscité par

---

<sup>119</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Ángel sin misión », *Arco de instantes*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 185.

<sup>120</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Vida de Vicente Solano (El combatiente sedentario) », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 376.

<sup>121</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Vinatería del Pacífico », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 21.

<sup>122</sup> *Idem.*

<sup>123</sup> Sur ce point, voir l'article de Gérard GENETTE, « Le jour, la nuit », *Figures II, op. cit.*, p. 101-122.

le panneau de la boutique : « Yo parpadé y un largo suspiro de ternura y sueño se me escapó. Vi un letrero de tablas verdes. Grandes letras negras corrían sobre él diciendo: “VINATERÍA DEL PACÍFICO”. »<sup>124</sup> Face à la magie que suscitent les mots, mise en avant grâce aux capitales d'imprimerie, le narrateur est transporté. Les lettres, qui se mettent en mouvement, préfigurent les curieux personnages qu'évoque par la suite Rodrigo, et annoncent une mise en abyme avec les étiquettes des bouteilles de vin. La typographie, de plus, vient isoler ce paragraphe du corps du récit, comme pour accentuer la magie et le pouvoir de la rêverie que Gérard Genette a mis en évidence dans un article intitulé « Le jour, la nuit » : « la poésie, nous le savons bien, et plus généralement l'imagination linguistique ne jouent pas seulement sur des impressions auditives, et des poètes comme Claudel ont eu raison d'attirer l'attention sur le rôle des formes graphiques dans la rêverie des mots »<sup>125</sup>. La temporalité de la narration, par ailleurs, est rythmée par l'alternance du jour et de la nuit, d'autant que le temps semble s'être arrêté dans des circonstances magiques : « Un muchacho que les servía habíase escapado tres días antes, con un reloj. »<sup>126</sup> Ce détail, cependant, ne constitue pas le motif de l'atemporalité du cadre ; il a pour fonction, dans le récit, de justifier la présence du narrateur dans ce commerce de vin, tout en jouant avec l'ambiguïté du pronom qui devrait normalement renvoyer, grammaticalement, à l'horloge : « Yo iba a sustituirlo. »<sup>127</sup> L'absence de lien logique explicite, par ailleurs, suffit à justifier le séjour improbable du *pícaro* chez les propriétaires de la boutique. La narration, par conséquent, progresse par juxtaposition d'idées et de propositions, à l'image d'un rêve, en s'appuyant sur les perceptions du narrateur.

Les jeux de lumière et de contrastes créent des effets fantastiques. Le mari est ainsi un géant, capable de se faufiler comme une souris : « Apareció un gigante, escurriéndose por una pequeña puerta de fibra. »<sup>128</sup> De même, les clients défilent, agrandis et déformés par leur ombre. La première, à travers son vêtement, suscite le mystère : « Abrió la puerta y entró una sombra. Mi patrón echó las aldabas y encendió la linterna. Una señora envuelta en una manta

---

<sup>124</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Vinatería del Pacífico », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>125</sup> Gérard GENETTE, « Le jour, la nuit », *Figures II*, *op. cit.*, p. 112.

<sup>126</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Vinatería del Pacífico », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II*, *op. cit.*, p. 22.

<sup>127</sup> *Idem.*

<sup>128</sup> *Idem.*

de muselina negra, se alzaba entre nosotros. »<sup>129</sup> La deuxième ombre, en revanche, intrigue par son caractère hors norme :

Distinguí que una sombra gigantesca se escurría por la puerta entreabierta. Tras ésta, mi patrón encendió la linterna y saludó al extraño cliente. [...]

Era un inglés altísimo. Quizás dos metros. Llevaba un sombrero pequeño y flexible, de forma distinguida, aunque algo despreocupado. La cara caballuna, pero simpática: enorme tórax, dentro de una americana clara.<sup>130</sup>

Tandis que le lexique accessoirise le cadre – « manta », « linterna » – et le rend merveilleux, la disproportion entre la porte et les personnages rappelle *Alice au pays des merveilles* et ouvre une échappée vers le rêve.

Deux éléments structurent la narration et créent un rythme dans le récit. Une phrase, tout d’abord, qui lie irrémédiablement, par son âme, Rodrigo à Lauro : « Alma sencilla, eres mi ayudante ». La vision des clients, également, plongés la nuit dans une cuve de vin pour se soigner. L’expression poétique, ici, est au service des visions surnaturelles et magiques. Alors que la lumière éclaire le cadre, le narrateur n’assiste pas directement aux séances de bain dans la cuve, puisque les malades s’enferment seuls dans le local. Poussé par la curiosité, le narrateur vient épier le deuxième client par une fente dans la planche de la porte :

Me puse en pie y con gran cautela me aproximé a una raya dorada abierta en las maderas de la puerta de la bodega. La luz eléctrica de aquellas horas –iracunda y blanca– hacía resplandecer el pequeño local y le confería el sortilegio de una visión alucinante. El gringo estaba ya de pie dentro del tonel de vino. El agua (¡quiero decir el vino!) le llegaba hasta la base del esternón. Se recogía él, hundiéndose hasta el cuello, para emerger dorado y rojizo, como un ídolo palpitante y doloroso. Con el tórax fuera, alzaba los brazos y los llevaba gradualmente hacia los costados en tanto que dejaba caer su brillante cabeza atrás en gesto de evidente imploración.<sup>131</sup>

Le langage est sans équivoque : « sortilegio », « visión alucinante », « ídolo palpitante » et « brillante cabeza » renvoient au surnaturel et à la religion. Il faut noter la reprise, ici, de la cérémonie qui a contribué au mythe d’*El Dorado*, cérémonie observée chez les Indiens Muiscas. Au cours de cette cérémonie visant à consacrer chef l’héritier du pouvoir, ce dernier devait se présenter nu au bord du lac de Guatavita, seulement couvert de poudre d’or, avant de faire ses offrandes aux dieux. Le mythe est ici détourné, d’autant que le personnage non seulement est qualifié de « gringo », mais qu’il plonge dans le vin. L’eau et le vin, de plus, se mélangent dans l’esprit du narrateur, qui associe confusément divers motifs religieux chrétiens : d’une part le vin, qui symbolise le sang du Christ, d’autre part l’eau, qui renvoie au

---

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 25.

baptême. Guéri, tel un miraculé, le client sort du tonneau auréolé, sous les yeux ébahis du narrateur.

Le lendemain, ce dernier analyse les événements de la nuit : « Luego, los sucesos de la noche se recortaron ante mi vista interna y me horroricé al considerar el tiempo durante el que había envasado de aquel vino que me humedecía las manos. »<sup>132</sup> Le narrateur revient sur sa vision, et un glissement s'effectue. Il évoque cette fois sa vue qui, elle, l'ancre dans le réel et l'amène à réaliser qu'il est lui aussi exposé aux dangers de ce vin. Il commente : « no tenía un lugar donde arrojar mi estrecha sombra. »<sup>133</sup> Le narrateur, à ce stade, semble transformé puisqu'il se perçoit, à son tour, comme une ombre. Plus tard, après la mort de la dernière cliente, la peur gagne les protagonistes et donne lieu à une scène surnaturelle :

En este momento, alguien, desacostumbradamente golpeó con extraordinaria energía. A gran prisa, di vueltas el [*sic*] interruptor, y el foco se apagó; pero como si brotase de la luz que acababa de morir, emergió la de la linterna. Oprimí el botón y el mecanismo falló. Entonces el viejo me la arrebató y desesperado como si se tratara de una bujía, la hundió en el tonel. Una gran gema rosácea, y luego la oscuridad.<sup>134</sup>

La mort de la malade, à travers la lumière, est mise en abyme. Le narrateur avait perçu la jeune femme en train de se baigner, puis avait entendu une plainte après un accès de toux qui avait finalement laissé place au silence. La lumière du plafonnier, éteinte pour dissimuler la présence de Rodrigo et de Lauro dans le local, renaît alors dans la lanterne, avant d'être noyée dans l'eau. On notera, au passage, la réaction alchimique produite avant que la lampe ne s'éteigne, puisque les éléments, en se mêlant, finissent par produire une pierre. Après avoir enterré la jeune femme, le narrateur prend la fuite, terrorisé. Le charme finit par se rompre et l'expression de la rêverie magique cède le pas à l'évocation du quotidien, à travers la lecture du journal : « El anunciante no ofrecía gratificación alguna. Decía ser “un padre desolado”, e imploraba alguna noticia sobre su única hija, desaparecida el 17 de agosto, por la noche. Ella se llamaba Lía Maruri Chaide, y el padre vivía en la calle... »<sup>135</sup> Le réalisme prend le pas sur le merveilleux. La narration, subitement, renoue avec un cadre spatio-temporel inscrit dans l'échelle du temps historique. En étant nommée, la jeune femme acquiert une existence civile prosaïque, mais elle confirme, dans le même temps, la rêverie du narrateur. Rêve et réalité se mélangent ainsi de manière magique et merveilleuse dans « Vinatería del Pacífico », à travers

---

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>133</sup> *Idem.*

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 28.

l'expression poétique et les symboles surnaturels. Ces derniers sont également d'ordre religieux, car on constate la récurrence du chiffre trois, qui symbolise la Trinité.

Cette nouvelle met en avant certaines propriétés du rêve que Paul Florensky a mises en évidence, et que Sanja Boskovic rappelle :

Pour Paul Florensky, le temps inversé des images oniriques fait que le rêve, « un lieu-frontière » entre le monde visible et le monde invisible, « est entièrement théologique ou symbolique ». La capacité de l'esprit humain à visualiser, à produire les images de l'imaginaire, réalisée dans les rêves est univoque pour d'autres activités spirituelles. Ainsi le philosophe russe conclut que « dans la création artistique, l'âme en extase passe du monde terrestre au monde céleste. [...] Car l'art est un rêve incarné [...] ». <sup>136</sup>

Le rêve permet à l'homme d'échapper à son quotidien et d'accéder à un ailleurs d'ordre symbolique ou théologique. Pour le mystique, il représente un moyen de faire l'expérience d'une autre temporalité. César Dávila Andrade exploite les propriétés du rêve dans le cadre de sa quête ; sa propre expérience onirique nourrit l'écriture poétique du clair-obscur. En se tenant à l'écoute de ses rêves, César Dávila Andrade puise de nouvelles images pour construire son langage poétique. Les images produites par l'activité onirique et l'imagination se nourrissent des échanges de l'homme avec son environnement, comme le rappelle Gilbert Durand :

[Il] faut nous placer délibérément dans [...] le trajet anthropologique, c'est-à-dire l'incessant échange qui existe au niveau de l'imaginaire entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations objectives émanant du milieu cosmique et social. [...] Finalement, l'imaginaire n'est rien d'autre que ce trajet dans lequel la représentation de l'objet se laisse assimiler et modeler par les impératifs pulsionnels du sujet, et dans lequel réciproquement, [...] les représentations subjectives s'expliquent « par les accommodations antérieures du sujet » au milieu objectif. <sup>137</sup>

C'est précisément au niveau de ce trajet anthropologique que se croisent le rêve et la poésie chez César Dávila Andrade, puisque cette dernière est l'espace par excellence des images et qu'elle est aussi, d'après la définition qu'en propose Mallarmé, « l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence : elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle » <sup>138</sup>. La poésie, dans cette perspective, est bien l'affaire de l'imagination ; en tant que « tâche spirituelle », elle rejoint bien le rêve, mais aussi un autre espace, le mythe.

---

<sup>136</sup> Sanja BOSKOVIC, « Le temps et l'espace – de la conscience mythique à la conscience phénoménologique », *Les cahiers du MIMMOC*, *op. cit.*, p. 5.

<sup>137</sup> Gilbert DURAND, *op. cit.*, p. 38.

<sup>138</sup> Stéphane MALLARMÉ, cité par Éric BENOÎT, « Un enjeu de l'esthétique mallarméenne : la Poésie et le sens du monde », *Romantisme*, Paris, Armand Colin, 2001, volume 31, n°111, p. 107, consulté en ligne le 07/07/2015,

[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman\\_0048-8593\\_2001\\_num\\_31\\_111\\_1007](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_2001_num_31_111_1007)

Revenons un court instant aux premières lignes de l'essai « Magia, Yoga, poesía » pour rappeler l'expression imagée « al descender al hogar » qui avait retenu notre attention. Elle éclaire pleinement la notion de trajet anthropologique que Gaston Bachelard et Gilbert Durand définissent en ces termes :

Pour Bachelard, les axes des intentions fondamentales de l'imagination sont les trajets des gestes principaux de l'animal humain vers son environnement naturel, prolongé directement par les institutions primitives tant technologiques que sociales de l'*homo faber*. Mais ce trajet est réversible : car le milieu élémentaire est révélateur de l'attitude adoptée devant la dureté, la fluidité ou la brûlure. On pourrait dire que tout geste appelle sa matière et cherche son outil, et que toute matière extraite, c'est-à-dire abstraite de l'environnement cosmique, que n'importe quel ustensile ou n'importe quel outil est le vestige d'un geste périmé. L'imagination d'un mouvement réclame, dit Bachelard, l'imagination d'une matière [...]. Cette genèse réciproque du geste et de l'environnement, dont le symbole est le foyer, a été bien mise en relief [...].<sup>139</sup>

L'expression de César Dávila Andrade, par conséquent, n'est pas le fruit du hasard. Elle vient rappeler un geste essentiel, caractéristique de l'imagination de l'homme, et introduit implicitement la notion de matière et d'outil. Le poète se tourne ainsi vers la poésie et l'image pour, à son tour, défier le temps et la mort. Cette démarche est créatrice, dans la mesure où le symbole et l'image viennent en appui de la parole et du signe :

Le symbole [...] résulte de l'impossibilité de la conscience sémiologique, du signe, d'exprimer la part de bonheur ou d'angoisse que ressent la conscience totale face à l'inéluctable instance de la temporalité. *Le sémantisme du symbole est créateur*. [...] [L]'image est véhicule non sémiologique de joie créatrice [...], l'image symbolique est sémantique : c'est-à-dire que sa syntaxe ne se sépare pas de son contenu, de son message.<sup>140</sup>

Dans cette perspective, l'image entre en relation avec le mythe et « nous réintègre dans la totalité, en vertu d'une fonction de reconnaissance ontologique »<sup>141</sup>. Nous l'avons vu, César Dávila Andrade utilise le mythe pour évoquer la magie des commencements ou le convoque lorsque le poète cherche la parole primordiale. Le mythe permet alors de pénétrer un espace sacré et d'atteindre l'éternité. L'image, dans ce cas, vient appuyer la recherche de la parole poétique, comme dans le poème « En qué lugar », publié dans *Conexiones de tierra* en 1964 :

Quiero que me digas; de cualquier  
modo debes decirme,  
indicarme. Seguiré tu dedo, o  
la piedra que lances  
haciendo llamear, en ángulo, tu codo.<sup>142</sup>

<sup>139</sup> Gilbert DURAND, *op. cit.*, p. 39.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 457.

<sup>141</sup> Georges GUSDORF, cité par Gilbert DURAND, *ibid.*, p. 459.

<sup>142</sup> César DÁVILA ANDRADE, « En qué lugar », *Conexiones de tierra*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 262.

Ici, la voix poétique, à la recherche d'une parole primordiale enfouie, implore le geste d'une puissance céleste qui appartient à *La Bible* ; elle est, par exemple, celle du prophète Élie<sup>143</sup> qui se laisse guider par Dieu. Dans ce poème, les images contribuent à établir le mystère de la parole :

¿Podré seguirlo en el ruido que pasa  
y se detiene  
súbitamente  
en la oreja de papel?<sup>144</sup>

Les enjambements qui interrompent l'expression calquent le grattement de la plume sur le papier, qui s'humanise à travers l'image de l'oreille. Le papier, tel un cornet acoustique, acquiert la propriété magique d'absorber de manière phonique la parole poétique et de la capturer. À travers la recherche de cette parole poétique primordiale, qui se produit dans le cadre du mythe des temps originels, l'auteur sort de son temps historique et fini pour entrer dans une temporalité éternelle. Le mythe permet ainsi de servir le projet poétique de César Dávila Andrade en tant que voie d'accès vers un paradis originel, marqué par l'éternité. Le mythe permet également à César Dávila Andrade de concilier poésie et vie spirituelle, puisque sa recherche de l'éternité entre en relation avec sa quête mystique. En s'échappant, en effet, de son historicité, l'homme peut réintégrer le cosmos et parvenir à la plénitude.

Le symbole joue un rôle primordial dans l'écriture de celui qui s'identifie au poète « *claroscuro* ». Il permet à César Dávila Andrade de mener son lecteur sur la voie de l'éveil mystique et contribue à renouer avec la vie magico-religieuse des commencements. Rappelons aussi que pour César Dávila Andrade, le poète « *claroscuro* » est capable de transmuter la matière pour la sublimer. César Dávila Andrade exploite les possibilités littéraires offertes par l'alchimie, qui repose sur la réalisation de la pierre philosophale grâce à la transmutation des métaux et qui concilie vie spirituelle et magie. L'attrait de César Dávila Andrade pour l'alchimie l'amène à élaborer bon nombre d'images poétiques originales et personnelles.

---

<sup>143</sup> I R, 17.

<sup>144</sup> César DÁVILA ANDRADE, « En qué lugar », *Conexiones de tierra*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 262.

#### 1. 4. L'alchimie et le poète « claroscuro »

L'étude des brouillons du recueil publié en 1960, *Boletín y elegía de las mitas*, effectuée par Jorge Salvador Lara<sup>145</sup>, montre le soin et l'importance que César Dávila Andrade porte aux mots, matière première de sa poésie. Il travaille les mots comme s'il travaillait dans un laboratoire. À l'instar des poètes français de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, César Dávila Andrade tente de retrouver la force symbolique des mots que George Steiner a mise en évidence :

Rimbaud, Lautréamont et Mallarmé ont essayé de rendre au langage un caractère fluide et provisoire ; ils espéraient rendre au mot le pouvoir d'incantation – de conjuration de l'inouï – qu'il avait lorsqu'il n'était encore qu'une forme de magie.<sup>146</sup>

Pour renouer avec le mystère, le poète opère une transmutation du mot, à la manière d'un alchimiste, pour qu'il dépasse les frontières du langage<sup>147</sup>. Ce procédé, récurrent chez Arthur Rimbaud, est également présent dans les textes de César Dávila Andrade, qui montre un grand intérêt pour la franc-maçonnerie et les sciences occultes dès ses premiers écrits. Le poète, en effet, cultive le mystère et le secret, comme dans le poème « Espacio », publié dans *Espacio, me has vencido* en 1946 :

Entrégame, oh locura, tu viaje de constancia,  
tu vaguedad ardiente de fragor y de fuego,  
tu dominio de nave eternamente fija,  
tu pozo en el que caen, oscuros, los luceros.<sup>148</sup>

Les termes « ardiente » et « fuego » renvoient au feu, tandis que l'image des lucioles dans le puits obscur rappelle la combustion en laboratoire. César Dávila Andrade évoque très peu sa pratique poétique et sa démarche philosophique. Les textes dans lesquels il s'en explique sont rares, mais l'essai déjà mentionné, « Magia, Yoga, Poesía », fournit des éléments précieux. Nous nous proposons de le relire à la lumière de l'intérêt de César Dávila Andrade pour les sciences occultes.

Il existe, dans la poésie davilienne, un vocabulaire de l'alchimie qui rappelle que César Dávila Andrade était affilié à la Rose-Croix. Deux textes fondateurs de cet ordre franc-maçonnique expliquent la démarche des alchimistes et illustrent, de ce fait, l'expérience

---

<sup>145</sup> Voir Jorge SALVADOR LARA, « Los originales de *Boletín y elegía de las mitas* », in Gustavo SALAZAR (éd.), *César Dávila Andrade, El Fakir*, op. cit. p. 28.

<sup>146</sup> George STEINER, « La retraite du mot », *Langage et silence*, op. cit., p. 53.

<sup>147</sup> George STEINER, « Le silence et le poète », *Langage et silence*, op. cit., p. 70.

<sup>148</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Espacio », *Espacio, me has vencido*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética*, op. cit., p. 76.

davilienne. L'un, datant de 1614, est anonyme et a pour titre la *Fama fraternitatis*. L'autre, écrit par Jean-Valentin Andréae en 1616, est intitulé *Les Noces Chymiques de Christian Rosencreutz*. L'alchimie, rappelons-le, est une science capable d'opérer la transmutation des métaux. Elle apparaît dès le XVII<sup>e</sup> siècle comme une pratique initiatique permettant à l'homme de parvenir à une forme de régénération spirituelle et à une renaissance intérieure. Le narrateur des *Noces chymiques de Christian Rosencreutz* réalise un parcours initiatique tout au long du roman. Il se présente le premier jour de la manière suivante :

Je m'aperçus que mon corps, mes mœurs extérieures et l'amour fraternel pour mon prochain n'étaient pas d'une pureté bien éclatante ; ainsi, l'orgueil de la chair perçait encore par sa tendance vers la considération et la pompe mondaines et le manque d'égards pour mon prochain. J'étais encore constamment tourmenté par la pensée d'agir pour mon profit, de me bâtir des palais, de me faire un nom immortel dans le monde et autres choses semblables.<sup>149</sup>

Au fil du temps et des épreuves, le narrateur opère un retour sur soi et apprend à devenir vertueux, selon un processus identique à celui de la transmutation des métaux en or – les vertus étant les qualités supérieures de l'homme. Cette démarche initiatique requiert un code ; il s'agit d'un langage secret que seuls possèdent les initiés, ce dont témoigne encore le rédacteur de la *Fama fraternitatis* : « las palabras pronunciadas, dotadas de un amplio vocabulario, sirvieron para componer la lengua y la escritura mágicas que continuamos manejando para gloria y honor de Dios, y en las que bebemos una sabiduría profunda »<sup>150</sup>. Ces termes sont repris par César Dávila Andrade. Le narrateur de la nouvelle « Un cuerpo extraño », publiée en 1955 dans *Trece relatos*, se fait l'écho d'un intérêt profond pour le Grand Œuvre. En effet, il voit dans l'alchimie un outil de nature spirituelle :

Consideré absurda la religión heredada y me entregué a la gran búsqueda. Fueron años de anhelo y de revelaciones; pero, también, de desencantos. Varias fraternidades secretas me dieron su bienvenida. Leí ávidamente los textos herméticos; me fascinaron las misteriosas teogonías; llegué a crearme predestinado a fabulosos avatares.

[...]

Hasta que un día, fatigado de búsquedas y falsas adivinaciones, olvidé el camino de los colegios esotéricos y me encerré humildemente en mí mismo.<sup>151</sup>

On retrouve ici les éléments constitutifs de l'alchimie : l'enchantement des mystères et de ses secrets, l'existence d'une littérature parallèle, hermétique, rédigée dans la langue des oiseaux, les jeux avec les mots et les sons pour former un code cryptographique et mettre en

---

<sup>149</sup> Jean-Valentin ANDRÉAE, *Noces chymiques de Christian Rosencreutz*, Paris, Librairie Générale des Sciences Occultes, 1928, p.5, consulté en ligne le 08/06/2012, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k649192>

<sup>150</sup> Johann V. ANDRÉAE, *Fama fraternitatis*, Biblioteca Upasika, p. 6, consulté en ligne le 08/06/2012, <http://usuarios.arsystel.com/lvx.org/FAMA%20FRATERNITATIS.pdf>

<sup>151</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Un cuerpo extraño », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 157.

texte le Grand Œuvre. L'alchimie propose une voie originale pour qui cherche une poésie nouvelle. Elle apporte un vocabulaire spécifique, propre à la transmutation et aux procédés chimiques. Elle a également recours à des symboles particuliers, qui ont trait à la matière, au monde animal et végétal, comme le soulignent Michel Caron et Serge Hutin, spécialistes des questions ésotériques, de l'alchimie et des sociétés secrètes :

Les symboles et allégories relatifs au Grand Œuvre s'inspirent, tout particulièrement et avec de nombreuses variantes, des fruits, des métaux, des animaux, des planètes ou des quatre éléments. Des mots arabes, hébreux ou grecs, dont certains bien oubliés, surgissent dans ces textes étranges.<sup>152</sup>

C'est ainsi qu'apparaissent dans les textes de César Dávila Andrade des termes tels que « Ouroboros », dont la représentation – un dragon qui se mord la queue – symbolise le Grand Œuvre. D'autres appartiennent au domaine chimique, comme « átomo »<sup>153</sup>, ou bien renvoient à l'astronomie, tels que « Aldebarán »<sup>154</sup> et « asteroides »<sup>155</sup>, ou encore évoquent directement la matière, comme « sal »<sup>156</sup> et « fuego »<sup>157</sup>. Les références se multiplient particulièrement dans les derniers recueils, à partir de 1962, avec la parution de *En un lugar no identificado*.

De même, la fusion et la combustion sont des thèmes récurrents chez César Dávila Andrade. Par exemple, « ánfora iluminada por incoloro fuego »<sup>158</sup> ou « llama dorada y negra del sol en el pantano »<sup>159</sup> évoquent les éléments contraires en fusion. On note également la fréquence des verbes « arder » et « quemar ». Le poème intitulé « Poesía quemada », publié en 1962 dans *En un lugar no identificado*, l'illustre à son tour : « Y te quemaré en mí, Poesía! »<sup>160</sup> Ce dernier vers renvoie à une combustion interne dans le corps même du poète.

Par ailleurs, les motifs de formes géométriques, de certains animaux, de la pluie, du soleil, de l'arbre, du dragon, du chaos sont encore des symboles alchimiques. Nous ne prétendons pas privilégier une interprétation « alchimiste » de la poésie davilienne, mais il convient de

---

<sup>152</sup> Michel CARON, Serge HUTIN, *Les alchimistes*, Seuil, Paris, 1999 (1959), p. 147.

<sup>153</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Aquí no más », *En un lugar no identificado*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 240.

<sup>154</sup> César DÁVILA ANDRADE, « En un lugar no identificado », *En un lugar no identificado*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 229.

<sup>155</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Don Matutino », *Conexiones de tierra*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 269.

<sup>156</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Comunion con la tierra », *Primeros poemas*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 21.

<sup>157</sup> *Idem*.

<sup>158</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Elogio de la gracia iluminada », *Primeros poemas*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 18.

<sup>159</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Origen I », *Espacio me has vencido*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 75.

<sup>160</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Poesía quemada », *En un lugar no identificado*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 242.

souligner l'omniprésence des éléments alchimiques. La dimension ésotérique de l'alchimie est une voie à laquelle l'auteur s'est essayé et qu'il faut prendre en considération. De ce point de vue, le parallèle avec Arthur Rimbaud éclaire la démarche de l'Équatorien.

Le poète français évoque, dans « Alchimie du verbe », une expérience poétique tragique : « Depuis longtemps je me vantaais de posséder tous les paysages possibles, et trouvais dérisoires les célébrités de la peinture et de la poésie moderne »<sup>161</sup>. C'est en des termes proches que César Dávila Andrade analyse son expérience dans le recueil *Conexiones de Tierra*, publié en 1964 :

Yo, que fui poeta sin parroquia  
ni ocupaciones respectivas,  
  
¿qué  
pensaré ahora  
frente a estas torres de cien cuerdas  
que nadie toca?  
  
¿Dudaré  
del traspié metafísico,  
humano,  
ante esta hechura de lodo  
en el umbral misérrimo de la Suerte Pública?  
  
¡No!  
  
Yo  
descubrí el átomo de helio  
en los ojos oscuros del vasallo.  
Yo  
descubrí los discos escritos  
con sangrienta gramática  
por la furiosa pluma del Emperador.<sup>162</sup>

Après avoir évoqué les doutes et les hésitations face à ses choix, le poète présente ses découvertes poétiques. Il exprime sa volonté ferme de se différencier des autres poètes et revendique son indépendance. L'expression « poeta sin parroquia » entre en écho avec les tours « de cien cuerdas », auxquelles s'oppose « nadie toca ». La notion de seuil est également éclairante, car le poète semble avoir franchi une étape dans son expérimentation poétique, tandis que la référence à la grammaire ensanglantée rappelle les textes de Friedrich Nietzsche : « je n'aime que *cela* qu'on écrit avec son sang. Écris avec ton sang, et tu découvriras que le sang est esprit. »<sup>163</sup> La conviction d'écrire une autre poésie, essentielle, est

<sup>161</sup> Arthur RIMBAUD, « Délires », in *Rimbaud Cros Corbière Lautréamont, Œuvres poétiques complètes*, Paris, Robert Laffont, 1992 (1980), p. 96.

<sup>162</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Umbral », *Conexiones de tierra*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 255.

<sup>163</sup> Friedrich NIETZSCHE, *Ainsi parlait Zarathoustra*, in *Œuvres, op. cit.*, p. 353.

fondamentale chez César Dávila Andrade : « Oye cómo persuaden las viejas herrerías. »<sup>164</sup> La formule, qui rappelle aussi celle d'Arthur Rimbaud, souligne la volonté de renouveler l'écriture. César Dávila Andrade rejette l'appel de la « vieillerie poétique »<sup>165</sup> pour se tenir à l'écoute d'une voix mystérieuse et originelle, mise en évidence dans le poème intitulé « Inercia », publié en 1964 dans *Conexiones de tierra* :

Ella  
me entregó sus ardientes granulaciones  
en un viento espléndido  
sobre un milenio  
de siembras absolutas.<sup>166</sup>

Alors que l'homme se trouve face à l'invisible, la voix arrive comme un souffle à travers l'image du vent. Elle est feu, comme le suggère l'adjectif « ardientes ». La voix se matérialise sous la forme des « granulaciones » que le poète, alors, rassemble. Puis, à l'écart du monde, il se donne pour mission d'écrire, comme l'illustre le poème « Exploración », publié également dans *Conexiones de tierra* :

Sé que  
“andarás errante”. Vuelve a partir.  
No pactes.  
El corazón mostrenco no se aplica  
a la flor de la muralla. No salgas  
jamás de ti, hasta que el Tiempo  
empiece a retornar a la Serpiente  
cerrada en sí, como absoluta vianda.  
Y, si por fin encuentras la salida,  
no la abras hacia afuera.  
Aliméntate solo y no pidas  
la piltrafa  
de la res automática. ¡Nunca!<sup>167</sup>

Les vers, très courts, confèrent un caractère dynamique à la voix poétique. Ce sont des résolutions tranchées, marquées par les impératifs, qui inscrivent le sujet poétique dans le mouvement. La voix poétique cherche à atteindre la parole perdue des temps primordiaux et s'assigne une tâche à laquelle elle ne déroge pas. Cette poésie relève de la recherche solitaire et initiatique ; le poète va même jusqu'à évoquer, dans le poème intitulé « Condiciones

---

<sup>164</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Poema », *Conexiones de tierra*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 270.

<sup>165</sup> Arthur RIMBAUD, « Délires », *op. cit.*, p. 98.

<sup>166</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Inercia », *Conexiones de tierra*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 265.

<sup>167</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Exploración », *Conexiones de tierra*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 278.

extremas », publié dans le même recueil, le travail qu'il s'impose, à savoir la réalisation du Grand Œuvre :

Hoy,  
antes de entregar la Gran Obra  
que me toca concluir desesperadamente [...].<sup>168</sup>

César Dávila Andrade se tient donc, tout au long de son œuvre, à son objectif initial de faire de l'or poétique avec le langage et de fabriquer un nouveau verbe, universel, qui lui permettra d'éclairer l'univers obscur qui l'entoure. Dans le poème « Piedra sola », publié dans *Conexiones de tierra* en 1964, la référence à l'alchimie est explicite :

Hostia en la rama del laboratorio,  
[...]  
Ahora,  
creces, duras, permaneces  
para dar vueltas en tu bello ombligo  
de maíz metafísico. [...]  
  
clueca de nieve y piedra  
sobre el trillón de huevos venideros:  
cómo aletea  
tu Sol de clara y yema.<sup>169</sup>

Le poète évoque ici le laboratoire de l'alchimiste et la fabrication de la pierre philosophale. Il faut aussi noter la présence de l'or, symbolisé par le soleil, et celle de l'œuf – pour l'œuf philosophique – qui symbolise l'évolution, désignée ici par le grossissement de la pierre. Le poème « En qué lugar », publié dans le même recueil, fait également référence à la recherche alchimique :

Allá, detrás de los hornos de quemar cal,  
o más allá aún,  
tras las zanjas en donde  
se acumulan las coronas alquímicas de Urano  
y el aire chilla como jengibre,  
debe de estar Aquello.  
  
Tienes que indicarme el lugar  
antes de que este día se coagule.  
  
Aquello debe tener el eco  
envuelto en sí mismo,  
como una piedra dentro de un durazno.  
  
[...]  
¿Está, acaso, en ese sitio de tinieblas,  
bajo las camas [...]?<sup>170</sup>

---

<sup>168</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Condiciones extremas », *Conexiones de tierra*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 273.

<sup>169</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Piedra sola », *Conexiones de tierra*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 275.

Le champ lexical évoque les fours, la chaux, le bruit provoqué par les réactions chimiques, tandis que la couronne symbolise cette « royauté chimique, c'est-à-dire la perfection métallique »<sup>171</sup> que Michel Caron et Serge Hutin associent à l'alchimie. On constate des changements d'état au sens physique du terme, puisque le temps, jusqu'ici fluide, se fige désormais : « este día se coagule ». Le poète, dans son laboratoire, tente ainsi de trouver la parole poétique : « debe de estar Aquello ». Ce pronom, mis en relief par la majuscule, a été commenté par Jorge Dávila Vázquez. Pour lui, « Aquello » signifie que « la poesía ha de ser algo y su propio reflejo; pero algo tan insólito como una de esas prodigiosas esquirlas que ha buscado a lo largo de su vida, incrustada en la carne de la fruta »<sup>172</sup>. Or, à notre sens, « Aquello » renvoie directement au mystère du verbe et à une recherche ésotérique du poète en quête de la parole poétique. Le pronom instaure une distance mystérieuse entre le poète et le « tú » qui n'est pas nommé. La majuscule lui confère même un caractère sacré. L'image suggère la force et souligne l'aspect brut du verbe, en contraste avec la mollesse de la pêche. Il est certain, néanmoins, que le langage de « En qué lugar » a un lien avec le savoir, comme l'a bien montré Jorge Dávila Vázquez. Pour lui, ce poème « contiene una de las más hermosas definiciones líricas de la entidad *poesía-saber*, que acabó unificándose »<sup>173</sup>. Ajoutons simplement que l'aboutissement de la recherche est symbolisé, dans les poèmes « Piedra sola » et « En qué lugar », par la lumière. Celle-ci contraste avec le « sitio de tinieblas » où serait enfouie la parole que recherche César Dávila Andrade.

L'engouement pour l'alchimie va de pair avec la quête spirituelle et personnelle que le poète a initiée et qu'il approfondit dans les années soixante, nous l'avons vu. Les textes de l'étape mystique, en particulier, sont émaillés de références et de symboles alchimiques qui participent de l'écriture énigmatique de César Dávila Andrade. L'alchimie représente une voie vers le renouveau du langage et laisse entrevoir la possibilité d'une révélation de la parole poétique enfouie, capable d'édifier l'homme. La dimension morale et religieuse, par conséquent, ne peut à aucun moment être écartée du projet poétique de César Dávila Andrade. Sa quête le conduit à s'isoler pour vivre une expérience mystique et initiatique à travers

---

<sup>170</sup> César DÁVILA ANDRADE, « En qué lugar », *Conexiones de tierra*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética*, op. cit., p. 262.

<sup>171</sup> Michel CARON, Serge HUTIN, *Les alchimistes*, op. cit., p. 151.

<sup>172</sup> Voir Jorge DÁVILA VÁZQUEZ, *César Dávila Andrade, Combate poético y suicidio*, op. cit., p. 142.

<sup>173</sup> *Idem*.

l'écriture. Fort de ses visions, César Dávila Andrade se fixe pour mission de les transmettre aux hommes afin de les rendre plus vertueux. Il est un intermédiaire entre deux mondes, le visible et l'invisible, le profane et le sacré.

## 2. Sacré et religion

Dans le recueil *Conexiones de tierra*<sup>174</sup>, le poète évoque la relation spirituelle qu'il entretient avec la littérature, relation qui fait aussi, à notre sens, toute l'originalité de l'œuvre davilienne dans le panorama littéraire équatorien. Rappelons que César Dávila Andrade est un homme profondément pieux. Il est originaire de Cuenca, une ville traditionnellement conservatrice, où la religion catholique rythme le quotidien. Dieu est ainsi omniprésent dans l'œuvre de César Dávila Andrade. On y perçoit le sentiment d'une dépendance intime qui unit l'auteur à Dieu et qui détermine chacun de ses élans. Le poète Le vénère ; il éprouve, d'ailleurs, les mêmes sentiments à l'égard de la Vierge et du Christ. Il se sert de la force qui le pousse vers Dieu pour explorer poétiquement de nouveaux univers ; il l'utilise également pour régénérer le langage et les images poétiques.

César Dávila Andrade fait de son expérience littéraire une expérience sacrée. Il s'y consacre corps et âme. Sa démarche implique, par conséquent, l'introspection, l'isolement et le renoncement à la possession de biens matériels. Elle signifie une forme d'ascétisme qui le conduit à contrôler ses besoins primaires – y compris manger –, et qui doit le mener vers une richesse immatérielle, d'ordre spirituel. César Dávila Andrade s'impose également la discipline du yoga. Grâce aux exercices de concentration et de méditation, il entend libérer son âme pour lui permettre d'accéder à une connaissance d'ordre métaphysique et de s'élever vers la plénitude. Ces règles de vie drastiques révèlent une conception spirituelle et religieuse du monde que Roger Caillois a mise en évidence dans *L'homme et le sacré* :

[L]'homme religieux est avant tout celui pour lequel existent deux milieux complémentaires : l'un où il peut agir sans angoisse ni tremblement, mais où son action n'engage que sa personne superficielle, l'autre où un sentiment de dépendance intime retient, contient, dirige chacun de ses élans et où il se voit compromis sans réserve.<sup>175</sup>

---

<sup>174</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Umbral », *Conexiones de tierra*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 255.

<sup>175</sup> Roger CAILLOIS, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 2013 (1950), p. 23.

Pour César Dávila Andrade, ces règles et cette discipline permettent de régler les rapports entre le monde profane et le monde sacré ; elles l'organisent. Elles impliquent, à cet égard, de nombreux sacrifices. César Dávila Andrade vit en marge de ses semblables, dans le dénuement matériel. Selon Roger Caillois, la fonction du sacrifice, pour l'homme religieux, est de l'élever au rang des dieux :

Il [l'individu] s'est acquis dans l'impossible et le défendu un au-delà réservé à lui-seul [...] ce qu'il avait dédaigné en profane, c'est en sacré qu'il le recouvre. Aussi l'ascète qui augmente ses pouvoirs dans la mesure où il diminue ses jouissances, s'éloigne des hommes, s'approche des dieux et devient vite leur rival.<sup>176</sup>

On comprend, dès lors, la démarche de César Dávila Andrade : l'écriture est le moyen de se réaliser en tant qu'homme, en accord avec sa philosophie de vie. Une telle ambition signifie de se sacrifier pour renaître en tant que poète, un poète dont le verbe révélerait une vérité métaphysique à l'homme. César Dávila Andrade se veut, de ce point de vue, un poète-prophète.

## 2.1. César Dávila Andrade, un poète-prophète

Ce n'est pas un hasard si Leopoldo Cervantes-Ortiz fait référence à César Dávila Andrade dans le prologue de l'anthologie de poésie religieuse intitulée *El salmo fugitivo, Antología de poesía religiosa latinoamericana*<sup>177</sup>. César Dávila Andrade, qui mène une quête spirituelle et religieuse, exalte le symbole, nous l'avons montré. Il s'inscrit, en effet, dans la lignée des poètes-prophètes qui surgissent à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, tels que Victor Hugo, Walt Whitman, Arthur Rimbaud ou Pablo Neruda. D'après Paul Bénichou<sup>178</sup> et Leopoldo Cervantes-Ortiz, l'apparition des poètes-prophètes est le résultat d'une évolution de la condition des hommes de lettres à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui s'explique à la fois par des circonstances historiques et le développement du progrès scientifique et technique. Les liens qui existaient entre la religion et la création artistique se distendent et évoluent de manière complexe et contrastée. Le XX<sup>e</sup> siècle donne alors naissance à une littérature proclamant la mort de Dieu ; il suscite également, paradoxalement, un regain de spiritualité chez d'autres

---

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>177</sup> Carlos MONSIVÁIS, « "Así te ves mejor, crucificado..." (sobre la poesía religiosa) », in Leopoldo CERVANTES-ORTIZ (éd.), *El salmo fugitivo, Antología de poesía religiosa latinoamericana*, Viladecavalls (Barcelona), Editorial CLIE, 2009, p. 13.

<sup>178</sup> Paul BÉNICHOU, *Le sacre de l'écrivain*, Paris, Gallimard, 2004 (1996).

écrivains, qui se tournent vers l'idéal du poète primitif pour régénérer l'écriture poétique. César Dávila Andrade appartient à cette dernière catégorie.

### a) Le projet davilien, renouer avec le sacré

La sécularisation progressive de la société et l'essor de la bourgeoisie conduisent l'art à s'émanciper de la religion chrétienne, comme l'expose Leopoldo Cervantes-Ortiz dans les préliminaires de l'anthologie *El salmo fugitivo, Antología de poesía religiosa latinoamericana* : « Los poetas modernos experimentaron el proceso de secularización como una liberación de los lastres religiosos, no solamente para la vida cotidiana, sino, sobre todo, para la práctica del oficio poético. »<sup>179</sup> Cette émancipation conduit les poètes à ne plus envisager les rapports que l'homme entretient avec le monde à la lumière de Dieu, ce qui les autorise, par ailleurs, à se concentrer sur l'individu et son être, afin d'en explorer les profondeurs, jusque-là inconnues :

La necesaria emancipación del arte, fruto de los impulsos de la ideología burguesa triunfante en Occidente, logró, en el caso de la poesía, una mayor independencia que le permitió indagar, a su modo, en las profundidades del ser.<sup>180</sup>

Leopoldo Cervantes-Ortiz évoque même, chez certains poètes, un recours aux formules religieuses dans un but satirique<sup>181</sup>, ou encore afin d'enrichir le langage poétique. Ce n'est pas le cas, cependant, de César Dávila Andrade, qui souffre, comme d'autres écrivains, de l'absence de Dieu. La poésie lui permet d'évoquer parfois cette absence, afin de la combler. Elle est évoquée pour la première fois dans le poème « Oda al arquitecto », publié en 1946 :

Tú, en el espacio eterno, veloz e inamovible,  
ausente en la profunda delicia del secreto.<sup>182</sup>

Le poète justifie alors l'absence de Dieu sur terre par sa demeure dans les cieux : « Tú, en el espacio eterno ». Cette absence n'entraîne pas de souffrance ; le poète évoque plutôt le plaisir du secret partagé, puisque, lui, sait où trouver Dieu : « ausente en la profunda delicia del secreto ». Dans le poème intitulé « Canto del hombre a su ignorado ser », composé la

---

<sup>179</sup> Leopoldo CERVANTES-ORTIZ, « La luz y la llama: apuntes sobre la poesía de tema religioso en América Latina », *op. cit.*, p. 22.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>182</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Oda al arquitecto », *Primeros poemas*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 37.

même année, le poète déplore en revanche le fait que les hommes se soient détournés de Dieu :

Y está marchando siempre con millares de pasos,  
con millares de espaldas que se quedan  
a oscuras de Dios...<sup>183</sup>

Ce poème illustre le retour sur soi effectué par le poète qui souffre de l'absence de foi en Dieu chez ses contemporains : « millares de espaldas que se quedan / a oscuras de Dios ». Le poète s'appuie sur le *topos* de la lumière de Dieu, présence transcendante, afin de renforcer l'obscurité dans laquelle vivent les hommes qui s'en sont détournés. Il évoque les désirs de ces derniers, qui vivent à l'écart de la religion chrétienne : « Maldice de la cruz del equilibrio »<sup>184</sup>. Le verbe maudire souligne l'horreur qu'inspire la religion chrétienne désormais, à travers le symbole de la croix qui servait auparavant de repère : « equilibrio ». Le poète, pourtant, prône la liberté de choix dans le poème « Invitación a la vida triunfante », publié en 1946 dans le recueil *Espacio, me has vencido* :

Amad a los que sufren un amor metafísico  
y a los que aún padecen un olvido divino.<sup>185</sup>

La ferveur religieuse est opposée, en fin de vers, à l'oubli de Dieu, mais le verbe « Amad » impose une tolérance à l'égard de tous. On remarque, cependant, la présence de l'adverbe « aún », qui souligne l'espoir du poète de les voir se tourner vers Dieu dans un futur proche. Dans le poème intitulé « Rostro en la arena », le poète invoque cette fois directement Dieu pour qu'Il se montre :

Si, al menos,  
pudiéramos mirar Tu Cuerpo,  
una célula por vez  
cada mil granos de arena,  
no sería Desierto!<sup>186</sup>

Les majuscules désignent le corps de Dieu à travers la figure de son fils, Jésus. Le poète regrette qu'il soit impossible aux hommes de le voir physiquement, comme l'indique l'expression « Si, al menos, / pudiéramos mirar ». Il établit un parallèle entre les cellules du corps et les grains de sable du désert, afin d'opposer le vide à la matière et de combler le

---

<sup>183</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Canto del hombre a su ignorado ser », *Primeros poemas*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 41.

<sup>184</sup> *Idem.*

<sup>185</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Invitación a la vida triunfante », *Espacio, me has vencido*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 56.

<sup>186</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Rostro en la arena », *Varia*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 151.

manque. Mais c'est aussi l'absence d'un autre dieu qui est évoquée dans *Boletín y elegía de las mitas*, publié en 1960 :

Y te miré, Oh Pachacámac, muerto  
en los brazos que ahora hacen esquina  
de madera y de clavos a otro Dios.  
[...]  
Adiós. Pachacámac, Adiós. Rinimi. No te olvido!<sup>187</sup>

Pachacámac, fils du soleil chez les Incas, est peu à peu oublié par les Indiens soumis à la domination espagnole et convertis de force au catholicisme. L'adverbe « ahora » témoigne de cet oubli. La voix poétique, cependant, restaure la mémoire de Pachacámac en proclamant « No te olvido! ». Cette absence peut être rapprochée de l'absence de Dieu analysée par Martin Heidegger dans sa conférence « Pourquoi des poètes ? » prononcée en 1946. Le philosophe affirme ainsi :

Pero en la falta de Dios se anuncia algo mucho peor. No sólo han huido los dioses y el dios, sino que en la historia universal se ha apagado el esplendor de la divinidad. Esa época de la noche del mundo es el tiempo de penuria, porque, efectivamente, cada vez se torna más indigente.<sup>188</sup>

La voix poétique du poème-recueil *Boletín y elegía de las mitas* annonce une véritable époque de pénurie matérielle, morale et spirituelle pour les hommes soumis à l'exploitation coloniale, à qui l'on a imposé, de surcroît, un nouveau dieu. De plus, si cette substitution d'un dieu par un autre semble combler un temps l'absence de divinité, le temps de la pénurie continue néanmoins pour l'Indien puisque sa condition n'évolue guère. La voix poétique, par conséquent, se sert de la poésie pour préparer le retour de la divinité :

Regreso  
Regresamos! Pachacámac!  
Yo soy Juan Atampam! Yo, tam!  
Yo soy Marcos Guaman! Yo, tam!  
Yo soy Roque Jadán! Yo, tam!  
Comaguara, soy. Gualanlema, Quilaquilago, Caxicondor,  
Pumacuri, Tomayco, Chuquitaype, Guartatana, Duchinachay, Dumbay, Soy!  
Somos! Seremos! Soy!<sup>189</sup>

La voix devient ici parole prophétique et annonce le retour des morts indiens parmi les hommes. Elle promet ainsi l'avènement d'une nouvelle ère, à travers l'utilisation du verbe conjugué au futur, où vivants et morts se retrouveront dans le même royaume.

---

<sup>187</sup> César DÁVILA ANDRADE, *Boletín y elegía de las mitas*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 214-215.

<sup>188</sup> Martin HEIDEGGER, « Para qué poetas », in *Caminos de bosque*, p. 2, consulté en ligne le 22/07/2015, [www.olimon.org/uan/heidegger-y\\_para\\_que\\_poetas.pdf](http://www.olimon.org/uan/heidegger-y_para_que_poetas.pdf)

<sup>189</sup> César DÁVILA ANDRADE, *Boletín y elegía de las mitas*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 216.

Plus généralement, la poésie de César Dávila Andrade permet de combler le sentiment d'angoisse existentielle, que Jorge Aguilar Mora a étudié :

Ante la sospecha de que el Dios cristiano sólo fuera una hipótesis, de que la historia ya no estuviera siguiendo los senderos de la providencia, de que los principios morales del catolicismo fueran relativos y sólo relativos... estos poetas vivieron un doble fracaso: la ficción que les daba terror se volvía más ficticia con su propio miedo y la vida verdadera a la que aspiraban terminaba en otra ficción, en la posición desesperada de renunciar a la vida... en vida, llamándola un sueño, doble tragedia de la ficción: la vida como enfermedad y como herida.<sup>190</sup>

Cette fiction pour les poètes génère une angoisse que Martin Heidegger commente lors de sa conférence « Pourquoi des poètes ? ». D'après lui, l'absence de Dieu fait disparaître pour l'homme le fondement dans le monde. Le philosophe ajoute :

El cambio de la era no acontece porque en algún momento irrumpa un nuevo dios o vuelva a resurgir el antiguo desde el trasfondo. ¿Hacia dónde podría volverse el dios a la hora de su retorno si previamente los hombres no le han preparado una morada?<sup>191</sup>

Le rôle du poète, selon Martin Heidegger, apparaît dès lors clairement, rôle que les vers précédemment commentés du poème « Boletín y elegía de las mitas » illustrent parfaitement. Le poète y apparaît comme l'homme capable de préparer le retour de la divinité. Selon Martin Heidegger, les hommes peuvent espérer sortir de leur époque de pénurie sans dieu, pour peu qu'ils changent : « Ahora bien, los mortales cambian cuando se encuentran en su propia esencia »<sup>192</sup>. Le poète, dans ces conditions, doit donc se tourner vers lui-même et explorer ses profondeurs afin d'atteindre son essence. Tel est bien le projet de César Dávila Andrade, comme nous l'avons déjà montré. D'après Martin Heidegger, le poète est en outre capable de franchir la distance qui le sépare des dieux :

Aquel de entre los mortales que tenga que alcanzar el abismo antes y de otra manera que los demás, experimenta las señales que marca el abismo. Para el poeta, son las huellas de los dioses huidos.<sup>193</sup>

Le poète est donc bien celui qui cherche les traces des dieux perdus et qui prépare leur retour. Martin Heidegger rappelle que pour Hölderlin, ce poète est Dionysos, car il est, selon lui, le dieu capable d'établir des relations entre le ciel et la terre. Martin Heidegger définit alors les poètes de la manière suivante :

Los poetas son aquellos mortales que, cantando con gravedad al dios del vino, sienten el rastro de los dioses huidos, siguen tal rastro y de esta manera señalan a sus hermanos mortales el camino hacia el cambio. Ahora bien, el éter, único elemento en el que los dioses son dioses, es su divinidad. El elemento éter, eso en lo que la propia divinidad está todavía presente, es lo sagrado. Pero ¿quién es capaz de rastrear semejante rastro? Las huellas son a menudo imperceptibles y, siempre, el legado dejado por una indicación apenas

<sup>190</sup> Jorge AGUILAR MORA, « La muerte de Dios », cité par Leopoldo CERVANTES-ORTIZ, « La luz y la llama: apuntes sobre la poesía de tema religioso en América Latina », *op. cit.* p. 22.

<sup>191</sup> Martin HEIDEGGER, « Para qué poetas », *op. cit.*, p. 2.

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>193</sup> *Idem.*

intuida. Ser poeta en tiempos de penuria significa: cantando, prestar atención al rastro de los dioses huidos. Por eso es por lo que el poeta dice lo sagrado en la época de la noche del mundo.<sup>194</sup>

On retrouve, dans cette définition, les critères que nous avons déjà commentés et qui définissent le rôle que s'assigne César Dávila Andrade. Le poète se qualifie d'ailleurs, à plusieurs reprises, de « centinela », à l'affût du moindre signe capable de le mener vers Dieu. Le poème « Trabajos », publié dans *Conexiones de tierra* en 1964, évoque ainsi « Los centinelas con un pez en la boca »<sup>195</sup>, les poètes capables de plonger dans l'inconnu et d'exprimer l'ineffable.

On comprend mieux l'héritage intellectuel que reçoit César Dávila Andrade du XIX<sup>e</sup> et d'une partie du XX<sup>e</sup> siècle. La prise de conscience de l'impuissance de l'homme à maîtriser le monde, associée au fait que l'hypothèse de Dieu n'est plus utile pour vivre dans ce monde<sup>196</sup>, invite à un renouvellement de la littérature et, en particulier, de la poésie latino-américaine. Si progressivement la littérature se détache de la religion, Leopoldo Cervantes-Ortiz remarque cependant qu'une poésie religieuse continue d'exister au XX<sup>e</sup> siècle mais qu'elle est ambiguë et complexe : « La temática religiosa sigue presente y muy viva, pero con la interrogación producida por la duda y el desgaste de las instituciones. »<sup>197</sup> On trouve d'ailleurs, chez César Dávila Andrade, une critique de l'Église dans le poème intitulé « El habitante », publié en 1951 dans *Catedral salvaje* :

Y allí estaba el eclesiástico carnal, usando el templo  
como recipiente, y moviéndose entre anchos paños negros  
cortados en forma de mujeres.  
Ellos estaban siempre sobre ellas (hijas, madres, devotas).  
Sobre ciertas hermanas usaban, asimismo, su estatura parroquial.  
Y así, en ocasiones, corpus, conventos y zaguanes,  
enarcaban su lujuria con una horquilla y humeaban en el lecho!  
  
Las mujeres sonreían en el asador como largas gallinas pálidas,  
[...]  
Y en tanto que la iglesia se ponía clueca hasta el fondo de la huerta [...].<sup>198</sup>

La voix poétique dénonce des pratiques fermement condamnées par les institutions chrétiennes. La critique est acerbe à l'égard du prêtre, associé à deux reprises à ce qui est considéré comme un péché pour les catholiques, à travers les expressions « eclesiástico

---

<sup>194</sup> *Idem.*

<sup>195</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Trabajos », *Conexiones de tierra*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 280.

<sup>196</sup> Voir Leopoldo CERVANTES-ORTIZ, « La luz y la llama: apuntes sobre la poesía de tema religioso en América Latina », *op. cit.*, p. 23.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>198</sup> César DÁVILA ANDRADE, « El habitante », in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 108-109.

carnal » et « lujuria ». La voix poétique dénonce également le détournement du lieu sacré que représente l'église : « usanso el templo / como recipiente ». Elle évoque un abus à travers l'expression « usaban, asimismo, su estatura parroquial ». La critique de l'Église est présente quoique de manière exceptionnelle ; elle est surtout manifeste entre 1949 et 1951. On la trouve dans la nouvelle intitulée « La mirada de Dios », publiée en 1949. Une veuve, qui avait cessé d'aller à l'église, renoue avec la religion et commence à fréquenter la chapelle d'une paroisse voisine. Le narrateur commente alors le rapprochement qui s'effectue entre la dévote et le curé :

Luego, poco a poco, establecióse entre ellos la oscura e inquietante intimidación del confesionario. Eran coetáneos; se habían conocido cuando muchachos; después, habíanse cruzado por esas calles, todos los días, todos los años. Y ahora, en la penumbra pecaminosa, separados por una ventanilla de alambre contumaz, charlaban largas horas, confundiendo sus alientos secretos y sus innumerables apetencias; sus vagos y deformes sueños; sus torcidas y mezquinas ansias; sus almas risibles y contrahechas.

Al cabo de tres meses de este repulsivo comercio, cuando cada cual tenía al otro dentro de sí –absorbido, asimilado–, el cura frecuentaba ya, con su inmenso aire devocional la casa de la vieja solitaria.<sup>199</sup>

La condamnation est sans appel : le narrateur qualifie de « repulsivo comercio » la relation amoureuse entre les deux personnages. Il explique cette relation naissante par les pratiques mêmes imposées par l'Église, notamment celle du confessionnal, en évoquant l'obscurité du lieu qu'il juge « pecaminosa ». Il dénonce également le rituel de la confession en soulignant le caractère intime des conversations qui s'y tiennent.

Cependant, malgré le regard distancié porté sur la religion par les auteurs du XX<sup>e</sup> siècle et auquel n'échappe pas César Dávila Andrade, la persistance du lien entre la littérature et la religion prouve la complexité du processus de sécularisation à l'œuvre, à l'époque. Dans ce processus, entre en jeu une multiplicité de facteurs que nous n'étudierons pas ici. Soulignons seulement que la promotion de nouvelles valeurs par la bourgeoisie s'opère de manière contradictoire. Si cette dernière, en effet, s'éloigne des valeurs chrétiennes traditionnelles, Paul Bénichou rappelle, dans *Le sacre de l'écrivain*, qu'elle considère néanmoins la littérature nouvelle comme « destructrice de l'ordre moral et antisociale »<sup>200</sup>. Pour leur part, les hommes de lettres, qui s'opposent aux valeurs de la bourgeoisie et qui souhaitent agir pour refonder la société, sont forcés de repenser leur rôle. Ángel Rama livre la même analyse :

Época en que emergía una nueva burguesía que estaba desplazando al patriciado, la cual carecía de tradiciones culturales, era especialmente ávida de poderes y placeres, decidida a transformar el medio aldeano echando mano a la modernización que le proponía el pacto comercial con Europa, protagonista de la

---

<sup>199</sup> César DÁVILA ANDRADE, « La mirada de Dios », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II*, op. cit., p. 30.

<sup>200</sup> Paul BÉNICHOU, op. cit., p. 398.

división mundial del trabajo que implicaba el progreso material, la ampliación educativa, una más rígida estratificación social mediante la creación del proletariado y de la clase media, y sobre todo enfrentada a la duplicidad de un comportamiento: no podía hacer suya la ética católica que imposibilitaría sus nuevas operaciones económicas y a la vez no podía rechazarla porque era un instrumento utilizable en la estructura de poder que se consolidaba. De modo semejante enfrentaba un vacío en el campo de las letras porque, habiendo cancelado la lección del pasado, no tenía proposición nueva que hacer para sustituirla. La ruina de las letras es un lugar común de los años ochenta.<sup>201</sup>

Face au désenchantement du monde sans Dieu, César Dávila Andrade a pour ambition de renouer avec le sacré. Dans ce but, il envisage le poète comme un prophète. C'est en tant que poète-prophète qu'il espère œuvrer à un changement moral et spirituel de la société.

## b) César Dávila Andrade, un poète-prophète

Pour renouer avec la vie magico-religieuse des temps primitifs, César Dávila Andrade prône le retour des médiums. Le poème intitulé « Composición », publié en 1967 dans *Zona Franca*, témoigne de cette volonté :

Salíamos de los más puros dibujos rupestres  
y echábamos a correr desesperados  
hacia la civilización y la muerte.  
¡Los mediums, los mediums!<sup>202</sup>

Le poète déplore que le développement de la connaissance scientifique et du progrès technique occulte le sens des symboles des premiers hommes – « los más puros dibujos rupestres » – et les empêche d'accéder à la signification de la vie : « echábamos a correr desesperados hacia [...] la muerte ». Le progrès scientifique et technique, nous venons de l'évoquer, a profondément modifié le rapport de l'homme au monde. Selon Martin Heidegger<sup>203</sup>, l'homme, en devenant sujet, fait de son environnement un objet dans un but

---

<sup>201</sup> Ángel RAMA, « Prólogo », in Ruben DARÍO, *Poesía*, Caracas, Ayacucho, p. XIX, consulté en ligne le 12/04/2012,

[http://www.bibliotecayacucho.gob.ve/fba/index.php?id=97&backPID=87&begin\\_at=8&tt\\_products=9](http://www.bibliotecayacucho.gob.ve/fba/index.php?id=97&backPID=87&begin_at=8&tt_products=9)

<sup>202</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Composición », *Poesía del gran todo en polvo*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 326.

<sup>203</sup> « La tierra y su atmósfera se convierten en materias primas. El hombre se convierte en material humano uncido a las metas propuestas. La instauración incondicionada de la autoimposición por la que el mundo es producido intencional o deliberadamente en virtud de un mandato humano, es un proceso que nace de la esencia oculta de la técnica. Es sólo a partir de la época moderna cuando comienza a desplegarse esa esencia como destino de la verdad de lo ente en su totalidad, mientras que hasta ese momento sus manifestaciones e intentos dispersos habían quedado presos en el extenso ámbito de la cultura y la civilización.

La ciencia moderna y el Estado total, en su calidad de resultados necesarios de la esencia de la técnica, son también su consecuencia. Lo mismo se puede decir de los medios y formas empleados para la organización de la opinión pública mundial y de las representaciones cotidianas del ser humano. No sólo se objetiva técnicamente lo vivo para su dominio y utilización, sino que el ataque de la física atómica a las manifestaciones de vida como

utilitaire. Or, cette attitude altère l'essence même de la vie. Les médiums incarnent les intermédiaires entre les esprits et les hommes. César Dávila Andrade espère, à travers leur retour, récupérer une connaissance spirituelle perdue au fil du temps. Charge au poète, ensuite, de la transmettre. Cette démarche est celle du prophète ; César Dávila Andrade choisit le langage poétique pour révéler au monde les vérités cachées.

César Dávila Andrade évoque à plusieurs reprises, dans ses œuvres, le monde primitif. Il le situe principalement en Amérique, à l'époque précolombienne. On peut voir, dans cette localisation, le partage d'un intérêt avec ses contemporains pour les racines de l'être américain et les cultures autochtones<sup>204</sup>. César Dávila Andrade évoque les Incas à travers leur vie religieuse et rituelle. Le poème « El habitante », publié dans le recueil *Catedral salvaje* en 1951, en présente un exemple : « En los helados templos de los Incas, sube a morir el toro solitario. »<sup>205</sup> S'il est ici question de sacrifice, le poème « Catedral salvaje » fait référence aux rituels funéraires, comme l'illustre ce vers : « Dentro, en cuclillas, los cadáveres de los incas »<sup>206</sup>. On le voit, le choix de l'Amérique précolombienne met en évidence la dimension magique et mythico-religieuse de la vie des Indiens avant l'arrivée des conquistadors espagnols. Le poète évoque également d'autres mondes primitifs, comme celui de la Mésopotamie. Il en présente les vestiges prestigieux dans le poème précédemment cité, « El habitante » :

Así cumpliste –un día– las viejas maravillas, las torres,  
las pirámides!  
Pequeño comensal del pan del Nilo, en estos hombres

---

tal, se encuentra en pleno esplendor. En el fondo, la propia esencia de la vida debe entregarse en manos de la producción técnica. [...]

Las construcciones informes de la producción técnica se interponen ante lo abierto de la pura percepción. Las cosas que fueron creciendo anteriormente desaparecen a toda velocidad. Ya no pueden mostrar lo que les es propio a través de la objetivación. En una carta del 13 de noviembre de 1925, Rilke escribe así:

“Todavía para nuestros abuelos una “casa”, una “fuente”, una torre conocida, incluso su propio vestido, su abrigo, eran infinitamente más e infinitamente más familiares; casi cada cosa era un recipiente en el que encontraban algo humano y acumulaban lo humano. Ahora, procedentes de América, nos invaden cosas vacías e indiferentes, cosas sólo aparentes, engañosas de vida... Una casa, según la concepción americana, una manzana americana o un racimo de uvas de los de allí, no tienen nada en común con la casa, el fruto, el racimo en el que se habían introducido la esperanza y la meditación de nuestros ancestros...” (Cartas desde Muzot, [...]). », Martín HEIDEGGER, « Para qué poetas », *op. cit.*, p. 14-15.

<sup>204</sup> Lire à ce sujet l'introduction réalisée par Ángel RAMA, « Introducción », in José María ARGUEDAS, *Formación de una cultura nacional indoamericana*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1998 (1975).

<sup>205</sup> César DÁVILA ANDRADE, « El habitante », *Catedral salvaje*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 113.

<sup>206</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Catedral salvaje », *Catedral salvaje*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 106.

de la piedra viva, se abren también tus ojos remotos de egipcio!  
Y tu país sin cumbre, eterno babilonio alucinado!<sup>207</sup>

Ce sont les constructions sacrées – tours et pyramides –, en rapport avec l’observation du ciel ou les rituels funéraires, qui retiennent l’attention de la voix poétique. Le monde primitif de la poésie de César Dávila Andrade est aussi celui de *La Bible*. Le poème « El habitante » réunit plusieurs figures bibliques, telles que Jacob, Lazare, Judas, ou le Christ<sup>208</sup>. Ces personnages convoquent le temps mythique des patriarches ou celui de l’époque de Jésus. Ils font resurgir, par leur présence, divers épisodes sacrés de la religion chrétienne, comme la révélation de Dieu aux hommes, les miracles de Jésus ou la trahison de Judas.

En évoquant le monde primitif au prisme de la vie spirituelle et sacrée, César Dávila Andrade apparaît bien comme un poète « claroscuro ». En se faisant l’interprète des premiers oracles et de la parole divine, il se fait prophète. L’intérêt de César Dávila Andrade pour le monde primitif répond à une idéalisation du passé, à une nostalgie du paradis perdu. Cette nostalgie est particulièrement aiguë lorsque le poète évoque l’Amérique précolombienne, car César Dávila Andrade se réapproprie aussi son passé, marqué par l’histoire douloureuse de la conquête. La poésie, dans ce processus de récupération et de réappropriation du passé, est un genre idoine. En effet, l’acte de nommer implique une poétisation du monde, qui se traduit par une « intensité métaphorique ». Iván Carvajal rappelle que la poésie a servi aux auteurs latino-américains à reprendre possession de leur histoire et de leur terre :

La poesía fue vehículo para constituir ese mito, levantado sobre los restos del mundo indígena anterior a la conquista española, gracias a la persistencia del cuerpo del indio, de sus ceremonias entremezcladas con la religiosidad católica, que permitían vislumbrar lo otro de Europa, de lo occidental.<sup>209</sup>

Dans le cas de César Dávila Andrade, la poésie sert également à transmettre la parole perdue du monde primitif et sacré ; nous y reviendrons. Elle permet à César Dávila Andrade d’exercer un rôle de médiateur entre le passé et le présent. Elle accueille le mythe, moment de la pensée archaïque de l’homme ; elle est également le lieu des pensées d’avenir et des prophéties.

Le prophète est un homme qui assure la médiation entre les époques. Miguel de Unamuno affirme, dans l’article intitulé « Yo, individuo, poeta, profeta y mito », publié dans la revue *Plus ultra*, en août 1922 :

---

<sup>207</sup> César DÁVILA ANDRADE, « El habitante », *Catedral salvaje*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 111.

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 112-113.

<sup>209</sup> Iván CARVAJAL, « Acerca de la modernidad », *Kipus, Revista Andina de Letras*, UASB, Quito, Quito / Corporación Editora Nacional, n°3, 1995, p. 316.

El. – ¿Pues en qué vivimos?

Yo. –Usted no lo sé, yo en el pasado y en el porvenir a la vez. Y mire, señor, no vamos hacia el mañana, hacia el pasado mañana más bien, como quien va en un auto de cara hacia adelante y viendo venir a él los campos que ha de recorrer, el puente que ha de pasar, la cuesta que ha de subir o de bajar, sino que vamos de espaldas al mañana y de cara al ayer y viendo pasar, en sentido inverso al de nuestra marcha, lo que ha hemos recorrido.<sup>210</sup>

Miguel de Unamuno se définit comme un poète-prophète capable d'effectuer une médiation entre le passé et le futur. César Dávila Andrade se veut, lui-aussi, un médiateur entre le passé et le futur. Plusieurs poèmes évoquent des prophéties ; « Habrá », publié en 1962 dans *En un lugar no identificado*, est à ce titre exemplaire :

Habrá en el día radiante  
el corazón de caracol abierto, habrá;  
y los latidos de las púas de los átomos.<sup>211</sup>

La voix poétique réalise une série de prédictions à travers l'utilisation du futur. La présence de la lumière, avec l'adjectif « radiante », semble indiquer un retour de Dieu confirmé par l'image de l'escargot qui symbolise l'éternel retour, ou la mort et la renaissance<sup>212</sup>. La voix poétique prédit également une nouvelle période par le biais de la matière qui prend vie : « los latidos de las púas de los átomos ». Cette prédiction est du même ordre que celle que définit Miguel Unamuno. La poésie n'annonce pas de futur en donnant les détails de la vie à venir, comme pourrait le faire une diseuse de bonne aventure. Il s'agit plutôt de révéler une vérité et une connaissance que seul détient le poète. Médiateur, il interprète les secrets de la création et se montre capable d'anticiper le temps à venir. Sa connaissance et son utilisation des symboles mettent en évidence sa maîtrise des rapports de l'univers. Il possède « une intuition de la totalité de l'être »<sup>213</sup>. Miguel de Unamuno, dans l'article précédemment évoqué, livre par la suite sa définition du prophète :

Porque profeta, en el rigor originario de su significación, no quiso decir el que predice lo que ocurrirá sino el que dice lo que los otros callan o no quieren ver, el que revela la verdad de hoy, el que dice las verdades del barquero, el que revela lo oculto en las honduras presentes, el poeta, en fin, el que con la palabra crea.<sup>214</sup>

D'après la définition de Miguel de Unamuno, le poète est un prophète qui révèle aux hommes les vérités cachées du présent. Selon Paul Bénichou, cette fonction de dévoilement opère malgré l'avancée de la science qui réduit, peu à peu, les zones d'ombre et de mystère.

<sup>210</sup> Miguel de UNAMUNO, « Yo, individuo, poeta, profeta y mito », consulté en ligne le 24/07/2015, [http://gedos.usal.es/jspui/bitstream/10366/101153/1/CMU\\_8-25.pdf](http://gedos.usal.es/jspui/bitstream/10366/101153/1/CMU_8-25.pdf)

<sup>211</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Habrá », *En un lugar no identificado*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 251.

<sup>212</sup> Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, « Escargot », *op. cit.*, p. 414.

<sup>213</sup> L'expression est de Paul BÉNICHOU, *op. cit.*, p. 161.

<sup>214</sup> Miguel de UNAMUNO, « Yo, individuo, poeta, profeta y mito », *op. cit.*

La poésie peut se présenter, à nouveau, comme un support pour la spiritualité et permettre au poète de renouer avec le clair-obscur, d'être un « révélateur »<sup>215</sup>. César Dávila Andrade, qui se veut un poète interprète, aborde lui aussi le mystère et divulgue des secrets, car il se considère investi d'une mission et d'un pouvoir spirituel.

César Dávila Andrade se considère comme un poète Élu. Jorge Dávila Vázquez le rappelle, dans son ouvrage intitulé *César Dávila Andrade, combate poético y suicidio* :

Esencial en el combate poético en Dávila es la conciencia que tiene el escritor de su extrañeza, de su condición de elegido.

[...] Y es que se sentía, indiscutiblemente, profeta, asumía su rol integral de poeta, como el de alguien dotado de clarividencia, y al mismo tiempo se arrogaba las funciones de cronista, escribiendo con pluma de palmípedas, identificándose con Juan en Patmos, transportado a ese magma del tiempo que es indescifrable para el común de los mortales, y a ese esplendor de lo metafísico que se vuelve en la imagen poética ángulos del diamante, facetas de un saber, un conocimiento, una luminosa percepción del mundo que quizá nos escapará perennemente.<sup>216</sup>

César Dávila Andrade se considère comme un être à part, investi d'une mission sacrée, celle de révéler les mystères enfouis dans le monde des ténèbres, qu'il évoque explicitement dans le poème intitulé « Los desmandamientos », publié en 1964 dans *Conexiones de tierra* :

me elijo  
sobre los mandamientos  
en la pálida persona del Espíritu.<sup>217</sup>

En se définissant comme incarnation de l'Esprit, le poète se considère comme composante de la divinité et guide spirituel. Dans la religion catholique, l'Esprit est l'envoyé de Dieu et du Fils non seulement pour convaincre les hommes d'accepter le Salut, mais également pour les habiter et leur transmettre l'image de Jésus. César Dávila Andrade s'empare, par conséquent, d'un discours spirituel préexistant mais qu'il sent manquer dans la société qui l'entoure, pour définir sa mission en tant que poète. Il correspond alors au prophète tel que l'a défini Spinoza dans son *Traité théologico-politique* :

Une Prophétie ou Révélation est la connaissance certaine, révélée aux hommes par Dieu, d'une chose quelconque. Quant au Prophète, c'est celui qui interprète les choses révélées par Dieu à d'autres personnes incapables d'en avoir une connaissance certaine, et ne pouvant par suite les saisir que par la foi seulement. Prophète en effet se dit chez les Hébreux *nabi*, c'est-à-dire orateur et interprète, et dans l'Écriture s'emploie toujours pour interprète de Dieu [...].

Il suit de la définition que j'ai donnée, qu'on peut appeler Prophétie la connaissance naturelle. Car ce que nous connaissons par la lumière naturelle dépend de la seule connaissance de Dieu et de ses décrets éternels.<sup>218</sup>

<sup>215</sup> Paul BÉNICHOU, *op. cit.*, p. 131.

<sup>216</sup> Jorge DÁVILA VÁZQUEZ, *César Dávila Andrade, combate poético y suicidio, op. cit.*, p. 35-37.

<sup>217</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Los desmandamientos », *Conexiones de tierra*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 257.

<sup>218</sup> SPINOZA, *Œuvres II, Traité théologico-politique*, Paris, Garnier-Flammarion, 2012 (1965), p. 31.

On perçoit ici l'ambition du projet poétique de César Dávila Andrade. Pour lui, le poète est bien plus qu'un homme de lettres : sa mission, d'ordre spirituel, est d'édifier l'homme. En tant que prophète, César Dávila Andrade met en avant des questions d'ordre moral.

La nouvelle intitulée « Un cuerpo extraño », parue dans *Trece relatos* en 1955, témoigne de la préoccupation morale à travers l'opposition d'un couple sur les valeurs matérielles et spirituelles. Le narrateur se moque ainsi du mari riche et prétentieux de Mireya, qui possède une voiture :

Se dirigió a un "Cadillac" negro estacionado frente a la puerta de servicio. [...] En seguida, su cuerpo, sus movimientos y su rostro adquirieron ese aire de cómica solemnidad que adoptan los niños al sentirse dentro de sus carros de juego, y ser admirados por los mayores.<sup>219</sup>

La focalisation omnisciente livre le regard narquois du narrateur, perceptible à travers l'adjectif « cómica » et la comparaison avec le petit enfant content de son nouveau jouet. L'adverbe « enseguida » souligne la relation entre la fierté infantile de l'homme et sa voiture. Cette remarque moqueuse révèle le mépris du narrateur pour un sentiment et un comportement qu'il juge futiles. Un peu plus loin dans la nouvelle, les dialogues soulignent le désintérêt de Mireya pour les biens matériels :

–Mireya, vuelve a tu cada... Nada te faltará en ella.  
–Me hacía falta este hombre –bramó la mujer, señalándome–.<sup>220</sup>

Mireya est à l'opposé de son mari ; c'est un personnage profondément religieux qui a orienté sa vie vers la recherche de Dieu. Ce personnage est d'ailleurs présenté à travers un corps irradiant de lumière. Tout ce qu'elle touche de ses mains, Mireya le marque de poussière dorée. Lorsque, dans ce dialogue, le mari dit à sa femme : « nada te faltará en ella », il sous-entend qu'elle ne manquera d'aucun bien matériel. Mireya, cependant, voit différemment les choses, puisqu'elle lui oppose la présence du narrateur : « Me hacía falta este hombre ». Deux conceptions de la vie s'affrontent alors, celle d'une existence facilitée par l'argent, sans besoins matériels, face à une existence où priment les richesses spirituelles. D'après Mireya, seul manque à son bonheur un être capable de partager une vie entièrement dédiée à Dieu, un frère spirituel. Par ailleurs, Paul Bénichou, dans *Le sacre de l'écrivain*, met en relation la poésie chrétienne et la sensibilité : « Les chrétiens réhabilitent la sensibilité, placent le désir des objets terrestres sur la même échelle de sentiment, quoique à un degré plus bas, que l'amour de Dieu, le seul qui puisse combler vraiment la mesure du cœur

---

<sup>219</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Un cuerpo extraño », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II*, op. cit., p. 162.

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 164.

humain. »<sup>221</sup> Il est bien question de cette échelle de valeurs et de sentiments dans la nouvelle « Un cuerpo extraño ». Bien que ni l'auteur, ni ses personnages, ne suivent une ligne catholique orthodoxe, ce sont bien des valeurs morales en rapport avec la religion chrétienne qui sont transmises dans cette nouvelle.

César Dávila Andrade se sent investi d'une mission spirituelle. Le poème intitulé « Abismo público », publié dans *Conexiones de tierra* en 1964, rend compte de cette mission :

Rechazado por la horda,  
ascendiendo a la superficie  
del Abismo Público.  
Abajo,  
ellos crecen aún de pesebre en pesebre,  
[...]

En su sabor –que es un idioma hueco–  
dialogan melancólicos rehenes.

Ante cada utensilio,  
eleva tu mirada central  
sobre el abismo y la unión  
de la pupila con su objeto.  
Pero ábrela más allá de ti mismo,  
en lo interno y lo remoto.  
Y  
sin disminuir,  
devuélveles la obra y la visión.<sup>222</sup>

Le poète évoque son isolement du reste de la société. Il se situe au-dessus des hommes dans une vision d'inspiration platonicienne, où les hommes apparaissent comme des otages. Le poète se donne alors pour tâche d'acquérir une connaissance métaphysique des objets pour la transmettre au reste des hommes. La poésie acquiert ainsi une portée métaphysique, elle est élevée à un rang supérieur dans la mesure où elle devient le moyen de se rapprocher de Dieu et de le célébrer. Le poème « Transfiguraciones », publié en 1962 dans le recueil *En un lugar no identificado*, témoigne de cette glorification :

Porque el futuro depende del perdón  
que todos los animales juntos en el Hombre  
otorguen a su viejo creador.<sup>223</sup>

Le poète, ici, assume véritablement la mission spirituelle qu'il s'est fixée. Il prône le pardon pour que l'homme se libère des péchés en vue de la sanctification. La poésie permet bien au poète de délivrer une parole prophétique, en transmettant une vérité supérieure. Après

<sup>221</sup> Paul BÉNICHOU, *op. cit.*, p. 139.

<sup>222</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Abismo público », *Conexiones de tierra*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 260.

<sup>223</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Transfiguraciones », *En un lugar ni identificado*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 250.

avoir invoqué Dieu dans le poème « Ludo », publié en 1967 dans *Zona Franca*, César Dávila Andrade évoque en conclusion la beauté idéale, qui est de nature divine :

Nosotros, sólo vinimos a jugar.  
No nos propongas la Belleza.<sup>224</sup>

Le poète, après avoir représenté la brièveté de l'existence humaine à travers la métaphore du jeu d'échecs, évoque la « Beauté » divine que Dieu présente aux yeux des hommes. La « Belleza » est aussi la beauté métaphysique qui s'assimile à l'infini<sup>225</sup>. Cette conception esthétique détermine l'expression du prophète qui cherche à transmettre des vérités. La nouvelle de César Dávila Andrade intitulée « La carreta de heno », publiée en 1965, illustre de manière exemplaire cette conception de la beauté et de la vérité, à travers le personnage bossu et vertueux :

Su gran joroba era conocida y despreciada con ordinareiz, desde había muchos años, en el pueblo. En [*sic*] lo sabía, y sintiéndose desgraciado y extraño a la vez, su amargura se convertía con frecuencia en una especie de insolente alegría. Desde que –niño aún– comulgara sacrilegamente, sentíase marcado con una señal que los otros ignoraban y que él la guardaba como un secreto diabólico, vagamente poderoso.

[...]

Habituado a físgonear durante toda su vida, había desarrollado de un modo extraordinario la facultad de comprender lo esencial de lo que los otros decían y de lo que callaban.<sup>226</sup>

Ce personnage du bossu rappelle, par certains aspects, Quasimodo de *Notre-Dame de Paris*. Rejeté par les autres en raison de sa difformité, le personnage possède cependant des qualités exceptionnelles qui lui permettent de comprendre les hommes. Paul Bénichou rappelle, à cet égard, que pour Victor Hugo, le christianisme engendre une esthétique des contrastes qui implique la présence de la laideur<sup>227</sup>. Il s'agit même, pour l'écrivain français, d'une condition nécessaire pour atteindre une poésie de la vérité. Elle entraîne alors toute une série de dualités, telles que le beau et le laid, le gracieux et le difforme, le sublime et le grotesque, le bien et le mal, l'ombre et la lumière, le mortel et l'immortel, le corps et l'âme<sup>228</sup>. Dans « La carreta de heno », César Dávila Andrade s'appuie lui aussi sur une série de dualités

---

<sup>224</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Te llamas Ludo », *Poesía del gran todo en polvo*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 339.

<sup>225</sup> « [L'] esthétique traditionnelle confond volontiers le Beau idéal et l'œuvre d'art ; l'homme dans sa perfection supposable est figuré dans une statue grecque. Le franc dualisme des éclectiques, sans presque changer la doctrine, tend à changer le résultat : le Beau en soi s'éloigne du réel jusqu'à se nommer l'Infini, matrice non représentable, quoique toujours indispensable, de toute œuvre d'art ; et l'objet sensible que l'œuvre représente et par lequel se fait la référence à l'infini, peut être n'importe quel objet, même laid, puisque cette référence, de toute façon lointaine et indirecte, est la voix de l'univers entier », Paul BÉNICHOU, *op. cit.*, p. 249.

<sup>226</sup> César DÁVILA ANDRADE, « La carreta de heno », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 355.

<sup>227</sup> Paul BÉNICHOU, *op. cit.*, p. 376.

<sup>228</sup> *Idem.*

pour transmettre une vérité métaphysique. Le bossu détient un savoir enfoui qu'il est le seul à posséder. À l'instar de son personnage, l'auteur pense détenir des connaissances cachées ; l'écriture lui permet de les dévoiler aux hommes et de remplir la mission de prophète qu'il s'assigne. César Dávila Andrade, nous allons voir, manifeste alors une nostalgie de la parole primitive. Il a recours à un langage spécifique qui le place à part parmi les poètes de sa génération. Il assimile la poésie à la « Langue des Dieux » et s'en empare avec le phantasme de pouvoir renouer avec une parole primitive, d'origine divine.

## 2. 2. Le poète créateur de textes sacrés

En tant que poète-prophète, mais également dans le cadre de la contemplation mystique, César Dávila Andrade reçoit des visions à travers lesquelles il perçoit la parole de Dieu. La poésie lui permet d'accueillir ces révélations et d'exprimer, par le biais d'un langage symbolique, le verbe divin. La poésie que prône César Dávila Andrade s'appuie sur l'imagination, pour transcender le réel et accueillir une pensée d'ordre spirituel et métaphysique. Pour ce faire, le poète travaille la forme même du poème pour élaborer de nouveaux textes sacrés, qui présentent une version chrétienne de l'histoire de l'humanité.

César Dávila Andrade conçoit le poème comme un cadre propre à évoquer des visions. Le poème intitulé « Mujer ahorcada en el estío », inédit avant 1984, en témoigne :

Durante todo el humo del Poema  
la mantendré colgada de mis cejas  
–muerta de sed–  
hasta la última gota de la tinta.<sup>229</sup>

Ces vers expriment le pouvoir qu'a le poète de créer des visions grâce à la poésie ; notamment, le verbe conjugué à la première personne du singulier « mantendré ». Le terme « humo » souligne l'immatérialité de la vision. Cette dernière n'est autorisée à se dissiper qu'à la fin du poème – « hasta la última gota de la tinta ». Le poème « Mujer ahorcada en el

---

<sup>229</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Mujer ahorcada en el estío », *Varia*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 140. Nous reproduisons la typographie de cette édition.

estío » date des années cinquante<sup>230</sup>. Par la suite, le poète renonce à ce type de visions basé sur la sublimation du monde réel. Il s'agit, désormais, de transcender le réel pour atteindre le monde divin et exprimer une parole essentielle. Le poème « Vaticinio », publié dans *Catedral salvaje* en 1951, fournit des précisions sur la nature des visions poétiques que César Dávila Andrade cherche à exprimer :

“Ay del poeta que hiere con su cítara la mejilla del pobre  
y canta los lunares de las rameras pálidas  
llamándolos semillas de pimienta en fuentes de marfil!”  
“Di, di, hijo mío, la palabra que demuele el humo cotidiano!”<sup>231</sup>

La voix poétique se moque des poètes imitateurs de la nature et les exhorte à révéler aux hommes, grâce au verbe, ce qui se cache derrière les apparences du monde sensible. Le terme « humo », ici, renvoie à l'illusion produite par le réel, perçu comme le monde des apparences. La fumée fait écran et empêche l'homme d'accéder à une connaissance d'ordre supérieure. Le vers « Di, di, hijo mío, la palabra que demuele el humo cotidiano! » souligne la nécessité de révéler enfin aux hommes l'existence divine. Le devoir du poète ici défini est de dévoiler, par son langage et par le biais de ses visions, la parole de Dieu. La voix poétique exhorte le poète à transmettre une parole divine :

“Las esculturas jóvenes incitan a cada hora  
mi entusiasmo homicida!”  
–“Mas, no me creas ebrio! Repite estas palabras  
hasta que el necio advierta su cornamenta entre la polvareda  
y piense que olvidó su aureola –ardiendo– en mis almohadas!”  
“Despierta a tu madre! Sacude las pestañas humeantes de mis hijos!  
Así, subo al país de la perpetua profecía.  
Tierra ocultada por la madre en el fondo del hijo  
para remota alianza con el padre infinito y misterioso!”<sup>232</sup>

La vision que le poète exprime se présente telle qu'il semble l'avoir reçue. La voix divine a choisi le poète pour lui confier la mission de diffuser sa parole, comme l'indique l'impératif « Repite », afin d'édifier les hommes qui vivent dans l'ignorance. Les deux termes « necio » et « cornamenta » illustrent bien la bêtise, la tromperie et le manque de vertu. Le terme « aureola » s'oppose à « cornamenta » pour montrer, en revanche, le pouvoir de la révélation, au point de provoquer une vision de feu, mise en relief au centre du vers par la ponctuation :

---

<sup>230</sup> Le poème n'est pas daté. Jorge Dávila Vázquez l'a placé dans le recueil *Varia* suivant un ordre chronologique. Le poème liminaire, « Breve elegía del tiempo malgastado », a été publié le 29 octobre 1953. « Mujer ahorcada en el estío » est placé avant « Canción y homenaje », daté de juin 1958.

<sup>231</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Vaticinio », *Catedral salvaje*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 118. Nous reproduisons la typographie de cette édition.

<sup>232</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Vaticinio », *Catedral salvaje*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 118-119. Nous reproduisons la typographie de cette édition.

« –ardiendo– ». Le feu est également, dans *La Bible*, le témoin de la présence de Dieu. Les impératifs qui suivent, « Despierta » et « sacude », renforcent l'importance de la mission confiée et l'urgence d'instruire les hommes. L'objectif est de les éveiller et d'arracher le voile qui les entoure, comparable à de la fumée, comme le souligne l'adjectif « humeantes ». Dans cette vision, Dieu s'adresse au poète pour qu'il révèle aux hommes la signification de la mort, liée au vieillissement du corps humain et à la nécessaire régénération du monde : « Las esculturas jóvenes incitan a cada hora / mi entusiasmo homicida! »

La voix divine s'exprime à la première personne du singulier : « Así, subo al país de la perpetua profecía ». Le poète en est le porte-parole. Il existe une ambiguïté sur la nature du « yo » qui s'exprime ici, car la voix poétique se confond avec celle de Dieu. Cette ambiguïté est justement volontaire. Paul Bénichou, en effet, commentant ce type de procédé poétique, affirme qu'« être poète, c'est justement rendre incertaine la frontière entre la création de Dieu et celle de l'homme. »<sup>233</sup> César Dávila Andrade, poète-prophète, s'attribue des pouvoirs divins et rivalise avec le Créateur, comme nous le verrons par la suite. Selon Paul Bénichou, c'est alors que la poésie s'émancipe et qu'elle devient « vérité, religion, lumière sur notre destinée »<sup>234</sup>. Telle est l'ambition du projet de César Dávila Andrade. Le poète a l'intention, par son verbe, de transmettre la parole divine ainsi qu'une interprétation spirituelle de l'histoire de l'humanité. Sa poésie s'inscrit dans le prolongement des Évangiles de *La Bible*, dans la mesure où elle évoque, en reprenant les termes de Paul Bénichou, « l'odyssée et la destination du genre humain. »<sup>235</sup> À l'instar des poètes-prophètes du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>236</sup>, César Dávila Andrade a d'ailleurs une connaissance approfondie d'Homère et de Dante. Nous avons déjà évoqué le poème « Exploración »<sup>237</sup>, publié en 1964 dans *Conexiones de tierra*, qui fait du poète un aventurier comparable à Ulysse. Nous avons également fait référence à Dante pour commenter le cheminement du poète vers l'infini et le silence. Le poème « Infancia muerta », publié en 1959 dans le recueil *Arco de instantes*, fait également allusion à l'œuvre du poète italien :

Oh, Auroras, oh, Albas, Oh, Beatrices,  
en vuestras fiestas íntimas nos vimos

---

<sup>233</sup> Paul BÉNICHOU, *op. cit.*, p. 257.

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 259.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 334.

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 362.

<sup>237</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Exploración », *Conexiones de tierra*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 277.

sin el espejo que podía recordaros.  
Entonces, sin hablar, ya nos dijisteis:  
«Antes de que estos ángeles no mueran,  
no se puede entregarles el Secreto.»<sup>238</sup>

Le poète offre une vision de la vie chargée de mystère. Il évoque un cheminement vers différentes époques de la vie comme s'il s'agissait d'un parcours à réaliser. La renaissance constitue le secret à ne pas révéler avant la mort, comme en témoignent les deux derniers vers cités : « Antes de que estos ángeles no mueran, / no se puede entregarles el Secreto ». César Dávila Andrade s'inscrit là dans le sillage des auteurs qui envisagent le langage poétique comme la « Langue des Dieux »<sup>239</sup>. Il confie ainsi à Rafael Delgado sa conception de l'écriture poétique : « La prosa se ofrece a los hombres, la poesía a los dioses. »<sup>240</sup>

Cependant, le poète-prophète cherche une forme nouvelle pour envelopper cette parole, qui est également le reflet d'une pensée irrationnelle. Il rejette, nous l'avons vu, les formes codifiées. On ne compte qu'une ode dans l'œuvre de César Dávila Andrade, la très célèbre « Oda al arquitecto » que nous avons déjà commentée lorsque nous avons évoqué ses débuts en 1946. S'il compose une élégie, bien plus tard, *Boletín y elegía de las mitas*, parue en 1960, le poète y adopte des formes libres, capables d'unir la métaphysique à la poésie. Il s'y sert d'un langage symbolique et s'appuie sur l'épopée pour élaborer de nouveaux textes sacrés. Avant de commenter précisément l'expression de cette parole de nature divine, il convient de revenir un instant sur la conception de la poésie que César Dávila Andrade cherche à transcrire pour comprendre comment il parvient à la sacraliser.

Le poème « Origen II », publié en 1962 dans *En un lugar no identificado*, définit les contours de la poésie qu'il veut écrire :

Sin embargo, alguien debe continuar atado a la cabellera  
que brota de la vertiente de la Salvaje Madre.  
Alguien debe continuar la escritura del dedo en el polvo.  
Alguien debe continuar la caza del papagayo  
a lo largo del cielo deshojado.  
Alguien debe continuar el canto del Hombre Claroscuro de la Noche.  
Alguien debe continuar la agonía de los Mayores  
sobre la mesa errante del pañuelo de maíz.<sup>241</sup>

<sup>238</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Infancia muerta », *Arco de instantes*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 191.

<sup>239</sup> Paul BÉNICHOU, *op. cit.*, p. 62.

<sup>240</sup> Rafael DELGADO, « La última entrevista a César Dávila Andrade », *op. cit.*, p. 5.

<sup>241</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Origen II », *En un lugar no identificado*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 227.

L'anaphore souligne le devoir que s'est fixé le poète, tandis que les métaphores envahissent l'expression. Elles expriment le désir de renouer avec une poésie primitive, à travers l'évocation de la chevelure et les termes « Salvaje Madre ». Elles expriment aussi le lien avec le mystère et le divin, comme en témoignent les expressions « escritura del dedo en el polvo » et « canto del Hombre Claroscuro de la Noche ». Le poète évoque également l'attente et l'observation en faisant référence à la chasse. On retrouve, dans le poème « Origen II », ces liens que Paul Bénichou a mis en évidence dans *Le sacre de l'écrivain* entre la théorie du langage primitif et les origines prestigieuses qui sont associées à la poésie, en France, au XVIII<sup>e</sup> siècle : la poésie est le « mode d'élocution naturel de l'humanité naissante »<sup>242</sup> et le mot répond alors à une nécessité métaphysique<sup>243</sup>.

Certains poètes ont ainsi la conviction qu'il est possible de renouer avec le langage des premiers hommes et de retrouver la parole primitive : « l'essentielle vertu du langage poétique subsiste à l'état latent, il suffit qu'elle revive »<sup>244</sup>. César Dávila Andrade part lui-même en quête de ce langage, dans le poème intitulé « Al dios desconocido », publié en 1959 dans *Arco de instantes*. Il remonte ainsi au temps des origines afin d'assister, émerveillé, à la naissance de la parole :

Al atardecer, cuando los pinos se ruborizaban ya por las espaldas, tomé asiento en aquella piedra única. Desde allí, podía escuchar las pisadas de las aves más remotas del Paraíso. Cada una buscaba un espejo para caer dormida.

Miré hacia el cielo: es mi manera de renacer. Escombros.

Alguien naufraga sin cesar en la ininterrumpida preposición de los abismos.

Ansié escuchar un alarido; divisar una fogata de auxilio; una señal desde la mitad de la gran tumba. Nada!

Pero poco a poco, oí un canto. Se alzaba desde el pantano original en el cual había dormido entre los pálidos corpúsculos del último Adán. El canto decía:<sup>245</sup>

Le poète reprend ici un *topos*, l'écriture de la naissance de la parole. Il joue le rôle de médiateur ; il retranscrit les premières paroles, qui sont adressées au Créateur. Le poème comporte deux parties. La première est marquée par un rythme fluide, proche de la prose, dans laquelle le poète expose le cadre spatio-temporel puis évoque l'attente de la naissance de la voix. Ce paradis est un lieu d'émerveillement ; les miroirs dans lesquels les oiseaux se contemplent deviennent des objets de rêverie. Dans ce lieu, tout se prête significativement à l'élévation et à l'évanescence ; les arbres sont des pins, les habitants sont des volatiles qui

<sup>242</sup> Paul BÉNICHOU, *op. cit.*, p. 65.

<sup>243</sup> *Idem.*

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>245</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Al dios desconocido », *Arco de instantes*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 203. Nous reproduisons la typographie de cette édition.

n'arrivent pas à se poser pour dormir et une pierre semble n'être là que pour servir d'appui au poète, dont le regard se porte vers le ciel. Rien ne vient rompre l'équilibre de ce temps qui semble suspendu. C'est dans ce cadre que le poète assiste à la naissance du premier chant, voix qui s'élève d'un marécage.

C'est lorsque le poète retranscrit cette parole que la deuxième partie du poème commence. La parole recueillie prend son autonomie pour contempler l'être qui l'abrite : « He aquí que contemplo mi escultura de limo de la tierra. »<sup>246</sup> Ce vers rappelle l'épisode de la création de l'homme avec de la glaise dans La Genèse. La voix s'adresse ensuite à Dieu pour finir par s'unir à lui :

Mas, hoy, regreso Yo a ser Tú Mismo,  
con el último Yo que me queda.  
Regreso a ser Tú Mismo, Mi Señor,  
con el último Yo que Te falta!<sup>247</sup>

Le poète assume désormais en lui cette parole sacrée qu'il vient de recueillir et qui vient de s'unir à Dieu. Il accède aussi à la compréhension de l'homme et du monde. Il devient totalité et porte Dieu en lui. Dans le poème intitulé « Palabra sola », la poésie et la prière permettent à l'homme d'accéder à la parole primordiale :

Desde el girante círculo de los ceros, caes  
a la oración. [...] <sup>248</sup>

Le poète, qui semble être remonté aux origines – « desde el girante círculo de los ceros » –, s'agenouille pour prier. Il peut alors s'élever pour percevoir le verbe :

El Verbo redondea las nubes  
y pasa por los hilos  
disfrazado de abeja, ebria de tinta. <sup>249</sup>

Ce verbe peut n'être qu'un bourdonnement ; il vole librement, sans être encore fixé par les langues vernaculaires :

Cada palabra puede alojar a un Ángel  
y ahogarlo en las remotas traducciones. <sup>250</sup>

Associée à l'ange, cette parole est légère et évanescence ; elle est de fait divine, car c'est elle qui éveille l'homme :

Mas, la Palabra Sola  
despierta a los muñecos del ventrílocuo <sup>251</sup>

---

<sup>246</sup> *Idem.*

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>248</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Palabra sola », *Arco de instantes*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 189.

<sup>249</sup> *Idem.*

<sup>250</sup> *Idem.*

Le poète, selon César Dávila Andrade, est donc capable de remonter le temps pour recueillir la parole à sa naissance, qui est d'origine divine. L'espace de la poésie permet alors de l'accueillir et de la transmettre aux hommes. Pour l'exprimer, le poète-prophète se sert des symboles.

Dans l'essai intitulé « Magia, Yoga, Poesía » paru en 1961, César Dávila Andrade rappelle le travail initié par Henri Michaux et les prolongements expérimentaux qu'il a permis :

En cierta medida, ha sido escuchada, con intensidad que varía según el hombre, la vocación de infinito y de absoluto, y la necesidad de integrar los ritmos inmediatos de la obra personal con el Verbo que sostiene y revela el Universo.<sup>252</sup>

Rappelons que le symbolisme poétique se développe dès le XVIII<sup>e</sup> siècle et sous l'Empire, avec la spiritualisation de la sensibilité. L'invisible et l'absolu se conçoivent désormais comme le Beau, qui se découvre à l'homme par l'intermédiaire des symboles. Paul Bénichou, à ce titre, cite les propos éclairants de l'écrivain et philosophe français Pierre-Simon Ballanche :

« L'ordre matériel est un emblème, un hiéroglyphe du monde spirituel », étant entendu que la poésie, détentrice des vertus originelles du langage, a pour fonction de nous faire pénétrer dans ce symbolisme de l'univers [...]. Cette poétique du symbole est désormais inséparable des spéculations sur le sacerdoce moderne du poète. Elle fonde ce sacerdoce en vérité, faisant de la poésie un mode de connaissance privilégié de Dieu et du monde.<sup>253</sup>

Chez César Dávila Andrade, le lien entre les symboles, la connaissance de Dieu et de l'univers est manifeste dans le poème « El recuerdo es un ácido seguro », publié en 1962 dans le recueil *En un lugar no identificado* :

Vi repartir los naipes y los símbolos sobre la misma mesa.  
Y todo fue creado y destruido en un solo destello  
fuera de Tiempo!  
Nadie espere otro juego!<sup>254</sup>

Le poète témoigne avoir assisté à la création et à la destruction du monde comme s'il s'agissait d'un jeu : « Vi repartir los naipes ». Les symboles interviennent également dans cette répartition, puisqu'ils sont associés aux cartes. Ce jeu de cartes introduit l'idée de hasard et de destinée, tandis que les symboles rappellent que le poète est capable d'accéder aux secrets de l'univers et de les interpréter. Dans le poème intitulé « Fogata y sombra del Estío »,

---

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>252</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Magia, Yoga, Poesía », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II*, *op. cit.*, p. 436.

<sup>253</sup> Paul BÉNICHOU, *op. cit.*, p. 161.

<sup>254</sup> César DÁVILA ANDRADE, « El recuerdo en un ácido seguro », *En un lugar no identificado*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 237. Nous reproduisons la typographie de cette édition.

publié en 1959 dans *Arco de instantes*, le poète donne à voir la vision de la création et de l'infini :

El viento rasga la hueca ropa del Infinito,  
y el oro absoluto vuela a través de los vitrales.<sup>255</sup>

Le vent, ici, permet de contempler l'infini qui se matérialise à travers le déchirement du vêtement, comme le montre l'expression « rasga la hueca ropa ». La métaphore qui suit indique, de plus, que la lumière se diffuse à travers les vitraux. Le poète transmet ainsi sa vision de la lumière divine et de la révélation. Selon Paul Bénichou, « les formes sensibles sont les “intermédiaires qui seuls font communiquer l'esprit à l'esprit” »<sup>256</sup>. Matérialisé à travers le terme « ropa », l'infini peut alors entrer en communication avec l'esprit du poète :

Oigo, entonces, a mi alma, como a una caracola,  
decir todos los mares con una voz indecible.<sup>257</sup>

Le poète assiste bien, en effet, à la communication entre son âme et l'esprit divin. L'escargot symbolise, ici, « le mouvement dans la permanence »<sup>258</sup>, tandis que le mystère est évoqué à travers les mers et l'expression « voz indecible ». Le poète est alors bien cet intermédiaire qui communique sa vision aux hommes en s'appuyant sur les symboles.

Dans la vision que le mystique reçoit, le monde est transfiguré. César Dávila Andrade recourt aux symboles et travaille le langage pour exprimer cette transfiguration. Le poème « Fogata y sombra del Estío », paru dans *Arco de instantes* en 1959, en constitue un excellent exemple dès la première strophe :

Este es el tiempo de la materia encinta.  
Ya Dios se aclara en el perfil de las cosas  
que sufren la majestad de su nitidez.<sup>259</sup>

Le poète dépasse la simple apparence des choses et du monde en évoquant leur dimension invisible et mystérieuse, notamment à travers l'adjectif « encinta » qui suggère une vie à venir. Il cherche, en effet, à suggérer la présence invisible de Dieu dans le monde grâce à l'utilisation des symboles.

---

<sup>255</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Fogata y sombra del Estío », *Arco de instantes*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 179.

<sup>256</sup> Paul BÉNICHOU, *op. cit.*, p. 247.

<sup>257</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Fogata y sombra del Estío », *Arco de instantes*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 179.

<sup>258</sup> Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, « Escargot », *op. cit.*, p. 414.

<sup>259</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Fogata y sombra del Estío », *Arco de instantes*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 179.

César Dávila Andrade ne conçoit pas exactement la poésie comme un projet de méditation philosophique ; si sa poésie est mystique, elle ne suit pas de ligne chrétienne orthodoxe. Le poète part de sa propre expérience pour tenter de comprendre l'homme et avancer vertueusement sur le chemin qui mène à Dieu. Comme les romantiques, il s'appuie sur l'épopée pour livrer ses révélations sur l'histoire de l'humanité. Le poème « Catedral salvaje » donne à voir l'univers en plein chaos et aborde la création du monde, qui se reproduit de manière épisodique à travers un cycle de destruction-régénération. Le temps est renouvelable et implique l'intervention d'une puissance supérieure et divine pour détruire et faire renaître le monde. Roger Caillois a mis en évidence ce processus dans *L'homme et le sacré* :

Le temps épuise, exténue. Il est ce qui fait vieillir, ce qui achemine vers la mort, ce qui *use* [...]. Tout ce qui existe doit alors être rajeuni. Il faut recommencer la création du monde. [...] Il faut faire appel à la vertu créatrice des dieux et revenir au début du monde, se tourner vers les forces qui ont alors transformé le chaos en cosmos.<sup>260</sup>

« Catedral salvaje », composé de plus de trois cent cinquante vers, présente, par sa dimension considérable, l'épisode de la création du monde comme un événement fondamentalement extraordinaire. On peut mettre en parallèle le projet poétique de cette vaste épopée avec *La légende des siècles* de Victor Hugo, dont les germes avaient été semés par Vigny. Paul Bénichou commente le rêve d'épopée grandiose que les poètes développent alors :

On rêva enfin d'un grand poème où les aventures du ciel eussent autant de part que la vie terrestre, un poème des destinées totales du genre humain et de la création. Les développements surnaturels de l'épopée, inévitables dès lors que ce genre prenait la place de l'ancienne histoire sacrée semblaient commander, en même temps que le renforcement du merveilleux traditionnellement lié au genre, le maintien d'une structure unitaire et de dimensions vastes.<sup>261</sup>

On constate également, dans le triptyque équatorien, une dimension surnaturelle proche du fantastique, comme l'illustrent ces deux premières strophes extraites de « Vaticinio » :

He aquí que la noche me traslada a contaminaciones milenarias  
y vuelo, a veces entre los raudos ángulos de los diamantes metafísicos,  
o floto en la desesperanza, como un residuo puro del amanecer!

Persigo angelicales vestiduras y las veo caer sobre ciudades que arden.  
Soy inducido a singulares vasijas por el gusano triste de los sabios,  
mientras los trenes lloran ya en el Sur, por una guillotina que no sacia!<sup>262</sup>

---

<sup>260</sup> Roger CAILLOIS, *L'homme et le sacré*, *op. cit.*, p. 134-135.

<sup>261</sup> Paul BÉNICHOU, *op. cit.*, p. 334.

<sup>262</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Vaticinio », *Catedral salvaje*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética*, *op. cit.*, p. 117. Nous reproduisons la typographie de cette édition.

Le poète s'élève pour voyager et contempler l'univers. La nuit rend propice l'instauration du surnaturel, ce que montre le deuxième vers à travers le voyage entre les diamants métaphysiques. Alors même que le sujet semble passif, comme le souligne la tournure « la noche me trasladada », les verbes de mouvements « vuelo » et « floto » renforcent la dimension onirique livrée par le poète. Ce que le poète donne à voir oscille alors entre la vision et le rêve. Pour sa part, la deuxième strophe instaure le statut prophétique du poète, qui assiste véritablement à la fin du monde. Les villes brûlent et les hommes meurent, victimes du châtement de Dieu : « mientras los trenes lloran ya en el Sur, por una guillotina que no sacia! ». La nuit, dès lors, atteste de la fin du monde et de l'obscurité dans laquelle le monde est plongé. Le poète peut alors annoncer le renouveau et le début d'une nouvelle ère :

Cantan los gallos  
 [...]
 Aletean contra una pared futura aún, pero ya clara [...]!<sup>263</sup>

Le chant du coq annonce la venue de l'aurore et le retour de la lumière, tandis que l'expression « pared futura » prédit l'édification de nouvelles villes. La dimension surnaturelle, voire fantastique de la vision permet au poète de remplir sa mission de prophète. Mais c'est aussi par son caractère sacré que l'épopée contribue à reconstruire une nouvelle histoire de l'homme, à l'instar de celle que l'on trouve dans les Écritures. Le poème « El habitante », qui retrace l'histoire de l'homme, est chargé des valeurs morales et religieuses présente dans ces dernières :

Porque, de un lado estaba la blanca bestia fornicadora,  
 arrojada por la miel sanguinaria de la mar;  
 y de otro, el indio de zoológica espina y carne triste,  
 mirando sin moverse, la aterradora esfinge de la hierba!<sup>264</sup>

L'adjectif « fornicadora », mis en relief en fin de vers, renvoie au péché tel que le définit l'Église ; il qualifie aussi l'attitude de l'homme blanc colonisateur, déshumanisé à travers l'emploi de « bestia ». Ce dernier est doublement condamné par la voix poétique, puisqu'il est également associé à la violence avec l'adjectif « sanguinaria ». Sa soif de sang semble alors justifier la traversée de l'Atlantique. Cependant, les termes « bestia » et « sanguinaria de la mar » peuvent aussi apparaître comme des échos de la Bête et des fléaux présents dans le récit de L'Apocalypse<sup>265</sup>. Face à l'Européen, l'Indien est montré passif, « mirando sin moverse ».

<sup>263</sup> *Idem*. Nous reproduisons la typographie de cette édition.

<sup>264</sup> César DÁVILA ANDRADE, « El habitante », in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 112. Nous reproduisons la typographie de cette édition.

<sup>265</sup> Ap 13, 16.

Son attitude apparaît presque mystique grâce à l'emploi du symbole du sphinx pour qualifier l'herbe. La voix poétique, ici, annonce la création de l'homme américain métisse :

Mas, en tanto que vivías en los andamios y en el viento,  
había nacido un nuevo hijo de tu mujer  
removida en su lecho nocturno por los forasteros!  
Hijo de dos inmensas carnes, nació contrario a sí mismo,  
y exasperado contra las semillas que habían mojado  
su solitario cuerpo de alimaña uterina!<sup>266</sup>

L'enfant métisse est le fruit d'un viol, mis en évidence par le possessif « tu mujer » en fin de vers, face au terme « forasteros ». Au lieu d'apparaître comme la synthèse de deux êtres, il est le résultat d'une contradiction : « nació contrario a sí mismo ». Cette fusion des contraires contribue à faire de cette épopée un texte sacré, parce qu'il présente cette polarité que Roger Caillois a mise en évidence à travers l'opposition de la sainteté et de la souillure<sup>267</sup>.

L'arrivée des Européens signe également, pour la terre américaine, un épisode équivalent à la Chute, comme en témoigne le poème « Catedral salvaje », publié en 1951 :

Pájaros de las grandes aguas, sobre maderos perdidos,  
flotando a la deriva de la sabiduría,  
sobre cruces y cortezas vinieron!<sup>268</sup>

Les conquistadors apparaissent comme des oiseaux de mauvais augure. Quoique bons navigateurs sur l'eau, ils sont à la dérive des valeurs morales humaines, ce que met en évidence la métaphore « flotando a la deriva de la sabiduría ». Ils semblent, en effet, piétiner les valeurs chrétiennes : « sobre cruces [...] vinieron! ». Le poète évoque également le Déluge dans le poème intitulé « Consagración de los instantes », paru en 1959 dans *Arco de instantes* :

Ah, el Diluvio que sucedió bajo una casa de madera.  
La Torre de Babel que negó a sus gitanos.<sup>269</sup>

Le poète témoigne, par l'intermédiaire de ses visions, des épisodes qu'il attribue à l'histoire de l'homme. La « casa de madera », ici, rappelle l'Arche de Noé de *La Bible*. Il évoque également la construction de la Tour de Babel et le châtement imposé aux hommes par Dieu. Pour régénérer l'humanité, l'auteur s'appuie sur la vision chrétienne du Rachat, mais

<sup>266</sup> César DÁVILA ANDRADE, « El habitante », *Catedral salvaje*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 112. Nous reproduisons la typographie de cette édition.

<sup>267</sup> « [Les] catégories du pur et de l'impur [...] ne définissent pas à l'origine un antagonisme éthique, mais une polarité religieuse. Elles jouent dans le monde sacré le même rôle que les notions de bien et de mal dans le monde profane », in Roger CAILLOIS, *L'homme et le sacré, op. cit.*, p. 44.

<sup>268</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Catedral salvaje », *Catedral salvaje*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 99. Nous reproduisons la typographie de cette édition.

<sup>269</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Consagración de los instantes », *Arco de instantes*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 194.

également sur l'épisode du Jugement, ce dont témoigne le poème intitulé « Lectura sobre un montón de piedras de imprenta »<sup>270</sup>, publiée en 1962 :

Somos ajusticiados en el acto  
de goma de mascar del Parlamento.<sup>271</sup>

On observe, dans ces vers, la métaphore de l'ingestion des hommes par Dieu. Ils sont alors jugés au moment de leur mort, comme l'indique la majuscule de « Parlamento ». César Dávila Andrade conçoit, par conséquent, une histoire providentielle de l'humanité. La poésie lui permet de rétablir une relation avec le monde spirituel et Dieu.

On retrouve constamment, dans l'œuvre de César Dávila Andrade, des notions présentes dans *La Bible* telles que la Chute, le Rachat ou le Jugement. Cette conception l'amène à faire du Christ une figure exemplaire. Dans sa volonté de sortir de sa condition d'homme pour rencontrer le divin, il s'identifie à Jésus et s'assigne, à travers l'écriture, la mission de sauver l'humanité de ses péchés.

### **2. 3. Le poète-martyr : César Dávila Andrade et la figure du Christ**

Bien que César Dávila Andrade ne suive pas une ligne catholique orthodoxe, il pense l'histoire de l'homme à partir de l'historiographie chrétienne. Selon lui, il est nécessaire de régénérer l'homme et de réformer la société en vue de son perfectionnement. Il croit, en outre, en la possibilité d'un changement grâce à la poésie, dans la mesure où cette dernière insufflerait à l'homme une force spirituelle. Il décrit, dans son essai « Magia, Yoga, Poesía » publié en 1961, les bienfaits de la contemplation sur le poète : « En estos instantes, que duran una fulguración de tiempo, el espíritu del poeta hace contacto silente con el Espíritu, más allá del tiempo. »<sup>272</sup> On le voit, la méditation constitue une voie d'accès vers le monde spirituel. César Dávila Andrade se revendique aussi comme un Élu de Dieu, ce qu'il exprime à partir du recueil *Arco de instantes* publié en 1959, puis dans *En un lugar no identificado* et

---

<sup>270</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Lectura sobre un montón de piedras de imprenta », *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, n° 150, 1962, p. 75-77.

<sup>271</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Lectura sobre un montón de piedras de imprenta », *Tres poemas*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 222.

<sup>272</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Magia, Yoga, Poesía », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 436.

*Conexiones de tierra*, publiés respectivement en 1962 et 1964. Dans le poème intitulé « El ebrio », le poète s’auto-proclame même rédempteur des hommes :

Salir en la noche, pálida ya de aurora,  
y elegirse entre los ahogados más humildes en el Señor.<sup>273</sup>

Le verbe « elegirse » souligne le caractère personnel de cette désignation, qui est tempérée par l’expression « ahogados más humildes ». L’histoire de l’homme, pour César Dávila Andrade, s’appuie sur l’historiographie chrétienne, et notamment sur la figure centrale du Christ.

Dans son article intitulé « El semblante y la sangre », publié en 1945, César Dávila Andrade montre que certains hommes, tels que le Christ, parviennent par leurs actions à s’élever vers le sacré divin : « a veces, la sangre se diviniza »<sup>274</sup>. Leur transfiguration se matérialise alors jusqu’à leur sang, qui se divinise. Cette transmutation, cependant, a lieu dans la violence : « Los poros cierran su breve entraña y una luz verde, martirizada, extiende su tirantez mortuoria sobre la piel »<sup>275</sup>. Les termes « entraña » et « martirizada » rappellent l’expérience du Christ, tandis que la lumière verte renvoie à l’esprit du monde. Une phrase synthétise ce processus : « Es un adelanto de divinidad que el hombre se hace a sí mismo, de su propio e inalienable fondo »<sup>276</sup>. César Dávila Andrade fait référence aux Égyptiens dans *Catedral salvaje*, publié en 1951, et à l’Exode dans le poème intitulé « Funerales del pez insumergible », publié en 1962 dans le recueil *En un lugar no identificado* :

Casi nada puedo decir de la Fuente en donde bebían  
los Exiliados.  
Convulsos, recibían el insecto sobre la lengua y lo deglutían  
bajo las colgaduras eléctricas del Pentecostés.  
Los que hablaban dormidos salían por las heridas lanceoladas  
de los caballos muertos en combate.<sup>277</sup>

Le poète évoque des Israélites assoiffés lors de l’épisode de la marche dans le désert<sup>278</sup>. Il livre une vision novatrice de l’événement en évoquant l’épanchement de la soif des hommes. Le poète, à son tour, s’impose de revivre cette épreuve. Elle est évoquée dans « Ángel sin misión », publié en 1959 dans *Arco de instantes* : « En ti, vivo el desierto, la sed de vacío en

<sup>273</sup> César DÁVILA ANDRADE, « El ebrio », *Arco de instantes*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 182.

<sup>274</sup> César DÁVILA ANDRADE, « El semblante y la sangre », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 397.

<sup>275</sup> *Idem.*

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 398.

<sup>277</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Funerales del pez insumergible », *En un lugar no identificado*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 235.

<sup>278</sup> Ex 15,18.

su cristal »<sup>279</sup>. Le désert, la soif, font partie des sacrifices que le poète-martyr s'impose pour accomplir sa mission auprès des hommes.

Dans « El ebrio », publié en 1959 dans *Arco de instantes*, le poète évoque également le cheminement à parcourir pour celui qui part sauver les hommes :

Ir de luna en luna  
con la princesa de carne vestida de yeso.  
Amor de astilla que nos avisa el sitio exacto de la Cruz  
en el hombro sin ropa.<sup>280</sup>

Il s'agit d'un cheminement spirituel, symbolisé par les intervalles de la lune. Le poète se laisse guider par l'amour de Dieu ; l'expression « Amor de astilla » montre qu'il le reconnaît comme son père. Le poème intitulé « Jornada », publié dans *Conexiones de tierra* en 1964, évoque encore la mission rédemptrice dont se sent investi le poète, à l'image du Christ :

Después de comer, bebo  
contemplando mis dificultades de caballo.  
Y de pronto,  
estoy puro Dios hasta el fondo  
del gran cántaro  
de arcilla cocida al sol [...].<sup>281</sup>

L'image du cheval rappelle celle de la figure de Jésus lors de son retour, tel qu'il est évoqué dans l'Apocalypse. Le poète ne fait alors qu'un avec Dieu, comme l'indiquent les vers suivants : « estoy puro Dios hasta el fondo / del gran cántaro / de arcilla cocida al sol ». Cette identification entre le poète et Dieu est toujours présente dans un autre poème, intitulé « Condiciones extremas », du même recueil :

Parido fui de un abismo de tendones.  
Animal giratorio:  
todo era  
Dios y Bestia,  
dentro y fuera.<sup>282</sup>

Le poète fait allusion à sa double nature divine et humaine à travers l'expression « Dios y Bestia ». Le participe « Parido », les termes « tendones » et « Animal » le définissent d'abord comme animal et donc mortel. L'adjectif « giratorio », cependant, met en évidence le

---

<sup>279</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Ángel sin misión », *Arco de instantes*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 185.

<sup>280</sup> César DÁVILA ANDRADE, « El ebrio », *Arco de instantes*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 182.

<sup>281</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Jornada », *Conexiones de tierra*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 263.

<sup>282</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Condiciones extremas », *Conexiones de tierra*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 273.

caractère hybride de son être. Le poète confirme, par conséquent, une nature qui tient aussi du divin. Dans le poème intitulé « Jornada », il se dit prêt à se sacrifier :

Estoy dentro, y  
soplan  
mis células hacia la mujer  
que prepara mi Última Cena  
con sábanas más altas que la hierba.<sup>283</sup>

Avec la référence à la Cène, où Jésus sait qu'il prend son dernier repas avec ses disciples, le poète semble accomplir un acte dont il connaît par avance le dénouement. Il n'est pas le sujet direct, comme en témoigne le verbe « soplan », auquel correspond le sujet « mis células », car cet acte semble plutôt avoir été défini de manière mystérieuse. La présence du terme « sábanas » rappelle le linceul dans lequel est enveloppé le corps du Christ après sa mort. D'ailleurs, la dernière strophe du poème intitulé « Poema », publié en 1964 dans *Conexiones de tierra*, confirme la volonté du poète de se sacrifier en vue de la résurrection : « Toda resurrección te hará más solitario »<sup>284</sup>. Ce vers souligne également la dimension individuelle de la mission que le poète s'assigne. Le poème « Exploración », qui appartient au même recueil, évoque ce sacrifice et place le poète parmi d'autres grandes figures bibliques :

La senda de los círculos en punto  
es la línea más corta  
del crucifijo público.  
Ahora,  
que la vivacidad une los diámetros,  
alza en memoria de Caín y su Madre  
la copa de agua fósil. Ellos también  
descienden para sus abluciones  
al arco iris de los ángeles tullidos.<sup>285</sup>

Le poète, en tant qu'Élu – « decides embrujarte en elegido » –, s'élève et part franchir l'abîme qui sépare Dieu des hommes. La vitesse est ici matérialisée par les franchissements d'intervalles de point en point, comme l'indique le premier vers cité. Le poète suit le plus court chemin vers le sacrifice auquel a consenti Jésus, puisque le chemin qu'il emprunte conduit tout droit à la crucifixion. Le verbe « alza », ainsi que la coupe, bien qu'elle soit ici remplie d'eau, rappellent le geste d'offrande que fait Jésus lors de son dernier repas. Simultanément, le poète, en faisant appel au souvenir de Caïn et de la Vierge, se définit une

---

<sup>283</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Jornada », *Conexiones de tierra*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 263.

<sup>284</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Poema », *Conexiones de tierra*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 270.

<sup>285</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Exploración », *Conexiones de tierra*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 277.

filiation divine et biblique. On trouve une autre évocation de la Cène dans le poème intitulé « Vallejo prepara su muerte », paru dans *Conexiones de tierra* en 1964 :

Habiendo atravesado todo tu organismo de ayuno  
y tu sepulcro tantas veces visto  
sentado entre amigos [...]!<sup>286</sup>

Après avoir rappelé ses longues périodes de sacrifice et de jeûne qui correspondent à son cheminement spirituel et initiatique, comme l'indique le participe passé « atravesado », le poète évoque sa mort. Il affirme en avoir reçu plusieurs visions : « y tu sepulcro tantas veces visto ». Ces visions évoquent de nouveau le dernier repas de Jésus entouré de ses disciples, comme le suggère le vers « sentado entre amigos ». Dans un autre poème, « La corteza embrujada », publié en 1959 dans *Arco de instantes*, le poète se sacrifie pour racheter les hommes qui ont péché : « Así agonizo de toda culpa ajena en mi propia palabra »<sup>287</sup>. La poésie remplit la mission que César Dávila Andrade s'est fixée. Elle permet au poète-martyr de prendre en charge les péchés de l'humanité, afin de sauver les hommes qui péchent par ignorance.

Cette mission, cependant, est si difficile à réaliser qu'elle peut parfois apparaître décourageante. Le poème « Meditación en el día del exilio », publié en 1970 dans *Materia Real, Antología*<sup>288</sup>, en témoigne :

Sólo el Infierno puede hacer verdaderos mártires,  
porque la salvación es el peor de los descaros  
en nuestra Época;  
porque dura precisamente  
el tiempo que se necesita  
para preparar un nuevo Universo de Condenados.<sup>289</sup>

Le poète s'interroge sur la possibilité d'une rédemption au XX<sup>e</sup> siècle, tant la société actuelle lui semble chargée de maux et de vices. Le temps d'une vie semble insuffisant pour racheter tous les péchés, ce qui conduit le poète à établir un parallèle entre la vie humaine et l'univers des condamnés. Le poète espère alors trouver une issue dans la poésie, celle qui assure une médiation entre Dieu et les hommes : « Busca tú la Poesía ». Cette voie impose le

---

<sup>286</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Vallejo prepara su muerte », *Conexiones de tierra*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 294.

<sup>287</sup> César DÁVILA ANDRADE, « La corteza embrujada », *Arco de instantes*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 201.

<sup>288</sup> Pierre de PLACE, Juan SÁNCHEZ PELÁEZ, Néstor LEAL (éd.), *op. cit.*, p. 149-150.

<sup>289</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Meditación en el día del exilio », *Poesía del gran todo en polvo*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 315.

renoncement et le sacrifice. Le poème « El ebrio », publié dans *Arco de instantes* en 1959, évoque aussi la souffrance que connaît le poète-martyr :

Temblar como una copa en las manos de un loco  
y temer que la llaga termine  
en la hora de la muerte.

Extender el Cielo hasta el otro lado de Dios.  
Y extender la carne  
hasta el último clavo del Gólgota.  
Hasta que el Ángel se deshaga en papel y en agua,  
y, luego, escuchar: “Esta es mi Sangre.”  
Y embriagarse sin calor y sin pecado.<sup>290</sup>

Le poète fait tout d’abord part de l’angoisse qui s’empare de lui, perceptible à travers les verbes « Temblar » et « temer », lorsqu’il envisage la souffrance à venir. Celle-ci pourrait être longue et durer jusqu’à la mort : « temer que la llaga termine / en la hora de la muerte ». Il évoque ensuite sa crucifixion, notamment avec la répétition du verbe « extender », avec le terme « clavo » et avec la référence au Golgotha. Il livre une vision de son corps, qu’il offre aux hommes en reprenant les paroles de Jésus, conférant à son geste un caractère sacré : « Esta es mi Sangre ». Dans le poème « En un lugar no identificado », publié en 1962, il compare même explicitement son corps à une hostie : « Hostia criptógama creces [...] »<sup>291</sup>. Toutefois, la souffrance qu’il évoque dans « El ebrio » le conduit à l’extase, comme le prouve l’ivresse du dernier vers : « Y embriagarse sin calor y sin pecado ».

César Dávila Andrade, on le voit, prône une conduite humaine à l’image de celle du Christ. Il entretient avec la littérature un rapport sacré ; sa foi religieuse constitue une force déterminante dans ses œuvres dans la mesure où il cherche, à travers Dieu, à se perfectionner. L’écrivain, qui se proclame « homme clair-obscur », se sert de cette force spirituelle pour explorer poétiquement de nouveaux univers, régénérer le langage et s’affranchir des formes poétiques. Mais l’ambition de César Dávila Andrade va au-delà, car le poète a également le sentiment d’avoir été choisi par Dieu pour transmettre sa parole. La mission qu’il s’assigne traduit la conception de son rôle au sein de la société. En cherchant à régénérer cette dernière pour donner naissance à un monde meilleur, César Dávila Andrade se tourne vers l’avenir et fait de son expérience poétique une démarche sacrée, en vue d’instaurer un ordre nouveau. Dès lors, il apparaît comme un auteur du renouveau. Son expérience littéraire est, de manière

---

<sup>290</sup> César DÁVILA ANDRADE, « El ebrio », *Arco de instantes*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 182.

<sup>291</sup> César DÁVILA ANDRADE, « En un lugar no identificado », *En un lugar no identificado*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 228.

originale, entièrement déterminée par la présence de Dieu, mais avec l'objectif de renouveler le langage et la littérature. Par certains aspects, sa poésie se rapproche de celle des grands mystiques de la tradition hispanique, reposant sur l'expérience de la rencontre avec le divin.

### 3. César Dávila Andrade, un auteur du nouveau ?

Maurice Blanchot écrit, dans *L'entretien infini* : « L'espoir poétique est à réinventer, ou encore : c'est à la poésie qu'il revient de "fonder un nouvel espoir" »<sup>292</sup>. Selon le critique français, la poésie nous ferait un don ; il parle d'invention, d'avenir et d'utopie, et de « magnificence de l'imaginaire »<sup>293</sup>. Les œuvres de César Dávila Andrade semblent exprimer au plus haut point cet espoir d'un monde et d'un homme meilleurs. Si, comme l'affirme Maurice Blanchot, « [l'] espoir dit la possibilité de ce qui échappe au possible »<sup>294</sup>, le langage apparaît alors comme un instrument révolutionnaire, capable de concevoir un autre monde. Maurice Blanchot écrit à cet égard :

Toute parole est violence, violence d'autant plus redoutable qu'elle est secrète et le centre secret de la violence, violence qui déjà s'exerce sur ce que le mot nomme et qu'il ne peut nommer qu'en lui retirant la présence – signe, nous l'avons vu, que la mort parle (cette mort qui est pouvoir), lorsque je parle.<sup>295</sup>

Le langage a certes la capacité violente de détruire, mais il possède aussi celle de bâtir, lorsque l'auteur qui le manie puise dans son imagination. Il autorise, dès lors, tous les possibles. César Dávila Andrade l'a bien compris ; il exploite le langage sous toutes ses formes pour détruire des mondes et en recréer à l'envie. Il construit aussi un ailleurs hors de tout espace-temps pour y installer l'homme qui souhaite faire l'expérience de l'infini et de l'absolu. S'il est possible, dans cet ailleurs, de rencontrer Dieu, l'homme y découvre également son origine et l'histoire de la création du monde. Dans l'univers que crée César Dávila Andrade, l'homme retrouve une plénitude de vie, contemple ses transfigurations incessantes et vit d'extases régénératrices. La renaissance lui permet d'atteindre l'éternité et enclenche une dynamique du renouvellement.

---

<sup>292</sup> Maurice BLANCHOT, *op. cit.*, p. 57.

<sup>293</sup> *Idem.*

<sup>294</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. 60.

### 3.1. Régénérer la société : une utopie mystique

César Dávila Andrade exploite le pouvoir que lui offre le langage pour renouveler l'expression poétique en s'appuyant sur le plaisir procuré par le langage même. Il en fait la clé de voûte de sa poésie, selon une démarche décrite par Julia Kristeva :

La poésie ne conduit-elle pas à ériger, en substitut de l'ordre symbolique attaqué, tel objet jamais nettement *posé*, mais toujours « en perspective » : soit le corps propre, soit des appareils érotisés lors de l'émission de la voix (la glotte, les poumons), des objets liés au destinataire du désir, ou le matériau même du langage comme objet prédominant du plaisir ?<sup>296</sup>

Pour satisfaire ce plaisir, César Dávila Andrade s'oriente vers la recherche de symboles et d'images audacieuses, en choisissant avec soin les termes qu'il utilise, nous l'avons montré. Un lien fondamental unit cette démarche au désir et à la pulsion ; il renvoie au symbolique :

[Le] sujet trouvant son identité dans le symbolique, se *sépare* de son implication dans la mère, *localise* sa jouissance comme génitale, et transfère la motilité sémiotique dans l'ordre symbolique. Ainsi s'achève la formation de la phase thétique qui pose la béance entre le signifiant et le signifié comme ouverture vers tout désir, mais aussi vers tout acte, et jusqu'à la jouissance qui les outrepassent.<sup>297</sup>

L'art, de manière générale, et la poésie en particulier, exploite cette béance entre le signifiant et le signifié, et permet à la conscience désirante du poète de se projeter. Elle constitue ainsi, pour César Dávila Andrade, un ailleurs, qu'il bâtit en s'appuyant sur le langage. Mais il y a bien plus, car la *mimesis* et le langage poétique tissent des liens particuliers :

La *mimesis* poétique maintient et transgresse cette unicité du thétique, en lui faisant faire une sorte d'anamnèse, puisqu'elle introduit dans sa position le flux des pulsions sémiotiques et le fait signifier. Ce télescopage du symbolique et du sémiotique pluralise la signification ou la dénotation : pluralise la doxa thétique. La *mimesis* et le langage poétique ne renient donc pas le thétique : mais ils traversent sa vérité (signification, dénotation) pour en dire la « vérité ».<sup>298</sup>

La poésie, de ce fait, convient particulièrement à un discours de type théologique ; la religion a rapidement exploité cette forme par le biais des psaumes. Chez César Dávila Andrade, la poésie joue donc un double rôle : elle lui permet non seulement de s'orienter, à travers un langage poétique élaboré, vers un ailleurs qu'il désire, mais aussi d'entretenir une relation privilégiée avec ses textes, qui cristallisent sa propre parole et la sacralisent. Or, César Dávila Andrade est également imprégné de spiritualisme et d'ésotérisme :

El sentido de lo religioso era muy importante en la vida desde que era muy jovencito. Pero nunca estuvo dentro de lo que podríamos llamar una línea ortodoxa cristiana [...] Siempre está obsesionado por todo lo que

---

<sup>296</sup> Julia KRISTEVA, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974, p. 64.

<sup>297</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>298</sup> *Ibid.*, p. 58-59.

tiene que ver con la religión, profundamente obsesionado, o sea le atrae, aparece, reaparece, lo rechaza [...] vuelve a veces hacia la blasfemia digamos, y otras veces retoma la idea [...] de la presencia.<sup>299</sup>

La poésie vient répondre à son besoin de spiritualité ; le langage poétique permet ainsi d'accéder à un ailleurs absolu, en créant parallèlement, pour le lecteur, un objet symbolique qui sert de lien entre le signifiant et le signifié, entre une expérience sacrée et un sujet, en vue de livrer une connaissance supérieure. Julia Kristeva en montre le mécanisme :

Nostalgique d'un manque qui lui permet de se boucler sur soi et de fonctionner en rond, d'alterner le + et le -, voire même de les atomiser, une telle relève de la *chora* pulsionnelle est toujours déjà immanquablement et inséparablement symbolique : sa clôture la condamne au sens et elle ne peut la désarticuler que pour y revenir, désenchantée.<sup>300</sup>

Le langage, dans cette perspective, se fonde sur le rejet du réel et la négativité. Cette démarche est manifeste chez César Dávila Andrade. Le poète s'empare de son verbe, dans *Boletín y elegía de las mitas*, pour briser le silence des Indiens et renverser leur situation, où leur asservissement, qui date de l'époque coloniale, se prolonge encore dans le présent. Pour reprendre les mots de Julia Kristeva, l'auteur joue alors le rôle d'un « négatif » de la société et lui réfléchit sa laideur, ses dysfonctionnements, pour qu'elle les corrige : « le négatif est sublimé ; le déchet, l'analité sont reconnus pour être mis à part [...] la société se purge de la négativité et se met indéfiniment en cause pour éviter de se rompre »<sup>301</sup>. César Dávila Andrade dépasse en cela la reproduction de la tradition indigéniste. À notre sens, il s'efforce également de la sublimer par le biais d'une élaboration soignée du langage, démarche que Julia Kristeva définit en ces termes :

La *matérialité proprement langagière* se voit alors soumise à des modifications qui, sans enfreindre la fonction communicative de la chaîne signifiante, la modifie par un jeu toujours mimétique, simulat, signifiant. Le discours contemplatif est truffé de glissements stylistiques : jeu sur les ressemblances phoniques, tournures stylistiques archaïques, ellipses, paraboles. Archaïques et précieux, empruntés à des pratiques textuelles d'époques révolues, suivant la trace mais non le frayage d'anciens éboulements de la signifiante, ces procédés de la dérive oscillent selon les époques entre le baroque et l'ésotérique.<sup>302</sup>

*Boletín y elegía de las mitas* présente de nombreux exemples de jeu autour du langage :

Y a su nombre, hiciéronme agradecer el hambre,  
la sed, los azotes diarios, los servicios de Iglesia,  
la muerte y la desraza de mi raza.<sup>303</sup>

Le poète joue sur les ressemblances phoniques entre « nombre » et « hambre » pour établir un parallèle entre le Christ et la faim imposée à l'Indien. De plus, la tournure archaïsante

<sup>299</sup> Jorge DÁVILA VÁZQUEZ, entretien du 24/03/2013.

<sup>300</sup> Julia KRISTEVA, *op. cit.*, p. 92.

<sup>301</sup> *Idem.*

<sup>302</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>303</sup> César DÁVILA ANDRADE, *Boletín y elegía de las mitas*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 211.

« hiciéronme » rappelle le langage du Siècle d'Or et accentue le caractère vraisemblable du témoignage de la victime. L'expression « desraza de mi raza », face au terme « muerte », renforce le mépris pour l'Indien et la volonté espagnole d'anéantissement de son futur. Le poète, par ailleurs, mêle à sa composition des vers traduits du nahuatl qu'il introduit par des guillemets :

“Porque no hemos venido  
a vivir en la tierra.  
Sólo venimos a soñar.  
Sólo venimos a amar  
aquí, en la Tierra.”<sup>304</sup>

Ces vers sont du poète mexicain Tochiuhuitzin Coyolchihqui<sup>305</sup>. Ils renvoient à la métaphore de la vie perçue comme un rêve et témoignent d'une réflexion baroque sur le sens de l'existence, qui correspond bien à celle de César Dávila Andrade. Ces vers mettent en perspective, dans *Boletín y elegía de las mitas*, la condition humaine des Indiens avec l'exploitation et la domination qu'ils subissent. De manière plus générale, César Dávila Andrade s'empare du langage comme d'un matériau pour en exploiter toute sa potentialité. Ce renouvellement de l'expression poétique comporte plusieurs enjeux, car il fait intervenir le symbolique au niveau de la production même du langage. Il prétend, de plus, mettre en lumière, en le sublimant, le monde qui l'entoure, alors même qu'il le rejette. Par ce mouvement, le langage de César Dávila Andrade peut contenir une certaine portée subversive, même si elle reste relative, car tempérée par l'esthétisme remarquable de son expression et par la solidité de son projet spirituel.

César Dávila Andrade, en effet, bâtit au travers de son œuvre une utopie d'ordre mystique. L'objectif est de révéler, en contrepoint, les vices des hommes, la souffrance et le malheur générés par l'action humaine lorsqu'elle n'est pas guidée par Dieu. La quête spirituelle de l'auteur mène vers un ailleurs idéal, hors de toute référence spatio-temporelle, qui réunit de nombreuses conditions pour conduire au bonheur. Ce territoire nous semble correspondre à

---

<sup>304</sup> *Idem.*

<sup>305</sup> Le poète Tochiuhuitzin Coyolchihqui, seigneur de Teotlaltzinco, a vécu dans la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle. Voir Miguel LEÓN PORTILLA, « El pensamiento náhuatl », in Laureano ROBLES (éd.), *Filosofía iberoamericana en la época del Encuentro*, Madrid, Editorial Trotta, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Volume I, 1992, p. 93, consulté en ligne le 17/01/2016, <http://www.books.google.fr/books?id=kTslWYaN-4C&pg=PA79&dq=Miguel+LEÓN+PORTILLA,+«El+pensamiento+náhuatl+»,+filosofía+iberoamericana+en+la+época+del+encuentro&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjtvH4997KAhVLhiwKHSpVDhMQ6AEIJjAA#v=onepage&q=Miguel+LEÓN+PORTILLA%2C+«El+pensamiento+náhuatl+»%2C+filosofía+iberoamericana+en+la+época+del+encuentro&f=false>

« un lieu qui n'est dans aucun lieu ; une présence absente, une réalité irréelle, un ailleurs nostalgique [...]. [Une] prestidigitation philologique [qui] a pour dessein avoué d'annoncer la plausibilité d'un monde à l'envers et pour dessein latent de dénoncer la légitimité d'un monde soi-disant à l'endroit. »<sup>306</sup> L'utopie davilienne met en jeu la régénération de l'écriture poétique et l'élan créateur, ouvrant ainsi des perspectives épiphaniques.

Le bonheur, chez César Dávila Andrade, naît d'une construction imaginaire. L'auteur projette, en effet, le bonheur vers un ailleurs sans identification, qui peut prendre plusieurs formes. Il peut correspondre à ce royaume céleste évoqué dans le poème « La corteza embrujada II », publié en 1966 : « Reino de los cielos »<sup>307</sup>. Il est alors opposé au monde de l'Enfer, qualifié de « infiernos sagrados del Dios opuesto. »<sup>308</sup> La voix poétique dépeint en contrepoint un royaume idéal, harmonieux et glorieux.

Cet ailleurs peut aussi prendre la forme d'une maison, comme dans la nouvelle intitulée « Cuando ambas comarcas se entrecruzan », publiée en 1966, ou dans le poème précédemment évoqué, « La corteza embrujada II » : « La casa se llena de sal, poco a poco »<sup>309</sup>. Ce lieu est ici associé au temps des origines, à travers le sel, symbole alchimique. Les habitants qui occupent cette maison sont comparés aux meubles :

Los muebles serán varón o hembra,  
según la soledad del carpintero ante los bosques.<sup>310</sup>

Dans cet espace originel, la différenciation sexuelle n'a pas encore d'importance. L'homme et la femme occupent indifféremment ce lieu dans lequel, nous l'avons vu, l'humain se régénère de manière incessante. C'est par la mort et la renaissance qu'il accède à cet ailleurs. Le narrateur de la nouvelle intitulée « Un centinela ve aparecer la vida », publiée dans le recueil *Cabeza de gallo* en 1966, décrit ce passage de la vie à la mort, puis à la renaissance :

Una beatitud primitiva, sin sentido moral, nos invadió por un momento. Entonces sentimos la ruptura de la cuerda que atravesaba el planeta. Y paralizados de terror oímos ascender la ola cósmica como la carrera desesperada de una infinita manada de piedras.  
Las puertas de los extremos se abrieron violentamente. Entró una ráfaga helada.

---

<sup>306</sup> Henri DESROCHE, Joseph GABEL, Antoine PICON, « Utopie », *Encyclopaedia Universalis*, consulté en ligne le 05/08/2016, <http://www.universalis-edu.com.faraway.u-paris10.fr/encyclopedie/utopie/>

<sup>307</sup> César DÁVILA ANDRADE, « La corteza embrujada II », *La corteza embrujada*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 287.

<sup>308</sup> *Idem.*

<sup>309</sup> *Ibid.*, p. 286.

<sup>310</sup> *Ibid.*, p. 287.

Las maderas volvieron a cerrarse con un estampido simultáneo. Fuimos lanzados dentro del vagón y cada cual cayó sin rumor en su propia miseria como en un hueco. Yo me encontré sentado en un ángulo y tuve la impresión –agudísima– de que todo estaba concluido, muerto.

Hubo una nueva contracción. La masa pétreo sobre la que se hallaba el convoy se tambaleó hacia adelante. Rodaron todos los carros y la locomotora, pero nuestro vagón, pegado al talud como un ebrio, volvió a su sitio.

La negra lanzó otro grito. Estaba desesperada. A continuación, una paz descolorida y fría de seres resucitados, nos envolvió a todos.

Sentimos que estábamos acabados.<sup>311</sup>

Le wagon est ici utilisé de manière radicalement moderne pour assurer le convoi d'un groupe de passagers et conduire ces personnages d'un monde à l'autre. Le cheminement initiatique est représenté à travers des symboles fixes tels que la corde, pour désigner la vie, qui se rompt. La béatitude vient souligner le point culminant du cheminement et renvoie directement au domaine religieux. Les passagers du convoi, en effet, parviennent comblés au terme de leur voyage initiatique, avant d'être exposés à l'immensité du cosmos. Malgré la violence de la mort, ils retrouvent la paix dans leur renaissance : « una paz descolorida y fría de seres resucitados, nos envolvió a todos »<sup>312</sup>. Ce sont donc des images de réconfort et d'apaisement qui sont projetées à l'issue de la mort. Elles soulignent, en contrepoint, la souffrance vécue sur terre.

L'homme, de plus, renaît dégagé de toute contrainte. Il est, en effet, libéré de son corps, conçu comme une enveloppe pesante, nous l'avons vu : « Me aligeraba en una nueva noción de mí mismo. Una alegría infinita y suelta movíase fuera de nosotros, sin necesitar de nuestros órganos. »<sup>313</sup> Le verbe « aligeraba » souligne la légèreté nouvellement acquise qui, de plus, rend l'homme heureux. La joie est légèreté et liberté avec l'adjectif « suelta ». L'homme échappe également aux effets du temps, puisque la mort enclenche le retour aux origines :

La religiosa estaba tendida sobre el piso del vagón. Casi desnuda, con la cabeza erizada de cabellos rubios y cortados como los de un niño, aparecía singularmente infantil y obscena a la vez. Parecía haber enflaquecido inverosímilmente. Los inmigrantes semejaban un nudo extraño y grotesco. Su abrazo era tan fuerte, que debieron morir en una misma expiración. Los cadáveres del conductor y del policía, se cruzaban a la puerta de la letrina. Fui hacia el indio. Se encontraba acurrucado dentro del poncho.<sup>314</sup>

La religieuse est redevenue un nourrisson, tandis que le couple d'étrangers est représenté symboliquement à travers un nœud, qui rappelle le « mariage divin » alchimique ou les

---

<sup>311</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Un centinela ve aparecer la vida », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 287-288.

<sup>312</sup> *Ibid.*, p. 288.

<sup>313</sup> *Ibid.*, p. 286.

<sup>314</sup> *Ibid.*, p. 288.

« noces chimiques ». L'Indien est symboliquement recroquevillé en position fœtale ; il est dans son poncho tel un nouveau-né, ou comme un défunt selon les traditionnels rites incas.

L'homme, enfin, est également libéré de ses besoins primaires, comme l'illustrent ces quelques phrases : « Todo lo que me había nutrido era pasto del abismo. No existía ya ni siquiera la posibilidad de los antiguos vicios. La virginidad del nuevo mundo aterraba mi sangre debilitada por los excesos del mundo desaparecido. »<sup>315</sup> Il est question d'excès et de vices dans le monde des vivants, alors que la nourriture terrestre n'est plus nécessaire. Cet ailleurs, d'après le narrateur de la nouvelle « Un cuerpo extraño », s'apparente à un espace utopique. Il apparaît comme un royaume dans lequel les habitants sont heureux et libres. L'existence y est béatifique, car l'homme se sustente de nourriture spirituelle.

Si, dans le premier livre de *l'Éthique à Nicomaque*<sup>316</sup>, Aristote conçoit le bonheur comme l'absence de maux et de revers de fortune, César Dávila Andrade, quant à lui, construit un ailleurs promettant à l'homme une véritable délivrance. La renaissance est nécessaire pour accéder à cet ailleurs cosmique dans la mesure où elle permet à l'homme de se perfectionner. La nouvelle intitulée « Un centinela ve aparecer la vida », précédemment évoquée, témoigne des nouvelles opportunités offertes par la renaissance :

En un relámpago le imaginé con nariz y se me apareció el rostro del viejo foragido [*sic*] Castañeda que la Policía buscaba desde hacía años por la selva.

–Claro –repuse–. Antes que nada eres Castañeda. ¡Servando Castañeda! –proclamé.

– ¡Fui... el que dices! –contestó con firmeza.

– ¡Sí, porque ahora no hay sangre para derramar!

Sonrió en silencio, acariciándose con la mano espatulada la barbilla lampiña.

–Nadie puede empezar a repartir el mundo –sentenció con malicia, como si hablara solo.

Pero podemos empezar a decidir de nosotros.<sup>317</sup>

Dans le prolongement de la délivrance, un nouvel avenir s'ouvre désormais à l'homme. Ainsi, le criminel Castañeda ne peut évidemment pas revenir sur ses actes, mais il peut choisir d'agir différemment et suivre la voie du Bien. Son libre-arbitre lui permet alors de vivre de manière vertueuse et de s'amender de son crime. Les valeurs positives que le narrateur associe à la vie sur terre révèlent la possibilité d'un monde meilleur dans l'espace cosmique, conçu de manière utopique. César Dávila Andrade est, en effet, convaincu que le monde est perfectible

---

<sup>315</sup> *Ibid.*, p. 291.

<sup>316</sup> ARISTOTE (traduction de Jean TRICOT), *L'Éthique à Nicomaque*, Éditions Les Échos du Maquis, 2014 (1959), consulté en ligne le 20/12/2014, [http://www.echosdumaquis.com/Accueil/Textes\\_%28AZ%29\\_files/E%CC%81thique%20a%CC%80%20Nicomaque.pdf](http://www.echosdumaquis.com/Accueil/Textes_%28AZ%29_files/E%CC%81thique%20a%CC%80%20Nicomaque.pdf)

<sup>317</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Un centinela ve aparecer la vida », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 288.

à partir du moment où l'homme accepte de vivre en lui l'expérience du Christ, c'est-à-dire le sacrifice en vue de la rémission des péchés. La voix poétique du poème intitulé « La corteza embrujada II » témoigne de ce sacrifice :

Yo te recibo cada tarde  
con el corazón del hombre arrodillado sobre su mortaja  
para el suplicio de recomenzar.<sup>318</sup>

Le sujet s'adresse à son autre moi, « homme clair-obscur de la nuit », celui qui s'évade hors du corps pour contempler la lumière et accéder à la totalité. Le sacrifice ici évoqué rappelle celui du Christ à travers la mention au linceul. L'expression « cada tarde » en souligne la fréquence. Le poète, mais plus généralement chaque être de cet espace construit par César Dávila Andrade, vit des transfigurations incessantes, des extases régénératrices, des morts et des renaissances. L'homme peut ainsi se régénérer et c'est la possibilité d'une société plus juste qui voit le jour.

Dans la nouvelle intitulée « Cabeza de gallo », publiée en 1966 dans le recueil *Cabeza de gallo*, le narrateur évoque des hommes dont la méchanceté n'a d'égale que leur bêtise. Des enfants, en effet, s'y amusent à enterrer vivant un coq. Le jeu consiste à bander les yeux d'un des joueurs qui, muni d'un bâton, doit frapper la tête du coq. Le jeu est finalement interrompu par l'incendie de l'église. Le narrateur est une âme du cosmos ; il assiste à la scène depuis son univers informel et intemporel. Il profite alors de la diversion créée par l'incendie pour délivrer le coq et constater les dégâts causés dans l'église. Seule reste, au milieu des décombres, la figure du Christ partiellement brûlée ; tout le reste est détruit : le Christ apparaît comme l'espoir de salvation. César Dávila Andrade, à travers ce monde terrestre en feu, dénonce l'action humaine guidée par d'autres valeurs que celles prônées par la religion chrétienne. Le monde céleste apparaît, en contrepoint, comme un espace dans lequel la vertu règne.

Pour César Dávila Andrade, la vie terrestre est si pénible que seule la mort peut le conduire au bonheur. Cependant, l'auteur est convaincu qu'une vie meilleure est possible sur terre pour peu que l'homme se tourne vers Dieu. Tel est le sens de l'espace utopique qu'il conçoit dans le cosmos. Dans cet espace idyllique, l'homme vit aux côtés de Dieu, libéré des contraintes imposées par la matière. Cet ailleurs est à la fois l'avant et l'après de l'homme, le chaos de la

---

<sup>318</sup> César DÁVILA ANDRADE, « La corteza embrujada II », *La corteza embrujada*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 285.

matière informe dans lequel l'homme mène une existence comblée. La mort semble être le mode d'existence de cette vie divine, en raison des transformations incessantes et des extases régénératrices qu'elle autorise. César Dávila Andrade évoque à de très nombreuses reprises cet ailleurs cosmique ; il l'associe à divers symboles spirituels et religieux pour forger, à notre sens, une poésie mystique.

### 3.2. « Mística de América » et sacralisation de l'histoire américaine : une relecture des poèmes « La corteza embrujada » I et II

Lors d'un entretien daté de 1967, Rafael Delgado aborde avec César Dávila Andrade la question de la création poétique :

- ¿La raíz de su obra?
- Mística, seguramente. Mística de América, de oscuros orígenes casi destruidos.<sup>319</sup>

Au moment de définir la poésie de César Dávila Andrade, Jorge Dávila Vázquez fait allusion au commentaire du poète pour affirmer que « [la] ETAPA EXPERIMENTAL de la poesía de Dávila se mueve entre tres núcleos de atracción: la **geo-historia**, la **mística**, y el **surrealismo**. »<sup>320</sup> Toutefois Jorge Dávila Vázquez n'approfondit pas cette dimension « mystique américaine ». Il nous semble pourtant que les deux poèmes intitulés « La corteza embrujada » illustrent ce que César Dávila Andrade définit lui-même comme la source d'inspiration de sa poésie.

L'écriture de « La corteza embrujada I » suit celle de *Catedral salvaje*, recueil publié, rappelons-le, en 1951. Le poème paraît sous sa forme définitive en 1959 dans *Arco de instantes*. Jorge Dávila Vázquez l'interprète de la manière suivante : « Todo *Arco de instantes* es surrealismo [...]. No es el caso de todo el poemario, insisto, pues allí [está] esa única presencia de lo geográfico en este libro “La corteza embrujada” »<sup>321</sup>. L'évocation de la géographie dans ce poème nous semble réductrice et, à nos yeux, la portée de ce long texte n'a pas été entièrement saisie par Jorge Dávila Vázquez. Son allusion au titre même le

---

<sup>319</sup> Rafael DELGADO, « La última entrevista a César Dávila Andrade », *op. cit.*, p. 5.

<sup>320</sup> Jorge DÁVILA VÁZQUEZ, « Aquella voz inmensa, muda y clara. Aproximación a César Dávila Andrade », *op. cit.*, p. 48. Nous reproduisons la typographie originale.

<sup>321</sup> *Ibid.*, p. 53.

prouve : « aunque luego preste su título para otras búsquedas de Dávila »<sup>322</sup>. Nous pensons, en effet, qu'il existe une continuité entre les deux poèmes, car « La corteza embrujada I » comporte déjà, à notre sens, une dimension mystique que l'on retrouve par la suite.

Le poème paru dans *Arco de instantes* est composé de deux chants. Dans le premier, les vers de la première strophe livrent une évocation géographique du territoire andin, mais cette dimension est rapidement dépassée :

Todos los horizontes se desgarran  
con la visión de la Gran Necesidad.  
Oh, piedra de las piedras, Cordillera,  
tu inmóvil batalla de estatuas,  
astro cicatrizado por los huracanes.<sup>323</sup>

La voix poétique s'adresse à la Cordillère pour lui livrer une vision métaphysique. L'expression «visión de la Gran Necesidad» le montre, de même que les vers qui introduisent la deuxième strophe : « Árboles reverberantes que pasáis del Estío a la Paciencia. »<sup>324</sup> Le terme «reverberantes» suggère un miroitement, tandis que l'allusion au passage de l'été vers la patience souligne le caractère imaginaire de cette description. La voix poétique fait allusion à l'éternité de la nature, face à la condition éphémère des hommes. Dans cette vision, le poète implore le dieu Pachacámac pour évoquer la vie sur terre :

Oh Pachacámac,  
Infinita es tu voluntad de sueño  
sobre nosotros, tus eternos soñados.<sup>325</sup>

Plusieurs éléments de « mystique américaine » apparaissent. La référence à la figure divine inca, fils du soleil et de la lune, en constitue un premier aspect. D'autre part, la voix poétique cite deux vers traduits du poète Tochiuhuitzin Coyolchiuhqui<sup>326</sup> :

“Sólo venimos a dormir –sólo venimos a soñar–  
No es verdad –No es verdad que venimos a vivir en la Tierra.”<sup>327</sup>

Nous les avons commentés précédemment en évoquant *Boletín y elegía de las mitas*. Ils expriment l'idée selon laquelle l'homme n'est pas véritablement conscient, lors de sa vie sur terre. En outre, on peut relever plusieurs termes orthographiés avec une majuscule, tels que

---

<sup>322</sup> *Idem.*

<sup>323</sup> César DÁVILA ANDRADE, « La corteza embrujada », *Arco de instantes*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 198.

<sup>324</sup> *Idem.*

<sup>325</sup> *Idem.*

<sup>326</sup> Miguel LEÓN PORTILLA, « El pensamiento náhuatl », in Laureano ROBLES (éd.), *Filosofía iberoamericana en la época del Encuentro, op. cit.*, p. 93.

<sup>327</sup> César DÁVILA ANDRADE, « La corteza embrujada », *Arco de instantes*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 198.

« Tierra », « Tempestad », « Arpista », « Mundo » ou « Luna »<sup>328</sup>. L'utilisation de la lettre capitale suggère des éléments sacrés, en lien avec les symboles et les divinités appartenant aux croyances pré-colombiennes. On le voit, dans le premier chant, la Cordillère des Andes sert de cadre spatial au poème. Toutefois, le poète, en puisant dans la « mystique américaine » et en y mêlant des références chrétiennes, livre une représentation de la vie sur terre que l'on peut qualifier d'ésotérique. La référence au dieu chrétien apparaît à travers le regard : « Cada tarde hay un hombre que se mira con Dios »<sup>329</sup>; l'homme contemple, chaque jour, la puissance divine. La voix poétique se sert par la suite d'un langage symbolique pour évoquer le parcours de l'homme sur terre :

Nosotros removemos la Tierra machihembrada.  
 Removemos su gran lecho y su himen de abril.  
 Dilapidamos la polvareda de los amantes muertos.  
 Encabritamos el centauro infantil de los caracoles.  
 Adoramos el planeta de la hierba salvaje.  
 Aclamamos la resurrección de las hachas antiguas.<sup>330</sup>

L'utilisation de la première personne du pluriel montre que la voix poétique s'identifie à l'homme. Pourtant, la révélation qu'elle livre à travers le poème la place à un niveau supérieur ; elle est un intermédiaire entre Dieu et les habitants du monde terrestre.

Dans le deuxième chant, la voix poétique, telle Orphée, effectue un retour sur terre et exhorte les hommes à l'écouter : « Oídme, habitaciones, vuelvo »<sup>331</sup>. Les références chrétiennes prennent le pas sur la « mystique américaine », comme le montrent l'apparition de « María » et les vers suivants :

La plenitud de mí mismo, sobre el lomo de las bestias. [...]  
 Y tú, hijo de seres que se unen y ruedan, mugiendo,  
 de noche [...].<sup>332</sup>

La voix poétique fait allusion à un avant idyllique, comme l'évoque l'expression « plenitud de mí mismo ». La conjonction adversative « Y » suggère la rupture de l'unité, avec l'apparition de la différenciation entre les hommes et les femmes. Le poète définit alors de manière métaphorique sa conception du monde terrestre : « La corteza es el velo puberal de los dioses. »<sup>333</sup> L'écorce évoque la matière et la terre est un lieu associé au « velo puberal », qui suggère la fertilité. Les dieux y ont créé les plantes, les animaux et les êtres humains. Cet

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 198-199.

<sup>329</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>330</sup> *Idem.*

<sup>331</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>332</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>333</sup> *Ibid.*, p. 202.

espace est également celui de l'amour charnel et le « tú » apparaît comme un être inférieur. Si la figure de Marie rappelle que le fils de Dieu a été conçu par l'intervention du Saint-Esprit, l'expression « hijo de seres que se unen » souligne le mépris du « yo » envers l'homme. Ce dédain envers le corps et la matière traduit la vision ésotérique qu'a le poète de la vie sur terre.

Dans « La corteza embrujada I », la voix poétique prophétise. Elle révèle une vérité métaphysique : « Esto escribí sobre un espejo, detrás de la ciudad »<sup>334</sup>. De même, elle annonce le futur : « Ninguna superficie permanecerá. Sólo la luz. »<sup>335</sup> La parole du poète vient même sauver les hommes : « Así agonizo de toda culpa ajena en mi propia palabra. »<sup>336</sup> Le poème, par conséquent, ne peut être réduit à la dimension géographique que Jorge Dávila Vázquez a mise en évidence. L'écriture entremêle « mystique américaine » et références chrétiennes, pour livrer aux hommes une conception métaphysique de l'existence.

Cinq ans plus tard, en 1964, César Dávila Andrade compose « La corteza embrujada II »<sup>337</sup>. Il existe entre les deux poèmes des liens que le titre même suggère et que nous allons tenter de montrer. Ce deuxième texte témoigne d'une réflexion spirituelle et religieuse plus approfondie encore. Il présente, en particulier, une sacralisation de l'histoire américaine qu'il convient d'analyser.

Nous l'avons vu, la voix poétique de « La corteza embrujada II » s'adresse à une figure que nous avons commentée : l'homme « claroscuro ». Le poème présente également une autre particularité, puisque le « yo » est une voix immortelle, comme le suggèrent ces vers :

Yo, simplemente, estoy  
en donde todo ha cesado de ocurrir [...].<sup>338</sup>

Le sujet se situe dans l'atemporalité du cosmos. « Proyectaste en el polvo –como yo– la túnica del Arpa »<sup>339</sup> montre que tout lien avec l'existence terrestre a été rompu. La harpe est, en effet, un symbole qui relie d'ordinaire le ciel et la terre<sup>340</sup>.

---

<sup>334</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>335</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>336</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>337</sup> Voir Jorge DÁVILA VÁZQUEZ, « Aquella voz inmensa, muda y clara. Aproximación a César Dávila Andrade », *op. cit.*, p. 24.

<sup>338</sup> César DÁVILA ANDRADE, *La corteza embrujada*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 290.

<sup>339</sup> *Ibid.*, p. 285.

<sup>340</sup> Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, « Harpe », *op. cit.*, p. 495.

L'écriture de « La corteza embrujada II » est énigmatique et complexe, en raison d'une quantité de références symboliques ou mythiques. Après avoir évoqué au présent l'atemporalité du cosmos et sa contemplation de l'éternel recommencement, la voix poétique présente sa vision de l'Amérique, à une période qui correspond à l'avant idyllique :

(... sobre las llanuras del Sur ecuatoriano, mientras los potros galopaban bajo nubes de uñas curvadas por las Quimeras; potros de narices livianas, ensanchadas por vapores turquesa y rocíos mucosos... Tú perseguías aprehender Lo Inmóvil, como a ese ojo del nivel de agua usado por los albañiles sobre los capiteles; y conducirlo a través de los días, las sacudidas, las velocidades, como el botón de pálido vidrio de las Custodias. Era el Yo, en hierba aún, picoteándote el pecho con su candil de barro...) <sup>341</sup>

L'harmonie semble régner dans cette évocation. En témoigne d'ailleurs l'allusion aux chevaux qui, en outre, ne peuplaient pas le continent avant l'arrivée des Espagnols. Les enjambements soulignent la continuité de l'activité du monde cosmique ; le poète mêle, à ce titre, les temps du passé, ici l'imparfait, au présent de l'indicatif. La voix poétique éprouve alors le besoin de revenir à son origine pour dénoncer l'invasion maritime, porteuse de malheur :

VIEJO LODO DEL SUR ECUATORIANO, rechinas en la lluvia.  
Estoy tejido en la hierba de los pueblos.  
La telaraña es la envoltura del Océano.  
  
Yo era antes de toda semejanza.  
Era igual.  
Solo y sin nada como el campo del vaso <sup>342</sup>

Le sujet rappelle son existence avant celle du dieu chrétien et de la création divine. Mais l'expression « antes de toda semejanza » fait également allusion aux envahisseurs, d'autant plus que l'océan désigne la provenance du mal. Le « yo », toutefois, n'assimile pas dans ce poème la religion catholique aux Espagnols :

¡Santo Espíritu de talones agudos, libre como una vara!  
Sus testículos erizados de estambres de sol. <sup>343</sup>

À la différence de *Boletín y elegía de las mitas*, qui dénonce le détournement de la figure du Christ pour soumettre les Indiens, le poète évoque ici l'Esprit Saint. Cette force divine qui, pour les catholiques, inspire les hommes, ne se manifeste pas à travers l'action des conquistadors. Ces derniers sont désignés par une synecdoque qui rappelle la métaphore que

---

<sup>341</sup> César DÁVILA ANDRADE, *La corteza embrujada*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 288.

<sup>342</sup> *Ibid.*, p. 289.

<sup>343</sup> *Idem.*

nous avons commentée dans « La corteza embrujada I » : « La corteza es el velo puberal de los dioses ». Bien que puissants, les envahisseurs sont opposés à l'Esprit Saint. Ils sont perçus de manière restrictive par la voix poétique, qui les prive de vie spirituelle. Les références chrétiennes croisent alors, de nouveau, la « mystique américaine » :

Los nidos de las orejas del Confesor  
recibieron el vómito de los divinos embudos. Y olvidaron.  
[...]  
Las caravanas del tejado conservan la Escritura.<sup>344</sup>

L'expression « divinos embudos » entre en écho avec « Los nidos de las orejas ». La métaphore des entonnoirs renvoie aux *orejones*, terme qui désignait les nobles incas. Le confesseur apparaît comme une figure supérieure et sacrée, à travers l'emploi de la majuscule. Pourtant, malgré son écoute attentive suggérée par la métaphore du nid, la voix poétique dénonce son silence : « Y olvidaron ». L'évocation d'une écriture sacrée – « Escritura » – est une référence chrétienne. Les saintes Écritures ont été rédigées afin de transmettre la parole de Dieu et celle des hommes inspirés par le Saint-Esprit. À travers « la Escritura », le poète sacralise un événement de l'histoire et vient réparer l'oubli. La voix poétique aborde ensuite l'arrivée des conquistadors :

Flotante ahogado, Padre.  
Tu corona de alcohol golpea las orillas.  
La Cordillera escarba el mar como una perra.  
Detuviste la sombra con una llave de cáñamo  
y apaciguaste el Mal con el café elástico del rayo del poniente.  
  
Su pelo vertiginoso penetra en el bronce,  
en tanto que toda la lluvia de los Andes croaba  
alrededor de sus botas.  
La batalla penetró en su casaca como la sombra  
del mediodía en el árbol.<sup>345</sup>

L'utilisation du présent de l'indicatif marque la rupture d'harmonieuse continuité. Mais elle inscrit également l'arrivée des conquistadors espagnols dans une atemporalité mythique. Ce procédé mérite une attention particulière, car on passe de l'évocation d'une période idyllique, hors du temps, à celle d'un épisode historique, certes inscrit dans le temps, mais mythifié et que la voix poétique assimile à la Chute. Le « yo » fait intervenir la vertu morale chrétienne, avec l'allusion au Mal. Elle évoque également le Déluge : « toda la lluvia de los Andes croaba ». Plus loin, elle en appelle à l'Égypte et à la traversée du désert :

Los llaveros de limón sollozante,

---

<sup>344</sup> *Idem.*

<sup>345</sup> *Idem.*

De árbol en árbol, misterioso pasamanos del Desierto!<sup>346</sup>

L'interprétation symbolique des faits de l'histoire et leur sacralisation permet au poète d'élaborer de nouvelles figures exemplaires. Ici, un parallèle est établi entre les hommes de sa société et les Hébreux dans *La Bible*. L'Exode, en effet, narre le projet mis en œuvre par Dieu pour faire de ces derniers son peuple. Il choisit de lui faire traverser le désert, lieu de malédiction, pour les conduire vers la Terre Promise. Ce dernier, pourtant, lui est infidèle : « Entre la vie “facile” d'esclave relevant du passé, et la liberté “difficile” tournée vers l'avenir, le peuple penche vers le passé. Le désert révèle le cœur de l'homme incapable de surmonter l'épreuve et de faire confiance à Dieu. »<sup>347</sup> Le rapprochement avec L'Exode montre ici que pour le poète, le renouveau passe par l'épreuve et la rencontre avec Dieu. Comme dans « La corteza embrujada I », la voix poétique cherche à instruire les hommes, mais surtout à régénérer l'humanité. De plus, l'homme nouveau est porteur d'une parole essentielle, qui s'exprime à travers l'emploi des majuscules : « DI UNA SOLA PALABRA, Hombre nuevo »<sup>348</sup>. On le voit, l'interprétation de Jorge Dávila Vázquez concernant « La corteza embrujada II » est restreinte. Elle est même erronée, selon nous, sur le sens que César Dávila Andrade accorde à la poésie.

Le texte s'achève sur une définition de cette dernière au sens où César Dávila Andrade l'entend :

POESÍA DE AMOR Y DE MATERIA, poesía sola  
de la mente de ladrillo, madera y persona. Permaneces  
pura  
hasta cuando te inclinas  
sobre tu plato de azafrán de las posadas.  
Ella es Tú eres  
como ese grillo:  
canta con todo lo que le ha sido dado  
en una sola noche  
y estalla al amanecer  
con la última cuerda de su vientre en la boca.<sup>349</sup>

Ces vers ont été commentés par Jorge Dávila Vázquez<sup>350</sup>. Pour lui, « POESÍA DE AMOR » exprime l'amour de César Dávila Andrade pour la poésie. À notre sens, cette lecture s'avère trop rapide. César Dávila Andrade, en effet, livre ici sa conception même de la poésie.

---

<sup>346</sup> *Ibid.*, p. 290.

<sup>347</sup> Joseph CHESSERON, « Le Désert », *Reflets d'Église*, consulté en ligne le 18/08/2016, <http://www.eglise-niort.net/Le-Desert-1>

<sup>348</sup> *Ibid.*, p. 291.

<sup>349</sup> *Ibid.*, p. 292.

<sup>350</sup> Jorge DÁVILA VÁZQUEZ, « Aquella voz inmensa, muda y clara. Aproximación a César Dávila Andrade », *op. cit.*, p. 62.

Il la définit, d'une part, comme un espace que le poète construit en puisant dans la matière : « ladrillo, madera y persona ». Il évoque, d'autre part, l'amour chrétien. D'après lui, la poésie est inspirée par Dieu. Elle nourrit spirituellement les hommes, mais également celui qui la compose. La comparaison avec le grillon est éloquente ; à l'instar de l'insecte qui n'a que sa voix pour exister, l'homme qui choisit d'être poète assume une mission qui oriente toute son existence.

Contrairement à ce qu'affirme Jorge Dávila Vázquez, la relecture de « La corteza embrujada » I et II au prisme de la notion de mysticisme montre qu'il y a bien une continuité entre les deux poèmes. Dans le premier, César Dávila Andrade développe une réflexion autour de la conception ésotérique de l'existence ; le mysticisme se nourrit de références américaines et chrétiennes. De ce point de vue, le poème met en évidence la cohérence existant entre *Catedral salvaje*, *Arco de instantes* et *Boletín y elegía de las mitas*. « La corteza embrujada II » insiste encore davantage sur la dimension spirituelle, mystique et religieuse du projet poétique. L'auteur a recours aux symboles et sacralise l'histoire du continent américain. Il y définit également sa conception de la poésie, qui est d'inspiration divine. César Dávila Andrade se reconnaît dans la tradition des auteurs mystiques. Le mysticisme caractérise toute son œuvre.

### **3.3. César Dávila Andrade, un poète mystique du XX<sup>e</sup> siècle**

L'écriture de César Dávila Andrade, nous l'avons déjà évoqué, se nourrit d'une quête spirituelle et personnelle que l'auteur initie dès la fin des années quarante. Le poète, conscient de ses excès et après une crise dépressive majeure, adopte un mode de vie ascétique et se tourne vers la religion pour surmonter son angoisse existentielle. Dès lors, l'écriture accompagne le cheminement spirituel de l'auteur, qui s'efforce de transmettre son expérience de Dieu et d'exprimer l'ineffable. César Dávila Andrade s'inscrit, à cet égard, dans la tradition des poètes mystiques, tradition qu'il connaît et assume explicitement.

D'emblée, César Dávila Andrade semble correspondre à la figure de l'écrivain ascétique et mystique telle que la définit Michel Darbord :

L'ascèse, au sens chrétien, est un exercice pour atteindre Dieu par la pratique des vertus. La mystique est d'abord une expérience de la rencontre avec le divin, qui s'opère à l'intérieur de l'homme, et la théologie mystique, la réflexion sur cette expérience qui garde un caractère personnel incommunicable.<sup>351</sup>

César Dávila Andrade prône ce que Michel Darbord appelle « la pratique des vertus ». Pour Jean Richer, ces vertus sont celles qu'évoque l'Épître aux Éphésiens, en tant qu'armes spirituelles pour « l'homme qui veut réaliser en lui le Christ, identifié à l'Homme universel »<sup>352</sup>. Nous venons de le montrer, César Dávila Andrade partage cette ambition. Comme Saint Paul, il se sent désigné par Dieu pour guider les hommes vers le Salut. La Deuxième épître de Pierre dresse la liste des huit vertus cardinales, qui sont « la foi, la vertu, la connaissance, la tempérance, la patience, la piété, l'amour fraternel, la charité »<sup>353</sup>, vertus que César Dávila Andrade prône également dans ses œuvres. Que l'on pense à la nouvelle intitulée « Un cuerpo extraño », publiée dans *Trece relatos* en 1955, que nous avons déjà évoquée. Le narrateur y apparaît comme un homme préoccupé par la foi, qui fait preuve de charité en accueillant Mireya, persécutée par un mari monstrueux. Pour être parfaitement comblée, celle-ci est à la recherche d'un amour fraternel et mystique qu'elle pense avoir trouvé en la personne du narrateur. Mais, mis à l'épreuve et gagné par le doute, ce dernier déçoit Mireya. Ce n'est qu'*a posteriori* qu'il comprend l'erreur dans laquelle il est tombé et la force négative du doute. L'ascétisme prôné par Mireya correspond, au demeurant, au mode de vie adopté par l'auteur, qui vit dans un grand dénuement.

César Dávila Andrade rappelle également la figure de l'écrivain mystique dans la mesure où il transmet son expérience du divin selon les différentes étapes décrites par Michel Darbord :

Les mystiques (Thérèse d'Avila et Jean de la Croix) doivent traditionnellement parcourir trois voies : la voie purgative, ascétique, donc accessible à tous, phase active où le mal doit être anéanti par la mortification des tendances ; c'est la voie des commençants ; la voie illuminative, celle des progressants (*aprovechados*), où les puissances de l'âme (entendement, mémoire, volonté) entrent progressivement en passivité ; la voie unitive, l'union simple, l'extase, la contemplation infuse, enfin l'union transformante, où l'âme se divinise.<sup>354</sup>

À l'instar des grands mystiques espagnols, César Dávila Andrade parcourt ces trois voies traditionnelles. Tout d'abord, le poète tente de contrarier ses inclinations en s'imposant la pratique du jeûne. Dès 1947, dans « Poema n°1 », il affirme « Amo la soledad, la sed, el

---

<sup>351</sup> Michel DARBORD, « Ascétiques et mystiques », in Jean CANAVAGGIO (éd.), *Histoire de la littérature espagnole*, Paris, Fayard, tome I, 1993, p. 424.

<sup>352</sup> Jean RICHER, *Aspects ésotériques de l'œuvre littéraire*, Paris, Dervy-livres, 1980, p. 19.

<sup>353</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>354</sup> Michel DARBORD, « Ascétiques et mystiques », *op. cit.*, p. 424.

frío »<sup>355</sup>. César Dávila Andrade cherche également à imiter l'expérience du Christ qui traverse le désert durant quarante jours. Cette étape témoigne de sa volonté de se soumettre à Dieu et de renoncer à vivre selon la chair. Le poème « Código amargo », écrit en 1949, présente un exemple du combat du poète contre le péché :

He aquí que el pecado que luchamos,  
este pecado henchido como carne,  
este pecado humanamente lícito,  
nos obliga a roer la piel del cielo  
con el vientre, el bostezo y la tristeza.<sup>356</sup>

La répétition du terme « pecado » sur trois vers suggère que le péché est omniprésent. L'adjectif « henchido » met en évidence la place démesurée qu'il occupe et que le poète s'efforce de circonscrire, même si l'expression « humanamente lícito » le rend acceptable aux yeux des hommes qui, contrairement à Dieu, ne sont pas des êtres parfaits. Le péché est bien à combattre parce qu'il conduit l'homme au malheur, comme l'indique le terme « tristeza » en fin de vers. Ce combat contre le péché passe par la réparation selon César Dávila Andrade ; le poète voit dans l'expiation un caractère obligatoire et salvateur, que le verbe « obliga » met en exergue. Nous avons montré, dans la première partie de ce travail, que César Dávila Andrade effectue un tournant à partir de 1947. Ces deux poèmes témoignent bien de la première étape mystique de César Dávila Andrade, que nous qualifierons, pour reprendre l'expression de Michel Darbord, de « voie des commençants ». Parce que le poète s'impose un devoir moral de pureté, il s'engage dans une « voie purgative, ascétique ». Par la suite, le poète chemine vers la « voie illuminative », seconde étape, voie des « progressants ».

Dans le sillage de différents grands mystiques espagnols, César Dávila Andrade livre un témoignage de son expérience avec le divin et invite les hommes à renouer avec leur force spirituelle. Il est influencé par la démarche de Thérèse d'Avila, que Michel Darbord définit ainsi :

Elle part de son vécu, de son expérience du surnaturel qu'elle soumet à des dons exceptionnels d'introspection. Elle part d'un Dieu *intimior intimo suo*, comme dirait Saint Augustin, et c'est du haut de cette connaissance personnelle qu'elle se permet d'enseigner. Autodidacte, elle avait besoin du livre, ne serait-ce que pour souligner des passages qu'elle soumettait à ses conseillers pour mieux se faire comprendre.<sup>357</sup>

---

<sup>355</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Poema nº1 », *Poemas no incluidos en libro*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 84.

<sup>356</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Código amargo », *Poemas no incluidos en libro*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 89.

<sup>357</sup> Michel DARBORD, « Ascétiques et mystiques », *op. cit.*, p. 430.

Comme Thérèse d'Avila, César Dávila Andrade pratique l'introspection et part de sa propre expérience pour accéder à une connaissance métaphysique. Autodidacte lui aussi, il prend appui sur ses lectures pour avancer dans son cheminement, mais également pour les partager, comme ses articles le prouvent. L'un d'eux, d'ailleurs, intitulé « Conciencia y futuro » et paru en 1967, commente la pensée de Thérèse d'Avila :

Es ésta la conciencia que a floró en Teresa de Ávila y le descubrió la estructura hialina y áurea de las Siete Morada [*sic*], y en Luis de Gonzaga y le llevó a consignar en su cuaderno diario la siguiente auto-promesa: "Me conservaré consciente al rezar mis oraciones, al soplar sobre la ropa, al limpiar los mingitorios". ¿De dónde extrajeron esta sutil revelación? Naturalmente ya habían descubierto ese don en un pretérito exclusivamente de ellos, de sí mismos (y lo recordaban para llevarlo a la suma coronación).<sup>358</sup>

La connaissance de César Dávila Andrade de l'œuvre de Thérèse d'Avila, en particulier de *Las moradas del castillo interior*<sup>359</sup>, explique certainement la récurrence des lieux d'habitation symboliques en relation avec le monde divin ; que l'on pense à la maison de la nouvelle intitulée « Cuando ambas comarcas se entrecruzan », abordée dans la deuxième partie de ce travail, ou au monastère de la nouvelle « Las nubes y las sombras », sur lequel nous reviendrons. Certains aspects de l'écriture de César Dávila Andrade peuvent également être rapprochés de celle de Jean de la Croix par. Certes, ce dernier n'évoque pas une expérience mystique personnelle, mais il s'appuie, en revanche, sur le symbole poétique pour évoquer le domaine spirituel, comme le rappelle Michel Darbord :

Pour Jean de la Croix le symbole poétique est seul capable de réaliser la coïncidence de deux réalités d'ordre différent, l'ordre naturel et l'ordre divin, seul capable de recevoir Dieu et le mystère de l'amour.<sup>360</sup>

Ce recours au symbole poétique constitue très certainement le « code » qu'évoque Jorge Dávila Vázquez, un code que le lecteur ne possède pas et qui constitue un obstacle à la compréhension d'une grande partie des œuvres de César Dávila Andrade. En effet, pour évoquer les mystères métaphysiques, César Dávila Andrade a recours à son imagination personnelle et à un langage symbolique qui contribuent sans doute à forger cet hermétisme.

Nous l'avons vu, César Dávila Andrade ne suit pas une ligne chrétienne orthodoxe, car il est influencé par l'ésotérisme et le bouddhisme. Il n'est pas une exception dans la littérature latino-américaine du XX<sup>e</sup> siècle. José Vasconcelos, par exemple, élabore la première histoire

---

<sup>358</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Conciencia y futuro », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II*, *op. cit.*, p. 455-456.

<sup>359</sup> Teresa de ÁVILA, *Las moradas del castillo interior*, consulté en ligne le 22/10/2015, <http://dfists.ua.es/~gil/las-moradas-del-castillo-interior.pdf>

<sup>360</sup> Michel DARBORD, « Ascétiques et mystiques », *op. cit.*, p. 439.

des doctrines philosophiques de l'Inde<sup>361</sup>. Il expose également une conception de l'évolution humaine qui est en lien avec l'esprit et la matière dans *La raza cósmica*<sup>362</sup>. Chez d'autres auteurs, c'est l'influence du bouddhisme que l'on retrouve :

En otros escritores como Cortázar, Marechal, Paz, Neruda, se revela la influencia de doctrinas orientales, principalmente el budismo, ya sea como resultado de intensas lecturas o interés personal, como en el caso de Borges, o por residencia y contactos directos con esas áreas geográficas como Neruda y Paz.<sup>363</sup>

Didier Jaén explique cet engouement par la recherche de réponses à des interrogations existentielles :

En la literatura hispanoamericana contemporánea, tales alusiones no son meros toques decorativos y exóticos, sino que aluden a las bases esenciales de esta literatura, a una visión o a un concepto de la realidad, la cultura y las letras de indudables raíces esotéricas. Borges, por supuesto, niega toda afiliación de fe. Sin embargo, ese escepticismo total concuerda precisamente con creencias de origen esencialmente esotérico: la creencia de la insustancialidad del yo personal, la insustancialidad de la realidad objetiva y la insustancialidad del lenguaje; insustancialidad que al mismo tiempo constituye la única realidad.<sup>364</sup>

Dans cette perspective, la création littéraire répond à une inquiétude et à un vide ; elle conduit au créationnisme de Vicente Huidobro<sup>365</sup> par exemple. César Dávila Andrade partage ces préoccupations ; il les évoque dès ses premiers poèmes, comme en témoignent ces vers de « Canto del hombre a su ignorado ser », qui datent de 1946 :

El hombre sufre los días que conquista,  
padece... [...]

Se busca siempre en su salobre boca.  
Se busca en el contorno que ama y rehuye.  
Cierra los ojos y se busca el alma  
y halla su entraña de animal constante  
y su respiración que sube y abre  
una puerta brevísima en el cielo.<sup>366</sup>

Ces vers expriment les tâtonnements et les interrogations de l'homme qui cherche à donner un sens à sa vie en se tournant vers la spiritualité. On perçoit, par ailleurs, l'idée d'un rapport entre le macrocosme, à travers le ciel, et le microcosme, l'homme, à travers la respiration. Il s'agit d'une caractéristique fondamentale de l'ésotérisme, qui conçoit des « correspondances universelles »<sup>367</sup>.

---

<sup>361</sup> José VASCONCELOS, *Estudios indostánicos*, cité par Didier JAÉN dans « Identidad cultural y tradición esotérica », in Saúl YURKIEVICH (éd.), *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*, op. cit., p. 89-90.

<sup>362</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>363</sup> *Idem.*

<sup>364</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>365</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>366</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Canto del hombre a su ignorado ser », *Primeros poemas*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética*, op. cit., p. 40.

<sup>367</sup> Voir Antoine FAIVRE, op. cit., p. 15.

Dans l'article « Conciencia y futuro », publié en 1967, César Dávila Andrade revient sur son intérêt pour la pensée bouddhiste :

“La llave de todos los misterios” [...] constituye el primer peldaño de la Iluminación. A este relámpago que puede volverse permanente, y que brilla detrás de las funciones psicológicas, y por el cual el hombre es capaz de mirarse, mirar y contemplarse desde adentro por encima de las contradicciones, unido maravillosamente a los objetos como uno, el Zen dedica su más profunda atención, pues con esta línea de luz empieza a construir el adepto su armadura radiante.<sup>368</sup>

L'auteur intègre à sa réflexion et à son expérience avec le divin des dogmes et des pratiques bouddhistes que nous avons évoqués à travers la réflexion sur le temps ou la discipline du yoga. L'objectif est bien, comme l'a souligné Michel Darbord, de mettre en veille le fonctionnement de l'entendement, ce que César Dávila Andrade décrit dans l'article intitulé « Yoga cristiano y philokalia », publié en 1967, à propos de la philocalie :

En cuanto te sea posible, haz de tu entendimiento, en la hora de la oración, un verdadero sordomudo: de ese modo te hallarás en condiciones de orar (Evagro).

No hay pacificación del entendimiento, sin pacificación del cuerpo; no se derribará el tabique que los separa sin el silencio y la oración (Marco, el Ermitaño).

[...] El corazón liberado de sus imaginaciones, acaba por producir en sí mismo santos y místicos pensamientos, como se ve en un mar inquieto saltar los peces y hacer piruetas a los delfines (Hesiquio).

[...] Sí, pues, queremos entregarnos a la tarea de vigilar y enderezar nuestro entendimiento con una atenta vigilancia, ¿qué mejor manera de vigilarla que la de reunir este entendimiento, desparramado por defuera por las sensaciones, y llevarlo dentro de nosotros hasta ese mismo corazón que es la sede de nuestros pensamientos? Ahora sí calibrarás la necesidad, para los que han elegido entregarse al cuidado del silencio de encerrar y de recluir a su entendimiento en su cuerpo y especialmente en ese cuerpo, el más íntimo del cuerpo, que es el corazón. [...] El entendimiento ejerce los actos de su función observadora siguiendo un movimiento rectilíneo, [...]; vuelve a sí mismo y obra en sí mismo su acto cuando se mira [...].<sup>369</sup>

César Dávila Andrade montre, à l'aide de citations finement sélectionnées, la nécessité de rendre passif son entendement, afin de laisser naître en soi des pensées mystiques. Il précise, en outre, que l'entendement peut se situer dans n'importe quel organe, en fonction de la volonté de chaque individu, même s'il privilégie le cœur comme lieu de l'entendement, siège symbolique de l'amour. Le but est de parvenir à un retour sur soi permettant de prendre le contrôle de son propre entendement et de se perfectionner, ce que César Dávila Andrade exprime en faisant sienne la pensée de Gregorio Palamas :

Un gran doctor ha escrito que “después del pecado el hombre interior se moldea según las actitudes exteriores”. En consecuencia, ¿cómo el que quiere dirigir hacia dentro su entendimiento y substituir el movimiento rectilíneo con el movimiento circular infalible, no habría de beneficiarse grandemente más que de pasear su mirada aquí y allá, fijándola en su pecho o en su ombligo?<sup>370</sup>

---

<sup>368</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Conciencia y futuro », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II*, op. cit., p. 455.

<sup>369</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Yoga cristiano y philokalia », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II*, op. cit., p. 471-472.

<sup>370</sup> *Ibid.*, p. 472.

Le poète cherche, à travers l'expérience individuelle de retour sur soi, à dépasser la finitude et, de cette manière, rencontrer Dieu. Le poème « Aquí no más », publié en 1962 dans *En un lugar no identificado*, semble témoigner de cette expérience :

Aquí no más está todo. Aquí. La extremidad de cada cosa, unida a su interior, que vuelve a repetirse como si nunca la hubiéramos dejado de mirar de frente. [...]

Y aquí mismo, pero un poco a la izquierda, mi corazón central, y más acá, en mí, tu corazón. Está. Aquí no más y aquí mismo, Su punto único, su público escondrijo compartido de pupila a pupila.<sup>371</sup>

Le poète évoque ce mouvement circulaire qu'effectue l'entendement lorsque l'homme se met à l'écoute de soi, et qu'il décrit dans l'article « Yoga cristiano y philokalia ». C'est alors au niveau du cœur qu'il parvient à rencontrer Dieu – cœur dont nous avons précédemment montré l'importance. Il expérimente enfin l'amour divin. La voie illuminative conduit bien l'homme à l'union avec Dieu, qui représente la troisième et dernière étape du cheminement des mystiques de la tradition espagnole, selon Michel Darbord. César Dávila Andrade, dont l'écriture vise à rendre compte de l'expérience avec le divin, s'avère à son tour un poète mystique. Son mysticisme, d'ailleurs, a été relevé à plusieurs reprises par la critique :

Nadie ha puesto en duda la calidad del Dávila místico, recuérdese la afirmación de César Dávila Torres: “Intentó acercarse al Gran Ojo, hasta contemplarlo con las propias pupilas, reducido ya a sus verdaderas dimensiones. Protagonizaba así un intento místico audaz, en el cual dilapidó el corazón, más las fuerzas físicas y mentales.”

O la más reciente María Augusta Vintimilla, “La pasión poética de Dávila tienta una vía muy próxima a la de la experiencia mística.” [...]

Incluso alguien que rechazaba sus inclinaciones hacia lo religioso, como Adoum, declara paladinamente que nuestro poeta era dueño de un “misticismo real, profundo, de consistencia anímica...” [...]

Pero esta pasión por penetrar en esferas que no son del acceso general, nos pone ante una obra que, como dice Liscano, [...] escapa a su aprehensión, por efecto de un código sumamente complejo y de unos referentes que desconocemos.<sup>372</sup>

Pourtant, bien que plusieurs fois constaté, le mysticisme de César Dávila Andrade n'a pas été pris véritablement en compte dans l'appréhension des œuvres de l'auteur. À notre sens, César Dávila Andrade appartient à la catégorie des « créateurs moraux »<sup>373</sup>, ces grands

<sup>371</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Aquí no más », *En un lugar no identificado*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 240.

<sup>372</sup> Jorge DÁVILA VÁZQUEZ, *César Dávila Andrade, combate poético y suicidio, op. cit.*, p. 167-168.

<sup>373</sup> L'expression est empruntée à Henri BERGSON, qui parle de « créateurs moraux », dans *Les deux sources de la morale et la religion, op. cit.*, p. 43.

mystiques que définit Henri Bergson dans *Les deux sources de la morale et la religion*. En se revendiquant l'intermédiaire de Dieu, César Dávila Andrade entend s'affranchir de la matière pour sortir de l'espace-temps et revivre – et faire revivre au lecteur – le moment de la Création du monde. Le poème intitulé « Centinela », publié dans le recueil posthume *Materia Real, Antología*, en 1970<sup>374</sup>, illustre cette ambition mystique :

Y sólo aquel uno,  
poeta con sortijas de muladar labrado en roca,  
escuchando el millón de grillos  
que revienta de un solo amor,  
sólo él  
dispone de los más hermosos días  
durante el tiempo de la Noche Antigua.<sup>375</sup>

Chez César Dávila Andrade, les grillons sont une métaphore du chant de la nature et de l'éphémère. Dans la nuit de la destruction et de la recréation, le poète s'impose comme la seule figure capable de contempler la mort et la renaissance. Il peut alors témoigner de l'acte créateur divin, comme l'indiquent les trois derniers vers du poème : « sólo él / dispone de los más hermosos días / durante el tiempo de la Noche Antigua ». Mais il dit également l'amour de Dieu, comme le souligne l'expression « revienta de un solo amor », un amour qui guide le mystique<sup>376</sup>. On retrouve bien ici cette volonté de livrer le secret de l'origine du monde et de l'homme. L'écriture permet aussi à César Dávila Andrade de participer de la création et de se rapprocher des dieux. Il l'affirme d'ailleurs dans l'essai « Magia, Yoga, Poesía », publié en 1961 :

Es en este punto de la libertad creadora preconsciente en donde se insinúa la semejanza del hombre con los dioses. Constantemente, aunque lo ignore, es él un creador de imágenes que le afectan en forma sutil y sin embargo, decisivamente.<sup>377</sup>

Le poète possède un pouvoir illimité de création. Pour peu qu'il compose librement, il peut inventer des images qui n'existent que dans son esprit et concevoir des univers jamais

<sup>374</sup> Pierre de PLACE, Juan SÁNCHEZ PELÁEZ, Néstor LEAL (éd.), *op. cit.*, p. 153.

<sup>375</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Centinela », *Poesía del gran todo en polvo*, in César DÁVILA ANDRADE, *César Dávila Andrade, Obra poética, op. cit.*, p. 318.

<sup>376</sup> « Un tel amour est à la racine même de la sensibilité et de la raison, comme du reste des choses. Coïncidant avec l'amour de Dieu pour son œuvre, amour qui a tout fait, il livrerait à qui saurait l'interroger le secret de la création. Il est d'essence métaphysique encore plus que morale. Il voudrait, avec l'aide de Dieu, parachever la création de l'espèce humaine et faire de l'humanité ce qu'elle eût été si elle avait pu se constituer définitivement sans l'aide de l'homme lui-même. [...] [S]a direction est celle même de l'élan de vie ; il est cet élan même, communiqué intégralement à des hommes privilégiés qui voudraient l'imprimer alors à l'humanité entière et, par une contradiction réalisée, convertir en effort créateur cette chose créée qu'est une espèce, faire un mouvement de ce qui est par définition un arrêt. », in Henri BERGSON, *Les deux sources de la morale et la religion, op. cit.*, p. 125-126.

<sup>377</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Magia, Yoga, Poesía », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 431.

imaginés auparavant. César Dávila Andrade, nous l'avons vu, rejette le monde qui l'entoure. Il tente, par le biais de l'imagination et d'un langage, de créer un nouvel espace dans lequel l'homme puisse renouer avec la spiritualité, la pureté et la magie des commencements. Là encore, il peut être qualifié de « créateur moral » selon la définition qu'en a proposé Henri Bergson<sup>378</sup> :

Il faudra toujours revenir à la conception de créateurs moraux, qui se représentent par la pensée une nouvelle atmosphère sociale, un milieu dans lequel il ferait meilleur vivre, [...] une société telle que, si les hommes en faisaient l'expérience, ils ne voudraient pas revenir à leur ancien état. Ainsi seulement se définira le progrès moral.<sup>379</sup>

César Dávila Andrade, rappelons-le, espère œuvrer à un ordre plus juste, en incitant les hommes à agir selon des préceptes moraux. Il s'astreint lui-même à une conduite exemplaire, inspirée du modèle du Christ. Il aspire à ce lieu idyllique dans lequel il place Dieu et que son œuvre s'efforce de circonscrire, comme nous l'avons décrit. La nouvelle intitulée « Las nubes y las sombras », publiée en 1952 dans le recueil *Abandonados en la tierra*, rend compte de la visée morale de César Dávila Andrade. Elle a pour cadre un monastère que le narrateur décrit longuement :

El convento estaba situado al norte de la ciudad. Lo separaban tres kilómetros de una carretera pavimentada con piedra de río, redonda como manzana y apretada como perdigón en la carga.

[...] A sus costados, corrían paralelamente dos rectilíneos cuerpos de tapias apisonadas en molde. Su tierra gris, se veía, asimismo, acribillada de partículas de sílice.

Guardaban las huertas de hortalizas y los huertos frutales.

Tres kilómetros corrían, interrumpidas a trechos regulares por la mancha de una puerta rústica, siempre cerrada.

A la derecha, y al cabo de esa distancia, se divisaba el convento con sus altas paredes pintadas de amarillo sucio, y sus ventanas rectangulares encuadradas en marcos ocre; estaba coronado por una aguda techumbre de teja roja.

La carretera, derecha como una espada, a pesar de su terrible estatismo, producía la impresión de una velocidad desesperada. Esta sensación [...] se agudizaba en los días grises, bajo vientos iracundos.

La lluvia le otorgaba un aspecto de intensa desolación; y a veces, en algunos espíritus muy sensibles, despertaba oscuras y reptantes ideas de suicidio.

Bañada en la vítreo y serena claridad de algunas tardes de marzo, invitaba al vagabundaje sin objeto, a la libre y desaprensiva dromomanía, asaltada de sueños fatuos y pálidos deseos de abandono.

Pero, el verano, sólo el verano le confería auténtica e irreprimible vitalidad.<sup>380</sup>

Le monastère, isolé, apparaît comme un lieu proche de l'abandon et du vice. De nombreux symboles confortent cette impression. La route, tout d'abord, est longue de trois kilomètres, chiffre qui « exprime un ordre intellectuel et spirituel, en Dieu, dans le cosmos ou dans

---

<sup>378</sup> Henri BERGSON, *Les deux sources de la morale et la religion*, op. cit., p. 43.

<sup>379</sup> *Idem*.

<sup>380</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Las nubes y las sombras », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II*, op. cit., p. 63.

l'homme »<sup>381</sup>, d'autant plus que la religion catholique s'appuie sur la Trinité, « qui introduit dans le monothéisme le plus absolu un principe mystérieux de relations vivantes. »<sup>382</sup> Le jardin s'apparente à celui de la Genèse, tandis que les portes sont désignées comme des taches ou des souillures. Cet endroit, enfin, incite à la dromomanie, qui sera liée, pour les novices, au désir sexuel. Par ailleurs, le monastère est touché par un fléau depuis le début de l'été : « Hacía una semana que [las moscas] habían aparecido en grandes cantidades. Ahora, eran ya plaga. Llegaban en zumbadoras nubes y lo invadían todo. »<sup>383</sup> Elles envahissent, en particulier, l'entrée du jardin, où est située une statue de la Vierge recouverte par le chèvrefeuille :

Una gran mata de madreelvas cobijaba la construcción piadosa, y ardía como una cabellera demasiado perfumada. Las moscas pulsaban su picante sonsonete, sin descanso, escondidas entre el cálido follaje o revoloteando en torno a él. Habían ennegrecido ya la estatuilla virginal y amenazaban con oscurecer el cuerpo de la luna.

El ardor funesto de los bichos arreciaba hacia el medio día [*sic*] y las primeras horas de la tarde, durante las cuales, el manto floral exhalaba –como de una axila monstruosa– un estuoso perfume, casi sexual.<sup>384</sup>

L'été représente un climax dans la nouvelle. La lumière et la chaleur vives, en effet, rendent insupportables les mouches et exacerbent le caractère des moines. Les mouches et la canicule apparaissent ainsi comme un signal précurseur de la fin d'un monde, d'autant plus que la Vierge, symboliquement, disparaît sous la végétation et les mouches. Le dialogue entre le directeur et le père Roque Gómez le confirme :

–Esto es verdaderamente desesperante– decía el Director.

[...]

–Es verdad, Padre; hace un tiempo como para matar un ángel.

–Sí, un año tal... La sed es el castigo del alma.

–Entra en el sueño mezclada con las peores insinuaciones.

– ¡Ah, cuando lleguen las plagas finales, las del Ocaso!

– ¡Ya miro las estrellas, podridas, cayendo!

– ¡Santo Dios! Y ese olor... ¿Lo ha notado Ud.?

–Qué olor –dijo el fraile– tocándose las aletas temblorosas.

–Ayer, cuando nos sirvieron este tocino. Era como si un cadáver; pero cadáver de mujer...<sup>385</sup>

Les deux hommes semblent avoir compris que leur monde est parvenu à sa fin. En attendant passivement l'arrivée d'autres fléaux, ils observent les étoiles tomber du ciel. L'odeur de putréfaction fonctionne comme un signal supplémentaire de fin de monde. Le père Roque Gómez est perturbé par une scène de rendez-vous entre deux amants survenue dans

<sup>381</sup> Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, « Trois », *op. cit.*, p. 972.

<sup>382</sup> *Ibid.*, p. 975.

<sup>383</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Las nubes y las sombras », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II*, *op. cit.*, p. 67.

<sup>384</sup> *Ibid.*, p. 67-68.

<sup>385</sup> *Ibid.*, p. 68.

l'après-midi, au milieu des eucalyptus, scène qu'il a épiée derrière ses jumelles. Le moine décide alors de purifier le lieu du péché en emmenant ses élèves y prier :

La hierba seca, estaba aplastada allí. Contenía una forma oprimida; el recuerdo de un ataúd de oro y aire caliente, remoto ya, desprovisto de individual temperatura, sumergido en el clima de la gran masa roja del estío.

—Aquí, jóvenes —exclamó.

Los novicios creyeron que les indicaba el lugar en que debían sentarse y así lo hicieron, formando ruedo, y dejando el lugar preciso de la desconocida fornicación al centro, como una bandeja de fruta que nadie osaba tocar.

—Aquí, sobre esta tierra de dolor y pecado, oremos!...

Levantó los ojos y reclamó sin que nadie lo supiera, ni él mismo, el blanco cuerpo de la joven. Sin embargo no había deseo en esa petición al aire, sino una extraña sed de pureza.

Enseguida sacó un libro negro, magullado como una tortilla, con tres lados rojizos; y leyó unas meditaciones sobre la muerte y el acabamiento de los seres y las cosas. Parecía despachar descomunales aves ciegas a un país de oro.<sup>386</sup>

Le terme « fornicación » désigne ce péché que le père Roque Gómez tente d'expiéer par la prière. Le parallèle avec le plateau de fruits est significatif ; il rappelle implicitement la pomme du jardin d'Éden et représente la gravité que le moine attribue à l'acte. La cérémonie de purification que le père Roque Gómez organise prend un caractère sacré, car le moine exige en sacrifice le corps de la jeune femme et chasse symboliquement, par la prière, des oiseaux de mauvais augure. Le narrateur rapporte, par la suite, le sermon que le moine livre à ses novices. Il est long et confère au récit un caractère édifiant. Le lendemain, un autre événement survient ; les élèves ramassent la photographie de l'étreinte d'un couple nu. Cet épisode provoque la fugue de l'un d'entre eux ; le père Roque Gómez en constate la disparition au réveil :

El ruido de las palmadas del Padre Roque les sustrajo, les arrancó de ese ámbito indiviso. Rompieron las ligaduras de sus cuerpos difundidos en el sueño y retornaron, asustados aún; salpicados de residuos nebulosos y reptantes girones, provenientes de la erranza astral.

Se incorporaron en sus lechos, y se vieron entre sí. Sentados en las camas, bajo la luz espectral del bombillo, parecían un grupo de difuntos, despertado por la clarinada del Juicio Final.

Pero faltaba uno de aquellos, aquel de largas pestañas y modales devotos.<sup>387</sup>

La référence au Jugement Final n'est pas anodine dans un climat de fin du monde et de corruption morale, selon les moines. Le sommeil des élèves est ici rapproché de la mort, comme en témoignent les nombreuses expressions utilisées par le narrateur qui suggèrent un voyage métaphysique, puis la comparaison explicite à travers « parecían un grupo de difuntos ». L'absence du jeune Ramírez est évoquée comme s'il s'agissait d'une renaissance : « Entonces, miraron todos la cama del novicio Ramírez. Las mantas abandonadas, formaban

---

<sup>386</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>387</sup> *Ibid.*, p. 74.

una especie de cáscara oscura de forma circular. »<sup>388</sup> La couleur de la coquille, cependant, ôte la pureté liée à cette renaissance ; elle suggère un lien avec le péché et le diable. De plus, si le jeune Ramírez a réussi à s'enfuir, ses compagnons semblent pris au piège dans le monastère :

Desde una esquina del patio, el haz lechoso de la linterna recorrió el cuadrilátero enmarcado entre los corredores, multiplicando en negro los pilares que aparecían altísimos y se movían, quebrándose en los quicios de las puertas. La capilla, la cocina, el refectorio, las celdas. ¡Nada!

¡Todo hermético y hostil! Las puertas cerradas, aparecían enormes y desconocidas.

Atravesaron el primer portón y, de súbito, el grupo se empequeñeció. En el cielo fosforescente, de confines temblorosos, los grandes eucaliptos se movían en un oleaje de hojas secas, metálicas. Las estrellas, confundidas en el infinito polvo sideral, entrechocaban también, pero sin rumor.

En la masa oscura de la Cordillera, brillaban aún los tizones de las fogatas, encendidas al atardecer, para evocar la lluvia.<sup>389</sup>

Les novices se trouvent pris dans une vision effrayante des salles de leur monastère. L'espace se transforme, s'agrandit autour d'eux et les hommes passent un palier symbolique, suggéré par l'expression « Atravesaron el primer portón ». La dimension mystérieuse qu'acquiert le lieu en fait une vision du tribunal de Dieu au moment du Jugement Dernier. Il s'agit d'un moment effrayant pour le chrétien, car les péchés tels que la débauche ou la sexualité, pratiquée en dehors du cadre défini par l'Église, sont susceptibles de mener à la damnation éternelle. Cette menace, souvent brandie par les prédicateurs dans les périodes troublées, apparaît, selon le pasteur Freddy Sarg, comme une tentative pour moraliser la société. Elle rappelle aux hommes non seulement qu'ils sont libres de choisir entre le Bien et le Mal, mais aussi que leur existence a un sens et une finalité<sup>390</sup>. Dès lors, les moines tentent d'encadrer plus fermement les novices, afin qu'aucun autre ne soit tenté de fuguer. À la demande du recteur du monastère, le père Roque Gómez les conduit en ville, où se déroule une cérémonie militaire. La description qu'en livre le narrateur prend, une fois encore, des accents bibliques :

Pero toda aquella excitación, aquella confusa ilusión del grupo, se deshizo entre las duras olas vibrantes lanzadas desde la próxima bocacalle por los clarines de una formación de Caballería.

Los jinetes, vestidos de azul oscuro, avanzaban proyectando desde sus agudos instrumentos, llamaradas lineales de sonido; en tanto que la gran masa ágil y rítmica de la caballada, arrancaba al pavimento un oscuro fragor. El álveo de la vía rebotaba.

---

<sup>388</sup> *Idem.*

<sup>389</sup> *Ibid.*, p. 74-75.

<sup>390</sup> Voir Freddy SARG, « Le Jugement Dernier : une bonne nouvelle ? », in *La revue réformée*, Aix-en-Provence, Éditions Kerygma, volume LII, n°213, juin 2001, consulté en ligne le 26/01/2016, <http://www.larevuereformee.net/articlerr/n213/le-jugement-dernier-une-bonne-nouvelle>

[...] Cabalgando rítmicamente sobre sus breves sillas, los jinetes llevaban las esbeltas varas de sus lanzas hundidas por el regatón en el cubo fijo en uno de los estribos. Banderolas triangulares de paño verde flotaban entre las lenguas de las lanzas.<sup>391</sup>

La majuscule de « Caballería » confère au terme un caractère sacré qui renvoie le lecteur aux combats livrés par le chevalier armé contre les forces du Mal dans *La Bible*. Pourtant, malgré la vigilance du père Roque Gómez, surnommé « El Guardián », et les cavaliers armés, un autre novice parvient à fuguer. À son retour, le moine organise un petit pèlerinage pour récompenser les novices restants. Le narrateur présente cette résolution de la manière suivante :

Al atardecer de ese mismo día, aquel duro rostro de soldado, había tomado ya una resolución salvadora. El grupo de novicios restantes, sería preservado de la disgregación.

Por la noche anunció a los jóvenes que su “serenidad ante la cobarde fuga de los compañeros” sería premiada con la realización de una romería. Se dirigirían en visita a un célebre santuario situado en una provincia del norte. Se escuchó una gran respiración de alivio.<sup>392</sup>

Bien qu’il soit présenté comme une récompense, le pèlerinage a pour but de conjurer le Mal et de protéger le reste du groupe ; l’adjectif « salvadora » suggère bien le Salut des hommes. Le père Roque Gómez apparaît véritablement sous la figure du combattant armé, à travers l’évocation de son visage, « duro rostro de soldado ». Cependant, le péché règne au sein du monastère, puisqu’après le départ des novices, le père Roque Gómez observe le frère jardinier se promener nu dans le potager. Ce dernier est décrit par le narrateur comme s’il s’agissait du diable en personne :

Desde las ventanas, podíasele ver con las manos cruzadas sobre el pecho, las nalgas negras y puntiagudas, las piernas cortas como botellas, los pechos cargados y tetones, reventona la barriga y un poco más abajo, un irrisorio colgajo sexual. Paseábase así, durante horas, como un pequeño rey de los trasgos destripaterrones, hasta que el sol –declinando– le inventaba una sombra inmensa.<sup>393</sup>

Alors même que le monastère s’apparente à une forteresse contre le Mal, le diable semble avoir réussi à s’introduire silencieusement dans le potager en la personne du jardinier, comme le serpent dans le jardin d’Éden. Parallèlement, la ville est évoquée dans une vision de fournaise infernale :

Las montañas que rodeaban la ciudad habían adquirido un áspero color ladrillo vetado de pizarra y salpicado de cuajarones ferruginosos. Los prados, los potreros, las llanuras, extendíanse como una inmensa pelambre de azufre, y chisporroteaban en lontananza, produciendo vibrantes franjas de fuego blanco, hialino. Ocasionalmente, el polvo lejano elevado por el viento refractaba la luz vítrea de la tarde y producía la ilusión de nubes de vapor. Pero las nubes no aparecían. Sólo la infinita copa azul, desesperante en su pureza. El huero abismo celeste, a toda hora.

---

<sup>391</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Las nubes y las sombras », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op cit.*, p. 77.

<sup>392</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>393</sup> *Ibid.*, p. 80.

Al sur, los escuadrones añosos de eucaliptos carbonizados, sacudían incesantemente las masas de sus copas entrelazadas, como inmensos cargamentos de navajas sonoras, que se pulverizaban día a día.<sup>394</sup>

Les couleurs et la fumée suggèrent un enfer, tandis que le reste du paysage semble déjà en feu, à l'approche de la fin du monde, comme le montrent les eucalyptus carbonisés. Le rouge, à travers la couleur des briques, et le soufre sont des symboles alchimiques qui évoquent à la fois la masculinité et le « Feu constructeur, emprisonné dans le germe appelé à se développer »<sup>395</sup>. Ces symboles prendront leur sens dans la suite du texte, comme nous allons le montrer. Seul le ciel apparaît d'un bleu pur, sans l'ombre d'un nuage qui viendrait l'obscurcir et le tacher. Le ciel symbolise ici le royaume divin dans toute sa pureté et sa grandeur, comme le suggère l'adjectif « infinita ». Un autre fléau s'abat deux jours plus tard sur la ville : « Cuarenta y ocho horas después de la partida de los jóvenes, caían en la ciudad las primeras víctimas de la peste y desfilaban los primeros ataúdes intocables hacia un cementerio de indios, abandonado hasta esa fecha. »<sup>396</sup> La peste gagne la ville après le départ des novices ; la récompense prend alors tout son sens, car ils sont désormais protégés de la destruction du monde, à l'instar de Noé et de sa famille, grâce à leur mise à l'écart. Alors que le père Roque Gómez observe par la fenêtre de son bureau, avec ses jumelles, les processions religieuses par lesquelles les habitants réclament la pluie, il perçoit dans le ciel l'apparition d'une femme. Elle émerge dans le ciel comme la Vénus sortie des flots de la mythologie romaine :

Entonces, vio recortarse aquello. Algo había destellado sobre el rudo perfil geológico. Un breve copo de blancura, un glóbulo plateado. Brillaba como una gema, sin herir.

Luego, ascendió rápido. Tenía la forma de un pétalo o de una paloma decapitada. Ahora, era un rostro de mujer, labrado en la sustancia del ectoplasma. El rostro parecía suspirar; de la expiración, nacía hacia abajo, el cuello ebúrneo.

Subía gradualmente. La doble nube de los hombros, apareció por fin. Fluctuó con gracia de rama nevada y se irguió arrastrando hacia lo alto los pomos henchidos de los senos.

(La muchedumbre lejana, clamaba a la Madre de Dios, desde el sombrío dédalo de las calles coloniales).

Los senos rebasaban el corpiño de nubes bruñidas. El canastillo torácico enseñaba en su interior una forma arborescente que remedaba la respiración humana. Ahora, ascendía la cintura flanqueada por dos breves golfos azules.

(La distante procesión clamaba y lloraba a la Madre de Cristo, desde el oscuro laberinto de las calles coloniales).

La figura continuaba ascendiendo. Desde el tallo de la cintura caían lateralmente los arcos de las caderas encerrando el vientre colmado de sustancias. Los muslos juntos, apretaban sus columnas bajo el pubis

---

<sup>394</sup> *Idem.*

<sup>395</sup> Oswald WIRTH, *Le symbolisme hermétique dans ses rapports avec l'alchimie et la franc-maçonnerie*, Paris, Dervy, 2012 (1993), p. 44.

<sup>396</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Las nubes y las sombras », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II*, *op. cit.*, p. 80.

intocado. Las rótulas como frutas de alabastro. Los pies como dos aves de porcelana. Una gasa formada por nubes trasl cidas, después de circuir las caderas, ca a en oleaje inmóvil hacia el pedestal.<sup>397</sup>

Le pronom « aquello » désigne l'apparition mystérieuse, qui est évoquée à partir d'une combinaison de symboles alchimiques, religieux et mythologiques. Les termes « geológico » et « gema » renvoient à la pierre brute associée à la naissance, pour les alchimistes<sup>398</sup>. La nudité de la femme, en particulier l'évocation des seins, rappelle la naissance de Vénus. Pour les habitants, cette vision est celle de la Vierge, mère du Christ. Sa blancheur est associée à la pureté et à la virginité.   l'instar de la figure chrétienne, elle enfante mystérieusement, comme en témoigne la vision que livre le narrateur à travers les jumelles du moine :

Frente a la imagen de la vaporosa virgen iba alz ndose ahora una nueva criatura sideral, amasada en brillantes nubes como la anterior.

Cuando las impuras adherencias de la gestación se apartaron, el fraile pudo reconocer la figura de un unicornio.<sup>399</sup>

Cette naissance peut relever du mystère de la création, mais elle peut également s'expliquer par l'union des principes masculins et féminins des alchimistes, mis en évidence par l'évocation du paysage en feu et du ciel. Selon les alchimistes, en effet, le feu, l'été, le rouge et Mars sont des éléments qui se correspondent analogiquement<sup>400</sup>. La licorne qui apparaît est encore une figure significative. D'après *Le Dictionnaire des symboles*, elle a, dans la Chine ancienne, « pu prendre naissance dans la contemplation des nuages, aux formes innombrables, mais toujours annonciateurs de la pluie fertilisante »<sup>401</sup>. Rappelons que les habitants attendent la pluie avec impatience, comme le montre cette phrase : « El humo de centenares de tur bulos e incensarios y millares de cirios, ascendía implorando el milagro de la lluvia. »<sup>402</sup> Par ailleurs, la licorne est un symbole chrétien :

La licorne symbolise aussi, avec sa corne unique au milieu du front, *flèche spirituelle, rayon solaire, épée de Dieu*, la révélation divine, la **pénétration du divin dans la créature**. Elle représente dans l'iconographie chrétienne la Vierge fécondée par l'Esprit Saint. [...] *toujours la licorne évoque l'idée d'une sublimation miraculeuse de la vie charnelle et d'une force surnaturelle qui émane de ce qui est pur.*<sup>403</sup>

De fait, la licorne féconde la Vierge dans le ciel et donne naissance à un chaos blanc. D'ailleurs, et pour compléter cette analyse, la licorne représente un symbole alchimique :

---

<sup>397</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>398</sup> Oswald WIRTH, *op. cit.*, p. 50.

<sup>399</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Las nubes y las sombras », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 82.

<sup>400</sup> Oswald WIRTH, *op. cit.*, p. 41.

<sup>401</sup> Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, « Licorne », *op. cit.*, p. 569.

<sup>402</sup> César DÁVILA ANDRADE, « Las nubes y las sombras », in César DÁVILA ANDRADE, *Obras completas II, op. cit.*, p. 81.

<sup>403</sup> Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, « Licorne », *op. cit.*, p. 569.

Cette bête fabuleuse [...] liée au *troisième œil* et à l'accès au Nirvana, au retour au centre et à l'Unité, était toute destinée à désigner aux hermétistes occidentaux le chemin vers l'or philosophal – vers la transmutation intérieure qui s'effectue lorsque l'androgynisme primordial est reconstitué.<sup>404</sup>

Suite à l'union de la licorne et de la Vierge, l'image d'un nouveau monde apparaît dans le ciel à travers la formation de nuages, puis un coup de tonnerre annonce l'arrivée de la pluie. Un nouveau monde, régénéré, va alors naître, tandis que le père Roque Gómez s'enfuit du monastère, hanté par ses visions sexuelles, et finit par mourir. Dans cette longue nouvelle, César Dávila Andrade a recours à de nombreux symboles pour transmettre ce qu'il entend par morale. Il dépeint la fin d'un monde dans lequel les valeurs spirituelles n'ont plus cours, y compris chez les hommes les plus exemplaires, à travers la communauté qui vit dans le monastère. En dressant le spectre du Jugement Dernier et de la destruction du monde, il transmet des valeurs devant montrer au lecteur le chemin vers la vertu.

César Dávila Andrade correspond bien à cette catégorie des « âmes mystiques » que le philosophe Henri Bergson a mise en évidence. Il a voulu revivifier, à sa manière, par l'intermédiaire de son écriture, l'œuvre des grands auteurs mystiques, pour présenter, à son tour, une voie capable de faire progresser l'humanité. Le retour vers Dieu vient répondre aux interrogations de l'homme du XX<sup>e</sup> siècle en proie aux doutes face à ce qu'il est convenu d'appeler « progrès de la civilisation ». Le poète tente de se libérer de son angoisse existentielle en se tournant vers Dieu. Il s'appuie sur la littérature pour transmettre cette expérience spirituelle et pour en montrer les bienfaits. Son écriture a une visée épiphanique : il espère une régénération spirituelle à travers le retour de Dieu sur terre.

D'après Henri Bergson, cette attitude est typique des grands mystiques qui souhaitent être eux-mêmes exemplaires pour se poser en modèles<sup>405</sup>. Il est évident, en ce qui concerne César Dávila Andrade, que son exemplarité ne s'est pas imposée parmi ses contemporains. Ceux-ci se souviennent d'un homme alcoolique, souffrant de dépression, en particulier les dernières années de sa vie. Les très nombreux hommages qui lui ont été rendus en 1967, dans la presse, le rappellent constamment. Mais c'est qu'ils évoquent l'homme, et non la figure exemplaire du poète à laquelle César Dávila Andrade aspirait, qui mérite d'être restaurée – ce que nous espérons avoir pu faire ici.

---

<sup>404</sup> *Ibid.*, p. 570.

<sup>405</sup> Henri BERGSON, *Les deux sources de la morale et la religion*, op. cit., p. 125-126.

## Conclusion

César Dávila Andrade, qui se place sous la figure du poète « claroscuro », cherche à atteindre, par sa poésie, une connaissance d'ordre métaphysique enfouie. Il espère ainsi parvenir à l'essence des choses et des êtres, pour appréhender l'univers dans sa totalité. Il entretient, en particulier, un rapport privilégié avec le monde des origines et de la création. Le poète, selon une conception mystique et ésotérique, se considère comme spirituellement éternel. Il se définit, en outre, comme un médiateur entre Dieu et les hommes. Son verbe poétique a pour fonction, dans ce cadre, de transmettre la voix divine, en ayant recours, notamment, à un langage symbolique. Le poète appréhende ainsi les mystères de l'univers en adoptant une écriture capable de transmettre l'envoûtement et la magie des mondes terrestre et céleste, mais également d'exprimer le mystère divin. En s'appuyant sur le procédé du rêve, il cherche à éveiller le lecteur en lui enseignant l'apprentissage de la pleine conscience de soi. Il le guide également vers la connaissance métaphysique. César Dávila Andrade adopte une démarche inspirée de celle des alchimistes du passé et de l'alchimie poétique initiée par Arthur Rimbaud. Il transmute la matière langagière, à l'instar d'un Rimbaud, et s'efforce d'avancer sur la voie du perfectionnement.

Son projet poétique est, par conséquent, inséparable d'une dimension morale et religieuse, d'autant plus que le poète part de sa propre expérience spirituelle pour avancer dans son exploration. La contemplation lui permet d'accéder à des visions qu'il communique, par la suite, aux hommes, afin de les éclairer et les guider. Prophète, il s'élève pour évoquer, en tant qu'intermédiaire entre deux mondes, le visible et l'invisible, le profane et le sacré, l'humain et le divin.

Si César Dávila Andrade entretient d'emblée avec la littérature un rapport sacré, sa foi constitue une force déterminante dans son projet, dans la mesure où il cherche, à travers Dieu, à se perfectionner. L'écrivain se sert de cette force spirituelle pour explorer poétiquement de nouveaux univers. Son ambition est de régénérer le langage, mais aussi, de manière plus vaste, et d'un point de vue moral, la société. César Dávila Andrade s'inscrit là dans le sillage de la littérature mystique. Grâce à l'écriture poétique, il s'emploie à révéler le secret de la création qu'il pense découvrir.

## **CONCLUSION GÉNÉRALE**



César Dávila Andrade apparaît comme une figure marginale de la littérature équatorienne. L'homme est un autodidacte que rien ne prédestine à une carrière littéraire. Cuenca, dont il est originaire, ne reconnaît d'ailleurs que tardivement le talent de cet écrivain hors normes. L'auteur ne parvient pas non plus, à Guayaquil, à s'imposer. Ce n'est qu'à Quito, à partir de 1944, aidé alors par les contacts et les amitiés qu'il noue à la *Casa de la Cultura Ecuatoriana*, qu'il parvient à remporter ses premiers succès. Il bénéficie, dans cette période d'effervescence culturelle équatorienne, du soutien de Benjamín Carrión, qui cherche à promouvoir, par une politique culturelle officielle, la diffusion d'une culture métisse nationale. La production de César Dávila Andrade, pourtant, ne correspond pas exactement aux canons littéraires retenus par la *Casa de la Cultura*, ce qui constitue encore un trait d'originalité au sein de la création littéraire de cette époque. À partir de 1947, l'auteur mûrit son projet d'écriture et l'oriente vers une quête spirituelle à partir de son propre retour sur soi. Ses œuvres sont émaillées de références mystiques, mais reçoivent également l'influence d'autres philosophies, en particulier orientales. Ces traits fondent l'originalité des œuvres de César Dávila Andrade.

Pour comprendre le projet d'écriture de l'auteur, il faut revenir aux découvertes scientifiques et psychanalytiques qui marquent la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Albert Einstein mène des travaux sur la théorie de la relativité, tandis que les psychanalystes, avec Sigmund Freud et Carl Gustav Jung, en particulier, explorent le monde inconscient de l'homme. Ces découvertes suscitent l'intérêt de César Dávila Andrade. Il décide de mener, grâce à l'introspection, une quête de son moi profond pour parvenir à une connaissance métaphysique de l'homme, en expérimentant une autre temporalité. Cette quête de soi est initiatique et spirituelle ; l'auteur la réalise par le biais de l'écriture, au fil de son cheminement. Sa démarche, qui est expérimentale, repose sur l'analyse de ses perceptions et de ses sensations. Pour les exprimer, il recourt à une écriture « tâtonnante ». Si l'utilisation de la première personne témoigne directement de sa propre expérience, la deuxième propose une objectivation de son expérience. Il y a recours aussi bien pour évoquer son retour sur soi que son mouvement vers Dieu. Le poète utilise également la troisième personne pour décrire la dynamique qui pousse l'homme à se projeter dans le monde. Parallèlement, il travaille son langage pour mettre en mots sa rencontre avec Dieu. Il parvient à dépasser les obstacles

imposés par le caractère ineffable de cette expérience en repoussant les limites imposées par le langage. Sa parole poétique devient alors un chant qui s'élève, ou prend la forme de la lumière, voire d'une étincelle ; elle peut aussi rendre compte de la majesté et de la supériorité divine. César Dávila Andrade, qui a l'ambition de renouveler la littérature, effectue un véritable travail sur le langage et sur les images, car il est à la recherche d'un langage capable d'exprimer la transcendance. Il se fixe également pour tâche de conquérir de nouveaux espaces littéraires, tels que le cosmos ou le néant. Le poète renouvelle leur représentation en y intégrant des notions spatio-temporelles scientifiques, et en prenant en compte le mouvement et la vitesse. Il offre alors au lecteur une vision nouvelle de l'espace divin et du monde des origines. Il donne également à voir et à percevoir l'infini de l'espace-temps en l'expérimentant de différents points de vue. Penser la relativité de l'espace-temps implique, par conséquent, une réflexion approfondie sur le langage et la représentation, conférant à l'image un rôle fondamental. Ces réflexions sont omniprésentes dans les œuvres de César Dávila Andrade et constituent, à part entière, un trait d'originalité supplémentaire.

La représentation spatiale de l'auteur est tout d'abord structurée par un axe vertical, qui sépare la terre du ciel, le monde matériel du spirituel, le visible de l'invisible. Cet axe lui permet également de penser le temps, en particulier lorsqu'il le remonte par la mémoire. L'auteur se représente également l'espace sur des plans horizontaux, qui se superposent et définissent des mondes successifs. Ils entrent, eux aussi, en relation avec le temps, le passé et l'avenir. César Dávila Andrade conçoit également un temps circulaire qui entre en relation avec le mythe, et que l'on peut qualifier de « cyclo-linéaire » lorsqu'il entre en relation avec les croyances religieuses de l'auteur. Ces différentes représentations permettent alors à l'homme qui subit sa condition humaine, comme César Dávila Andrade, de pouvoir échapper à son *hic et nunc*. En effet, le poète parcourt l'intérieur de son propre corps, mais également l'étendue de son environnement géographique et le monde spirituel, lors de la contemplation, lorsque son âme s'élève et s'évade. L'auteur se confronte à l'infini, qu'il exprime à travers ses vers et sa prose, car d'après lui, la poésie doit être capable de contenir ce qui, par définition, ne peut être circonscrit. Son exploration le mène aux confins de l'univers cosmique, où il place Dieu et le Néant ; elle structure, de manière symbolique, son appréhension du monde. L'univers cosmique revêt une importance considérable pour César Dávila Andrade qui, rappelons-le, croit en Dieu et mène une quête spirituelle. Selon lui, l'homme est condamné à vivre sur terre tant qu'il vit incarné dans un corps, mais il croit en la délivrance de son âme au

moment de la mort, étape qui le conduira vers un temps éternel. Puisque la vie sur terre est une souffrance, il se sert, dans un premier moment, de sa mémoire et de ses souvenirs pour échapper à ses effets destructeurs. Cependant, par la suite et conformément à ses croyances mystiques, le poète tente de se concentrer sur l'éphémère et d'accéder à l'éternité par le biais de la contemplation, ce dont témoigne son écriture. En effet, les œuvres poétiques et narratives de César Dávila Andrade sont traversées par un cycle de naissance-mort-renaissance particulièrement significatif, car il détermine même le rôle que le poète s'attribue.

La conception duelle du monde – visible / invisible, vie / mort, éphémère / éternité – implique à la fois la notion de seuil et celle d'intermédiaire. Le poète se définit comme « homme claroscuro », c'est-à-dire comme étant capable de communiquer entre le monde des ténèbres et la lumière, qui symbolise la connaissance. Selon cette conception, le poète, est celui qui, après s'être élevé au-delà des apparences trompeuses de la réalité et avoir exploré le monde métaphysique, est capable de transmettre un savoir. Il est un médiateur entre deux mondes, le terrestre et le céleste. Il est, de ce fait, le porte-parole de la voix divine, qu'il recueille grâce à des visions. Le poète est, pour César Dávila Andrade, par conséquent, un prophète. À plusieurs reprises dans ses œuvres, César Dávila Andrade évoque son sentiment d'être un « élu » de Dieu. Il s'attribue alors, en tant que créateur artistique, un pouvoir semblable à celui des dieux, celui de bâtir des mondes, mais aussi de les détruire. Comme le prophète, le poète s'exprime par des symboles ; ces derniers obscurcissent son expression et rendent la compréhension de nombreux poèmes difficile. Ces symboles jouent pourtant un rôle fondamental selon César Dávila Andrade, car ils servent de matériau au poète qui tente d'exprimer l'ineffable. Ils suscitent son imagination et sa créativité, mais ils jouent également le même rôle que le rêve, en produisant des images. Ils permettent à l'homme de renouer avec la magie spirituelle des commencements et constituent une voie menant vers le sacré et vers Dieu. Ils constituent véritablement, pour César Dávila Andrade, un code.

Le poète, d'ailleurs, transmute les mots à la manière d'un alchimiste pour tenter d'exprimer les mystères divins, mais également les visions qu'il reçoit en tant que prophète. Les symboles contribuent alors à bâtir dans le cadre du poème des espaces sacrés, permettant le cheminement et le recueillement. Ils permettent, par conséquent, au poète de transmettre sa propre expérience avec Dieu. César Dávila Andrade, de ce fait, peut être considéré comme une figure mystique qui en renouvelle la tradition poétique. Il enseigne, à travers ses textes, les vertus, mais fait part également, à travers son expérience, du nécessaire détachement du

monde matériel pour parvenir à l'unité avec Dieu et le cosmos. Aux yeux de César Dávila Andrade, la religion pratiquée dans cette perspective apparaît comme une voie de perfectionnement individuel, mais également de renouveau à fois littéraire et moral, qui permet de concilier équilibre personnel et collectif. Cette démarche fonde aussi, de notre point de vue, un autre trait original caractéristique des œuvres daviliennes. En tant que poète, elle le conduit à s'offrir en sacrifice aux hommes pour les sauver de leurs péchés. Cette posture exemplaire impose une écriture spécifique, qui prend appui sur les symboles, comme nous l'avons montré, mais qui, d'une manière complexe, rompt avec le présent et se sert du passé pour projeter un avenir. En effet, César Dávila Andrade se montre soucieux, à travers ses œuvres, de la nécessité d'instaurer un nouvel équilibre en s'appuyant sur la religion et l'écriture. Il tente ainsi de rétablir la justice au profit des Indiens, des plus humbles et de ceux qui vivent en marge de la société. Son cheminement spirituel sert véritablement de guide et de repère pour le lecteur ; ses textes l'invitent à la réflexion et à la méditation.

César Dávila Andrade a-t-il rempli son objectif ? Il est certain que l'auteur a cherché à ouvrir une nouvelle voie d'accomplissement. Son détachement des traditions et des courants littéraires de son époque montrent sa volonté de rupture et de renouveau. Ses œuvres, difficiles d'accès cependant, constituent un obstacle à la lecture ; leur opacité, en outre, rend ardues leur compréhension et leur interprétation. Notre travail a tenté d'éclairer l'hermétisme que l'on prête à ses œuvres et d'en dégager une cohérence. Il reste encore beaucoup à faire certainement pour partager plus amplement la lecture de César Dávila Andrade, tant au niveau de la diffusion que de la critique.

Pour prolonger ce travail, nous envisageons plusieurs pistes. Tout d'abord, aucune traduction des œuvres de l'auteur n'a été réalisée en français. Une version française permettrait non seulement de faire découvrir le travail de César Dávila Andrade à un nouveau public, mais nourrirait également la réflexion sur le langage poétique que nous avons initiée dans ce travail. L'écriture des nouvelles, par ailleurs, mériterait une étude plus approfondie, car très peu de recherches ont été effectuées sur cette partie de la production davilienne. Une analyse des ressorts narratifs, en particulier, permettrait de mettre en évidence une cohérence interne dans les œuvres en prose de César Dávila Andrade. En outre, un travail spécifique sur les articles de critique de l'auteur, de même que sur ses essais, pourrait être mené. Nous avons tenté de montrer, en effet, que ces textes éclairent des poèmes parfois difficiles d'accès en apportant des éléments susceptibles d'aider à la compréhension. Or, nous avons montré que

César Dávila Andrade est influencé par les théories des penseurs ésotériques russes Piotr Ouspenski et Georges Gurdjieff. Nous estimons que des recherches plus approfondies portant sur leurs théories concernant la condition humaine pourraient être menées ; elles permettraient d'éclairer des images et des symboles daviliens encore énigmatiques.

Enfin, nous pensons qu'un travail de recherche pourrait être mené sur le terrain, au Venezuela, afin d'y chercher des articles qui ne figurent pas dans le tome II des œuvres complètes de l'édition de Jorge Dávila Vázquez. Ces textes permettraient d'aborder de manière plus complète les œuvres de César Dávila Andrade. Bien qu'il faille renoncer à l'idée de rassembler l'intégralité de la production de l'auteur, puisque ce dernier n'avait pas toujours le souci de conserver ses écrits et que plusieurs sont perdus, il serait cependant possible, par la suite, d'envisager une nouvelle édition des textes de César Dávila Andrade. Elle pourrait tenir compte des étapes de production de l'auteur et réunir, dans un même recueil, poésie, prose et articles, afin d'offrir au lecteur une véritable aperçu de ses œuvres. La recherche de doctorat ne prétend pas être définitive. Elle n'est qu'une première étape dans une trajectoire de recherches que nous espérons pouvoir poursuivre. Elle ouvre autant de pistes qu'elle apporte de réponses, finalement.



## **BIBLIOGRAPHIE**



## 1. Œuvres de César Dávila Andrade

### a) Ouvrages et articles

- DÁVILA ANDRADE César, « La vida es vapor », *El Mercurio*, Cuenca, Poesía, 15/07/1934, s.p.
- DÁVILA ANDRADE César, « Fray Vicente Solano, el combatiente sedentario », *Anales de la Universidad de Cuenca*, Cuenca, volume I, n°2, 1941, p. 53-82.
- DÁVILA ANDRADE César, « La autopsia », *Revista Tomebamba*, Cuenca, n°1, 12/04/1943, p. 43-44.
- DÁVILA ANDRADE César, « Penetración en el espejo », *El Mercurio*, Cuenca, 02/05/1943, s. p.
- DÁVILA ANDRADE César, « Primeras palabras », *Revista Tomebamba*, Cuenca, n°3, 06/1943, p. 7-11.
- DÁVILA ANDRADE César, « Visión y elogio del Río Paute », *Almanaque Ecran*, Cuenca, 1944, s. p.
- DÁVILA ANDRADE César, « El niño que está en el Purgatorio », *Letras del Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, n°8, 1945, p. 10.
- DÁVILA ANDRADE César, « El semblante y la sangre », *Letras del Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, n°5, 1945, p. 6.
- DÁVILA ANDRADE César, *Oda al arquitecto. Canción a Teresita*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1946, 12 p.
- DÁVILA ANDRADE César, « Dos poemas », *Letras del Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, n°14, 06-07/1946, p. 7.
- DÁVILA ANDRADE César, *Espacio, me has vencido*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1946, 60 p.
- DÁVILA ANDRADE César, « Evocación de Omar Khayyam », *Letras del Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, n°11, 1946, p. 9.
- DÁVILA ANDRADE César, « Poesía de la soledad y del deseo por Alejandro Carrión », *Letras del Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, n°9, 1946, p. 17.
- DÁVILA ANDRADE César, « Paisaje con una lágrima », *Letras del Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, n°17-18, 1946, p. 10.

- DÁVILA ANDRADE César, « Evocación de Gandhi », *Letras del Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, n°31-32, 1948, p. 20.
- DÁVILA ANDRADE César, « Teoría del titán contemplativo », *Letras del Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, n°33, 1948, p. 4.
- DÁVILA ANDRADE César, « Vinatería del Pacífico », Quito, *Letras del Ecuador*, n°39-40, 1948, p. 6-7.
- DÁVILA ANDRADE César, « La mirada de Dios », *Letras del Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, n°44-45, 1949, p. 14.
- DÁVILA ANDRADE César, « Vinatería del Pacífico », in CARRIÓN Benjamín, *El nuevo relato ecuatoriano*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, volume II, 1950, s. p.
- DÁVILA ANDRADE César, « Evocación de Antonio Machado », *Letras del Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, n°55, 1950, p. 4.
- DÁVILA ANDRADE César, *Catedral Salvaje*, Caracas, Amdam, 1951, 28 p.
- DÁVILA ANDRADE César, *Catedral Salvaje*, Quito, *Letras del Ecuador*, n°73-74, 1951, p. 11.
- DÁVILA ANDRADE César, « Ataúd de cartón », *Letras del Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, n°67, 1951, p. 12.
- DÁVILA ANDRADE César, « El nudo en la garganta », *Letras del Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura, n°69, 1951, p. 5.
- DÁVILA ANDRADE César, « Presencia del carnaval », *El Nacional*, Caracas, 04/02/1951, s. p.
- DÁVILA ANDRADE César, « Primeras palabras », *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, n°84, 1951, p. 104-111.
- DÁVILA ANDRADE César, *Abandonados en la tierra*, Quito, Talleres Gráficos Minerva, 1952, 124 p.
- DÁVILA ANDRADE César, « Origen », *Letras del Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, n°80, 1952, p. 4.
- DÁVILA ANDRADE César, « Breve elegía del tiempo malgastado », *Ateneo Ecuatoriano*, Quito, n°3-4, 29/10/1953, p. 197.
- DÁVILA ANDRADE César, « Sauce llorón », *Letras del Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura, n°77, 1953, p. 4.

- DÁVILA ANDRADE César, « El hombre claroscuro de la noche », *Revista Casa de la Cultura Ecuatoriana*, Cuenca, Núcleo del Azuay, volume VI, n°8, 1954, p. 113.
- DÁVILA ANDRADE César, « Pastel de novios con dos almendras », *Letras del Ecuador*, Quito, n°109, 1954, p. 33.
- DÁVILA ANDRADE César, *Trece relatos*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1955, 188 p.
- DÁVILA ANDRADE César, « Overall quemado », *Letras del Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura, n°103, 1955, p. 12.
- DÁVILA ANDRADE César, « La madre es un sueño », *Letras del Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura, n°105, 1956, p. 17.
- DÁVILA ANDRADE César, « Ourobouros », *Letras del Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, n°106, 1956, p. 12.
- DÁVILA ANDRADE César, « Doble vida », *Letras del Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura, n°107, 1957, p.7.
- DÁVILA ANDRADE César, « Canción para la aureola de una joven llamada María », *Letras del Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura, n°115, 1959, p. 28.
- DÁVILA ANDRADE César, *Arco de instantes*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1959, 45 p.
- DÁVILA ANDRADE César, *Boletín y Elegía de las Mitas*, Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1960, 32 p.
- DÁVILA ANDRADE César, « Un centinela ve aparecer la vida », *El Nacional*, Caracas, 18/08/1960, p. 4-5.
- DÁVILA ANDRADE César, « Chile: temblor de Cielo », *El Nacional*, Caracas, 03/06/1960, s. p.
- DÁVILA ANDRADE César, « Comarcas y sepulcros », *El Nacional*, Caracas, 20/04/1960, s. p.
- DÁVILA ANDRADE César, « Las fundaciones de la fe vital », *El Nacional*, Caracas, 17/06/1960, s. p.
- DÁVILA ANDRADE César, « El hechizado del Caribe », *El Nacional*, Caracas, 25/02/1960, p. 7.

- César DÁVILA ANDRADE, «La Navidad como compensación», *El Nacional*, 24/12/1960, s. p.
- DÁVILA ANDRADE César, «El viento», *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, n°139, 1960, p. 139-145.
- DÁVILA ANDRADE César, «Carta y canción para Isabelita», *El Nacional*, Caracas, 16/06/1961, p. 8.
- DÁVILA ANDRADE César, «Cuaresma y anticuaresma», *El Nacional*, Caracas, 07/03/1961, s. p.
- DÁVILA ANDRADE César, «Magia, Yoga, Poesía», *Revista Shell*, Caracas, n°40, 1961, p. 13-20.
- DÁVILA ANDRADE César, «Mi América india: poema», *Suplemento literario de Gaceta Universitaria*, Mérida, 1961, 9 p.
- DÁVILA ANDRADE César, *En un lugar no identificado: poema*, Mérida, Universidad de Los Andes, 1962, 61 p.
- DÁVILA ANDRADE César, «Lectura sobre un montón de piedras de imprenta», *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, n°150, 1962, p. 75-77.
- DÁVILA ANDRADE César, *Conexiones de tierra*, Caracas, Edit. CAL, 1964.
- DÁVILA ANDRADE César, «Caballo solo», *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, n°165, 1964, p. 135-140.
- DÁVILA ANDRADE César, «Cabeza de gallo», *El Farol*, Caracas, n°211, 1964, p. 34-36.
- DÁVILA ANDRADE César, «Pacto con el hombre», *Cal*, Caracas, n°31, 1964, p. 5-6.
- DÁVILA ANDRADE César, «Plaza Mayor - Plaza Bolívar. Corazón, pulso y huella de Caracas», *El Nacional*, Caracas, 23/12/1964, p. 4.
- DÁVILA ANDRADE César, «La carreta de heno», *Cal*, Caracas, n°41, 1965, p. 12-13.
- DÁVILA ANDRADE César, «En la rotación viviente del dodecaedro», *Zona Franca*, Caracas, n°21, 1965, p. 20-21.
- DÁVILA ANDRADE César, «Regreso de noche como caballo, como tigre, como laurel», *El Nacional*, Caracas, 12/09/1965, p. 1.
- DÁVILA ANDRADE César, «La última cena de este mundo», *Zona Franca*, Caracas, n°17, 1965, p. 4.

- DÁVILA ANDRADE César, « Más allá de la Cuaresma », *El Nacional*, Caracas, 14 avril 1965, s. p.
- DÁVILA ANDRADE César, *Cabeza de gallo*, Caracas, Arte, 1966, 115 p.
- DÁVILA ANDRADE César, « Cuando ambas comarcas se entrecruzan », *El Farol*, Caracas, n°217, 1966, p. 32-35.
- DÁVILA ANDRADE César, « El pequeño rey de la esfera común », *Zona franca*, Caracas, n°36, 1966, p. 26-29.
- DÁVILA ANDRADE César, « Todo y todas las cosas », *El Nacional*, Caracas, 03/07/1966, p. 2.
- DÁVILA ANDRADE César, « Ciro Alegria y su alto y ancho mundo », *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, n°180, 1967, p. 45-48.
- DÁVILA ANDRADE César, « Conciencia y futuro », *Zona Franca*, Caracas, n°43, 1967, p. 32-33.
- DÁVILA ANDRADE César, « El recién llegado », *Zona Franca*, Caracas, n°45, 1967, p. 24-27.
- DÁVILA ANDRADE César, « Poesía de “El gran todo en polvo” », *Zona Franca*, Caracas, n°45, 1967, p. 8-11.
- DÁVILA ANDRADE César, « Poesía de “Materia Real” », *Zona Franca*, Caracas, n°45, 1967, p. 12-15.
- DÁVILA ANDRADE César, « Yoga cristiano y philokalia », *Zona Franca*, Caracas, n°45, 1967, p. 30-33.
- DÁVILA ANDRADE César, « Noción y técnica de la conciencia de sí mismo », *Zona Franca*, Caracas, n°57, 1968, p. 19-22.
- DÁVILA ANDRADE César, *Poemas de amor*, Impreso Litografía Mendoza, s. d., 101 p.
- DÁVILA ANDRADE César, « Poesía inédita », *Agora*, Quito, n°8, 1968, p. 10-22.
- DÁVILA ANDRADE César, « Pequeña tarjeta para un ramo que no se marchita », *El Nacional*, 20/10/1968, p. 1.
- DÁVILA ANDRADE César, *Trece relatos*, Quito, Libresa, 1998 (1993), 238 p.

## **b) Anthologies**

- ARAY Edmundo (éd.), *Antología poética Solar de poesía, César Dávila Andrade*, Mérida, Dirección General de Cultura del Estado Mérida, 1993, p. 194 p.
- DÁVILA ANDRADE César, *César Dávila Andrade, Obra poética*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2007, 358 p.
- DÁVILA ANDRADE César, *Presencia de la poesía cuencana*, Cuenca, Universidad de Cuenca, 1963, 397 p.
- DÁVILA ANDRADE César, *Pacto con el hombre y otros cuentos*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1971, 249 p.
- DÁVILA ANDRADE César, *Obras completas*, Quito, Banco Central del Ecuador, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1984, Volumes I et II, 425 p. et 567 p.
- DÁVILA ANDRADE César, *Cabeza de gallo y otros cuentos*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión / Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura, 2004, 189 p.
- DÁVILA ANDRADE César, *Boletín y elegía de las mitas y otros poemas*, Quito, Libresa, 2008, 179 p.
- DÁVILA VÁZQUEZ Jorge (éd.), DÁVILA ANDRADE César, *Poesía, Narrativa, Ensayo*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1993, 286 p.
- DONOSO PAREJA Miguel (éd.), *César Dávila Andrade, Breve Antología*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de literatura, 2008, 24 p.
- de PLACE Pierre, SÁNCHEZ PELÁEZ Juan, LEAL Néstor (éd.), *Materia Real, Antología*, Caracas, Monte Avila Editores, 1970, 202 p.
- ROSSI Atilio (éd.), *Antología de la poesía latinoamericana*, Buenos Aires, Losada, 1945, s. p.
- VÁSQUEZ CASTRO José Gregorio (éd.), *El vago cofre de los astros perdidos: Antología*, Mérida, Universidad de los Andes, Ediciones del Vicerrectorado Académico, Dirección General de Cultura y Extensión-Digece: Ediciones El Otro, El Mismo, 2003, 258 p.

- VÁSQUEZ CASTRO José Gregorio (éd.), *El vago cofre de los astros perdidos: Antología poética*, Caracas, Fundación Editorial El perro y la rana / Centro Editorial La Castalia, 2011, 298 p.

## 2. Bibliographie critique

- ADOUM Jorge Enrique, « Un poema sobre la tierra », *Letras del Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, n°73-74, 11-12/1951, p. 13.
- ADOUM Jorge Enrique, « César Dávila Andrade: señas de identidad », in JARA IDROVO Efraín (éd.), *El Guacamayo y la serpiente*, Cuenca, Departamento de literatura del Núcleo del Azuay de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, n°35, 05/1997, p. 11-15.
- A'LMEA SUÁREZ Rosario, « Lectura hermenéutica de dos autores Luis Cernuda y César Dávila », *Universitas, Revista de la Universidad politécnica salesiana del Ecuador*, Cuenca, n°9, 2007, p. 185-207.
- ARAUJO SÁNCHEZ Diego, « De César a César », in Efraín JARA IDROVO (éd.), *El guacamayo y la serpiente*, Cuenca, Departamento de literatura del Núcleo del Azuay de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, n°35, 05/1997, p. 16-49.
- ARAUJO SÁNCHEZ Diego, « César Dávila Andrade: el dolor más antiguo de la tierra », *Agora, Revista literaria*, Quito, n°8, 01/1968, p. 23-44.
- ASTUDILLO ROMERO Jaime, « Un nuevo encuentro con César Dávila Andrade », *El girasol*, Quito, Editorial El Conejo, s. n., 22/11/1992, p. 3.
- ASTUDILLO ROMERO Jaime, « Un monumento para César Dávila », *Catedral salvaje*, Quito, Editorial El Conejo, n°115, 01/06/1997, p. 2.
- CARRIÓN Alejandro, « Una isla rodeada de imposible, Ensayo sobre la poesía de César Dávila Andrade », *Letras del Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, n°26-27, 31/07/1948, p. 6-7.
- CARRIÓN Alejandro, « DAVILA ANDRADE, César », *Diccionario de la literatura latinoamericana*, Ecuador, Washington, Unión Panamericana, 1962, p. 112-115.

- CARRIÓN César Eduardo, « Epílogo: La palabra perdida de César Dávila Andrade », in DÁVILA ANDRADE César, *César Dávila Andrade, Obra poética*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2007, p. 341-352.
- CARRIÓN César Eduardo, *La diminuta flecha envenenada, En torno a la poesía hermética de César Dávila Andrade*, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2007, 148 p.
- CORDERO ESPINOSA Jacinto, « Palabras en el homenaje a César Dávila Andrade », *El Guacamayo y la serpiente*, Cuenca, Departamento de literatura del Núcleo del Azuay de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, n°1, 1967, p. 58-66.
- CRESPO María Rosa, *Tras las huellas de César Dávila Andrade*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1997 (1980), 187 p.
- CRESPO María Rosa, « Una clave para la interpretación de “Boletín y Elegía de las Mitas” », *Cultura, Revista del Banco Central del Ecuador*, Quito, n°3, 01-04/1979, p. 335-349.
- CRESPO María Rosa, « Boletín y elegía de las mitas: crónica, lamento y utopía de la América india », in JARA IDROVO Efraín (éd.), *El Guacamayo y la serpiente*, Cuenca, Departamento de literatura del Núcleo del Azuay de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, n°35, 05/1997, p. 61-70.
- CRESPO CORDERO María Rosa, « El hombre clarooscuro de la noche », *Universidad Verdad, Revista de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador*, Cuenca, n°4, 12/1989, p. 25-32.
- CRESPO CORDERO María Rosa, « Cabeza de gallo », *Catedral salvaje*, Quito, Editorial El Conejo, n°51, 17/12/1989, p. 10.
- CRESPO CORDERO María Rosa, « Milenarismo y utopía », *Catedral salvaje*, Quito, Editorial El Conejo, n°53, 31/12/1989, p. 7.
- CRESPO DE POZO María Rosa, « Sobre “Catedral salvaje” de César Dávila Andrade », *Obra de palabra*, Taller de literatura “Antinomias”, Cuenca, n°1, 1978, p. 28-40.
- de CRESPO Laura, « Queridos amigos », in RESTREPO Camilo, *Boletín y elegía de una vida, Homenaje a César Dávila Andrade*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1993, p. 15-17.

- CUEVA DÁVILA Agustín, « Dávila ANDRADE: Sus Obsesiones y Símbolos », *César Dávila Andrade, Arturo Montesinos Malo, Dos estudios literarios*, Cuenca, Ediciones del Departamento de Extensión Cultural, 1968, p. 13-35.
- CUEVA TAMARIZ Agustín, « Retorno de César Dávila Andrade », *Revista Núcleo del Azuay y Casa de la Cultura Ecuatoriana*, Cuenca, volume V, n°5, 1953, p. 112-118.
- CULLERÉ Carlos Alcion, « Tres poetas herméticos », *TALUD: Revista literaria*, Mérida, n°6, 02/1973, p. 15-23.
- DÁVALOS Baika, « In memoriam », *Revista Pucara*, Cuenca, Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación, Universidad de Cuenca, n°15, 04/1998, p. 35-36.
- DÁVILA TORRES César, « Imagen y permanencia de César Dávila Andrade », *Agora, Revista literaria*, Quito, n°8, 01/1968, p. 3-7.
- DÁVILA VÁZQUEZ Jorge, « Dávila Andrade, 15 años después », *Suplemento cultural El Comercio*, Cuenca, s. n., 01/08/1982, p. 5.
- DÁVILA VÁZQUEZ Jorge, « César Dávila Andrade y el misterio de la vida y el arte », *Revista Diners*, Quito, volume V, n°28, 07/1984, p. 54-58.
- DÁVILA VÁZQUEZ Jorge, « Aquella voz inmensa, muda y clara. Aproximación a César Dávila Andrade », in DÁVILA ANDRADE César, *Obras completas I*, Quito, Banco Central del Ecuador, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 1984, p. 13-82.
- DÁVILA VÁZQUEZ Jorge, « Los grandes temas de la cuentística de Dávila Andrade », *Catedral salvaje*, Quito, Editorial El Conejo, n°1, 01/01/1989, p. 6.
- DÁVILA ANDRADE Jorge, « El Dios de César Dávila Andrade », *Revista iberoamericana*, Pittsburg, n°144-145, 1988, p. 779-787.
- DÁVILA VÁZQUEZ Jorge, « La prosa de César Dávila Andrade », *Universidad Verdad*, Cuenca, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, n°4, 12/1989, p. 13-21.
- DÁVILA VÁZQUEZ Jorge, « Cronología. Vida y obra de César Dávila Andrade », in DÁVILA ANDRADE César, *Poesía, Narrativa, Ensayo*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1993, p. 257-262.
- DÁVILA VÁZQUEZ Jorge, « Vida y obra de César Dávila Andrade », in DÁVILA ANDRADE César, *Poesía, Narrativa, Ensayo*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1993, p. IX-LVI.

- DÁVILA VÁZQUEZ Jorge, «La narrativa de Dávila Andrade: del realismo a lo hermético», in JARA IDROVO Efraín (éd.), *El Guacamayo y la serpiente*, Cuenca, Departamento de literatura del Núcleo del Azuay de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, n°35, 05/1997, p. 71-82.
- DÁVILA VÁZQUEZ Jorge, «Que 30 años no es nada...», *Catedral salvaje*, Quito, Editorial El Conejo, n°115, 01/06/1997, p. 8.
- DÁVILA VÁZQUEZ Jorge, «Dávila Andrade, poemas del suicidio», *Pucara*, Cuenca, Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación, Universidad de Cuenca, n°15, 04/1998, p. 17-22.
- DÁVILA VÁZQUEZ Jorge, *César Dávila Andrade, combate poético y suicidio*, Cuenca, Universidad de Cuenca, 1998, 348 p.
- DÁVILA VÁZQUEZ Jorge, «Vallejo es mi más alto muerto», *Imágenes*, n°15, 13/06/1999, p. 2.
- DÁVILA VÁZQUEZ Jorge, «EL FAKIR César Dávila Andrade y la ciudad», in FREIRE RUBIO Edgar, ESPINOSA APOLO Manuel (éd.), *Parias, perdedores y otros antihéroes, Quito y sus célebres personajes populares*, Quito, Taller de Estudios Andinos, 1999, p. 193-199.
- DÁVILA VÁZQUEZ Jorge, «La lírica de Dávila Andrade: una memoria de vida», in DÁVILA ANDRADE César, *César Dávila Andrade, Obra poética*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2007, p. 7-13.
- DELGADO Rafael, «La última entrevista a César Dávila Andrade», *Suplemento Dominical El Mercurio*, Cuenca, 19/09/1982, p. 5.
- ELIJAS Juan Carlos, «No nos propongas la belleza (Narratoensayo epilírico sobre César Dávila Andrade)», in POY ALEGRET Sebastià, GAROLA RECASENS Ángeles, DÍAZ SANCHO Iván, ELIJAS Juan Carlos, GONZÁLEZ SOTO Juan (éd.), *La poesía del país secreto*, Quito, País secreto, 2005, p. 119-143.
- ESPINOSA APOLO Manuel, «César Dávila Andrade: la noche y la bohemia quiteña», *Revista Nacional de Cultura*, Quito, n°20, 05-08/2012, p. 37-58.
- GARCÉS LARREA Cristóbal, «César Dávila Andrade», *Letras del Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, volume XI, n°10, 1968, p. 102-107.

- GORDILLO SUÁREZ Alberto Alejandro, *Budismo zen en la etapa hermética de César Dávila Andrade*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, Literatura y Arte, 2013, 38 p.
- GRAETZER ALVAREZ Margarita, « Los cuentos de César Dávila Andrade, Desde la tristeza milenaria hacia la iluminación », *Cultura*, Quito, volume VIII, n°22, 1985, p. 33-71.
- HERMIDA PIEDRA César, « La intuición clínica en César Dávila », *Catedral salvaje*, Quito, Editorial El Conejo, n°6, 05/02/1989, p. 9.
- JÁCOME Gustavo Alfredo, « Dávila Andrade ¿Luzbel o Lucifer? », *Letras del Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, n°153, 12/1972, p. 12-13.
- JÁCOME Gustavo Alfredo, « Notas sobre el lenguaje, Comas encarecedoras en la poesía de César Dávila Andrade », *Familia, Revista ilustrada para El Comercio*, Quito, 05/04/1992, p. 30.
- JÁCOME Gustavo Alfredo, « César Dávila Andrade: A los veinticinco años de su inmortalidad », *Familia, Revista ilustrada para El Comercio*, Quito, n°343, 10/05/1992, p. 4-5.
- JÁCOME Gustavo Alfredo, *La imagen en la poesía de César Dávila Andrade*, Quito, Editorial Voluntad, 1971, p. 13-44.
- JARA IDROVO Efraín, « La poesía de César Dávila Andrade », in *Catedral salvaje*, Quito, Editorial El Conejo, n°1, 01/01/1989, p. 5.
- LISCANO Juan, « El solitario de la gran obra », in JARA IDROVO Efraín (éd.), *El Guacamayo y la serpiente*, Cuenca, Departamento de literatura del Núcleo del Azuay de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, n°35, 05/1997, p. 3-7.
- MATA Gonzalo Humberto, « Mi carta a su Sra. Madre, César Dávila Andrade », *Traición a la vida*, Quito, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Núcleo del Guayas, 1983 (1969), p. 17-79.
- MATA Gonzalo Humberto, *Psicografía de César Dávila Andrade*, Cuenca, Editorial Biblioteca "CENIT", 1981, 92 p.
- MICHELENA Xavier, « El pez sólo puede salvarse en el relámpago », *Cultura*, Quito, Banco Central del Ecuador, volume IX, n°26, 09-12/1986, p. 95-139.
- MICHELENA Xavier, « César Dávila Andrade Poeta y Exiliado », *Diners Club del Ecuador*, Quito, Dinediciones, n°78, 11/1988, p. 20-23.

- MONTOYA ANDRADE Luis, « La construcción nominal en la poesía de César Dávila Andrade », *Revista de la Universidad Católica*, Quito, Centro de publicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, n°15, 01/1977, p. 101-146.
- MONTEJO Eugenio, « La fortaleza fulminada », *Catedral salvaje*, Quito, Editorial El Conejo, n°1, 01/01/1989, p. 4.
- MONTESINOS Jaime, « Las fugas y los encuentros en la poesía de César Dávila Andrade », *Cultura*, Quito, Banco Central del Ecuador, n°3, 01-04/1979, p. 314-334.
- MONTESINOS Jaime, *La muerte y otros solaces en César Dávila Andrade*, New York, Facultad de Lenguas y Literaturas Manhattan Community College de la Universidad de la Ciudad de Nueva York, s. d., 30 p.
- MOSCOSO C. María Eugenia, « *Catedral salvaje*, hombre, mundo y poema », *Pucara*, Cuenca, Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación, Universidad de Cuenca, n°15, 04/1998, p. 23-34.
- MSG, « Tú me desamortajaste », *Para todos, Revista de El Universo*, Guayaquil, s. n., 08/02/1976, p. 5.
- MUSSÓ MUJICA Luis Carlos, « El paisaje urbano y sus habitantes en la narrativa de César Dávila Andrade », *Cartón Piedra*, Cuenca, 03/03/2013, p. 5-7.
- NOBOA ARÍZAGA Enrique, « Algo del exilio terrestre de César Dávila Andrade », in RESTREPO Camilo, *Boletín y elegía de una vida, Homenaje a César Dávila Andrade*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1993, p. 81-89.
- PATIÑO SÁNCHEZ Edith, *Presencia de César Dávila Andrade*, Cuenca, Publicación del Colegio César Dávila Andrade, 2007, 131 p.
- PÉREZ Galo René, « En el arco de tu poesía », in César DÁVILA ANDRADE, *Espacio, me has vencido*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1946, p. 7-11.
- PÉREZ Galo René, « César Dávila Andrade », *Cuadernos del Guayas*, Guayaquil, n°28-29, 20/07/1969, p. 9.
- de PLACE Pierre, « La ausencia de la palabra », *Pucara*, Cuenca, Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación, n°15, 04/1998, p. 37-38.
- PONCE ORTIZ Esteban, « El usurpador de la palabra, la agonía de Dios en la poesía de César Dávila Andrade », *Cartón Piedra*, Cuenca, n°56, p. 13-17.

- RAMON Gonzalo, « César Dávila Andrade, mago de la poesía », *La poesía ecuatoriana*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1969, p. 15-132.
- RAMÓN MEDINA José, « César Dávila Andrade », *Cuadernos del Guayas*, Guayaquil, n°23, 30/07/1967, p. 21.
- RENGIFO A. Alberto, « Aproximación a Carta a un gorrión de Dávila Andrade », *Suplemento cultural El Comercio*, s. n., 01/08/1982, p. 6-7.
- RIBADENEIRA Edmundo, « César Dávila Andrade », *Letras del Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, n°136, 01/04/1968, p. 15.
- RIVAS ITURRALDE Vladimiro, « La imposible división de la obra de César Dávila Andrade », « César Dávila Andrade », *Letras del Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, n°136, 01/04/1968, p. 2.
- RIVAS ITURRALDE Vladimiro, « César Dávila Andrade: el hermetismo como superación de lo regional », *Cultura*, Quito, Banco Central del Ecuador, n°3, 11-12/1997, p. 3-10.
- RIVAS ITURRALDE Vladimiro, *El poema, la pira del sacrificio*, Quito, Paradiso Editores, 2008, 147 p.
- ROMERO Patricia E., *El ser escindido en César Dávila Andrade*, Cincinnati, University of Cincinnati, Department of Romance Languages and Literatures of the College of Arts and Sciences, 2005, 303 p.
- ROMO NARVÁEZ Jaime, « El epíteto de color en la poesía de César Dávila Andrade », *Revista de la Universidad Católica*, Quito, Centro de publicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, n°15, 01/1977, p. 17-63.
- RUMAZO GONZÁLEZ Alfonso, « El poeta trágico », *Letras del Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, n°133, 01/04/1968, p. 16.
- RUMAZO Lupe, « El postrer relato de Dávila Andrade », « César Dávila Andrade », *Letras del Ecuador*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, n°136, 01/04/1968, p. 3.
- SACOTO Antonio, « Sobre el ensayo de César Dávila Andrade », in JARA IDROVO Efraín (éd.), *El Guacamayo y la serpiente*, Cuenca, Departamento de literatura del Núcleo del Azuay de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, n°35, 05/1997, p. 83-102.
- SALAZAR Gustavo (éd.), *César Dávila Andrade, El Fakir*, Madrid, n°5, 2012, 84 p.
- SALVADOR LARA Jorge, « Los originales de *Boletín y elegía de las mitas* », in SALAZAR Gustavo (éd.), *César Dávila Andrade, el Fakir*, Madrid, n°5, 2012, p. 28.

- SÁNCHEZ PELÁEZ Juan, « César Dávila Andrade », *Catedral salvaje*, Quito, Editorial El Conejo, n°1, 01/01/1989, p. 5.
- SCHWARTZ Kessel, « Muerte y transfiguración en la poesía de César Dávila Andrade », *El Guacamayo y la serpiente*, Cuenca, Departamento de literatura del Núcleo del Azuay de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, n°27, 12/1987, p. 68-92.
- SUÁREZ MORENO Cecilia, « César Dávila Andrade, debate... », *Catedral salvaje*, Quito, Editorial El Conejo, n°191, 28/11/1998, p. 3.
- VACA ACEVEDO Galo, « El símbolo y la parodia en César Dávila Andrade », *El Guacamayo y la serpiente*, Cuenca, Departamento de literatura del Núcleo del Azuay de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, n°28, 03/1989, p. 55-68.
- VÁSQUEZ CASTRO José Gregorio, *Hermetismo y esoterismo en la poesía de César Dávila Andrade*, Mérida, Universidad de Los Andes, Facultad de Humanidades y Educación, 2004.
- VÁSQUEZ LÓPEZ Enrique, « Presencia de la determinación en el lenguaje poético de César Dávila Andrade », *Revista de la Universidad Católica*, Quito, Centro de publicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, n°15, 01/1977, p. 65-99.
- VINTIMILLA María Augusta, « Pasión poética de César Dávila », in JARA IDROVO Efraín (éd.), *El Guacamayo y la serpiente*, Cuenca, Departamento de literatura del Núcleo del Azuay de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, n°35, 05/1997, p. 50-60.
- VINTIMILLA María Augusta, « César Dávila: el enigma sagrado », *Pucara*, Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación, Cuenca, n°15, 04/1998, p. 9-16.
- VINTIMILLA María Augusta, « César Dávila Andrade: el resplandor del abismo », *Pucara*, Cuenca, Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación, n°24, 2012, p. 213-247.
- « 90 años del natalicio de César Dávila, el poeta », *Eltiempo.com*, Cuenca, 05/10/2008, consulté en ligne le 29/06/2015, <http://www.eltiempo.com.ec/noticias-cuenca/3642-90-anos-del-natalicio-de-cesar-davila-el-poeta/>

### 3. Bibliographie générale

#### 3.1. Histoire équatorienne et latino-américaine

- ÁNGELES VÁZQUEZ María, « La vanguardia en Ecuador a través de sus revistas », *Ómnibus*, 05/2013, n°43, consulté en ligne le 01/12/2015, <http://www.omnibus.com/n43/sites.google.com/site/omnibusrevistainterculturaln43/literatura/revistas-ecuatorianas-de-vanguardia.html>
- AYALA MORA Enrique, *Resumen de la historia de Ecuador*, Quito, Corporación Editora Nacional, 2008 (1993), 58 p.
- BENGUA José, « Violence et émergence de l'indianité en Amérique », in DEHOUE Danièle, JAMOUS Raymond (éd.), *Ateliers : Identités, nations, globalisation*, Édition LESC (Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative), n°26, 2003, p. 109-141, consulté en ligne le 20/01/2016, <http://www.ateliers.revues.org/8729>
- CUEVA Agustín, « Ecuador: 1925-1975 », in GONZÁLEZ CASANOVA Pablo (éd.), *América latina, historia de medio siglo, América del Sur*, México, Siglo veintiuno editores, 2003 (1977), volume I, p. 291-326, consulté en ligne le 23/11/2015, [https://books.google.fr/books?id=glKDIQvhE0MC&pg=PA310&lpg=PA310&dq=revolucion+guayaquil+1959&source=bl&ots=IS0mENBGpB&sig=rgLHwUGhtjzIF\\_hPzdH19-WxdE&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwi60Iuo3KbJAhXDbhQKHb4oCr8Q6AEIVTAG#v=onepage&q=revolucion%20guayaquil%201959&f=false](https://books.google.fr/books?id=glKDIQvhE0MC&pg=PA310&lpg=PA310&dq=revolucion+guayaquil+1959&source=bl&ots=IS0mENBGpB&sig=rgLHwUGhtjzIF_hPzdH19-WxdE&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwi60Iuo3KbJAhXDbhQKHb4oCr8Q6AEIVTAG#v=onepage&q=revolucion%20guayaquil%201959&f=false)
- EECKHOUT Peter, *Pachacamac (côte centrale du Pérou), Aspects du fonctionnement, du développement et de l'influence du site durant l'intermédiaire récent (ca 900-1470)*, Thèse de doctorat, Bruxelles, Université Libre de Bruxelles, Faculté de Philosophie et Lettres, volume I, 1997, consulté en ligne le 20/01/2016, [http://www.societedesamericanistes.be/pdf/SABpeter/Eeckhout-03\\_dieu\\_Pachacamac.pdf](http://www.societedesamericanistes.be/pdf/SABpeter/Eeckhout-03_dieu_Pachacamac.pdf)
- ESPINOSA Carlos, « Las relaciones entre el Ecuador y los Estados Unidos en los años 30 y 40 », consulté en ligne le 16/02/2016, [http://spanish.ecuador.usembassy.gov/uploads/TH/X2/THX2zM62jQNXQZ1DwnF\\_sQ/carlos-espinoza-2.pdf](http://spanish.ecuador.usembassy.gov/uploads/TH/X2/THX2zM62jQNXQZ1DwnF_sQ/carlos-espinoza-2.pdf)

- GARCÍA MIRANDA Carlos, « Una lectura crítica de *De la Conquista a la Independencia* de Mariano Picón Salas », *Letras*, Lima, Órgano de la facultad de Letras y Ciencias Humanas, volume 77, n°111-112, 2006, p. 175-187.
- GUERRERO Andrés (traduction de DUPORT Claudie), « Naissance des bourgeoisies latino-américaines au XIX<sup>e</sup> siècle : le cas de l'Équateur », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, Paris, Armand Colin, 11-12/1980, n°6, p. 1171-1193.
- JIJÓN Victor Hugo, « L'Équateur face au défi néolibéral », *Recherches internationales*, n°87, 07-09/2009, p. 125-146.
- MÁIZ Ramón, « Ethnification de la politique et indigénisme en Amérique latine », in MÁIZ Ramón, TOURNON Jean, *Ethnicisme et politique*, Paris, L'Harmattan, 2005, consulté en ligne le 22/09/2012, <http://www.usc.es/cipoad/PaxinaMaiz/index.../indigenismo.pdf>
- MOREL Anne-Claudine, « Las “políticas culturales” en la Casa de la Cultura Ecuatoriana entre 1944 y 1957: desavenencia o armonía entre Benjamín Carrión y Pío Jaramillo Alvarado », *La Hora*, 23/02/2011, consulté en ligne le 18/11/2015, [http://www.lahora.com.ec/index.php/noticias/show/1101096797#.VkxQRb\\_UIxJ](http://www.lahora.com.ec/index.php/noticias/show/1101096797#.VkxQRb_UIxJ)
- OGAZ ARCE Leonardo, *¡Todo el poder a Velasco! La insurrección del 28 de Mayo de 1944*, Quito, Ediciones ABYA-YALA, 1998, 280 p.
- OSSENBACH Gabriela, « La educación en el Ecuador en el período 1944-1983 », *Educación y política en América latina*, Tel Aviv, Instituto Sverdlin de Historia y Cultura de América Latina, Universidad de Tel Aviv, volume X, n°1, 1999, consulté en ligne le 23/09/2014, <http://www.eial.tau.ac.il/index.php/eial/article/view/1048>
- PAGNOTTA Chiara, « La identidad nacional ecuatoriana entre límites externos y internos », *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, n°16, 2008, consulté en ligne le 14/04/2012, <http://alhim.revues.org/index3061.html>
- PÉREZ Aquiles, *Las mitas en la Real Audiencia de Quito*, Quito, Ministerio del Tesoro, 1947, 536 p.
- PÉREZ PERDOMO Rogelio, « Venezuela 1958-1999: el derecho en una democracia renqueante », in FIX-FIERRO Hector, FRIEDMAN Lawrence M. (éd.), *Culturas jurídicas latinas de Europa y América en tiempos de globalización*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2003, p. 639-722.

- RAMA Ángel, « Introduction », in José María ARGUEDAS, *Formación de una cultura nacional indoamericana*, México, Siglo veintiuno editores, 1998 (1975), p. IX-XXIV.
- RAMOS RODRÍGUEZ Froilán, GUÍA CARIBE Germán, « Proyecto de creación de una industria básica de apoyo a la fuerza armada de Venezuela durante el gobierno militar de Marcos Pérez Jiménez, (1952-1958) », *Revista universitaria de historia militar*, Cádiz, Centro de Estudios de Historia Militar, volume II, n°3, 01-06/2013, p. 203-218, consulté en ligne le 23/11/2015,  
[https://25121f2a-a-62cb3a1a-sites.googlegroups.com/site/ruhm32013/Art\\_Ramos%20y%20Gu%C3%ADa.pdf?attachauth=ANoY7coy4Ro5t74JZJbnriWHM36Oc0Ub8mTihlmlxMcXyL39rcrdr4ZQFYslP2AAO6fJI662pCi\\_SnLZHAxc2ZsiOOm](https://25121f2a-a-62cb3a1a-sites.googlegroups.com/site/ruhm32013/Art_Ramos%20y%20Gu%C3%ADa.pdf?attachauth=ANoY7coy4Ro5t74JZJbnriWHM36Oc0Ub8mTihlmlxMcXyL39rcrdr4ZQFYslP2AAO6fJI662pCi_SnLZHAxc2ZsiOOm)
- SAINT-GEOURS Yves, « La genèse de l'industrie en Équateur (1860-1914) », *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, volume XIII, n°3-4, 1984, p. 21-28.
- SILVA CHARVET Erika, *Identidad nacional y poder*, Quito, Ediciones ABYA-YALA, 2005 (2004), 199 p.
- SINARDET Emmanuelle, « Nación y educación en el Ecuador de los años treinta y cuarenta », *Iconos, Revista de FLACSO - Sede Ecuador*, Quito, N°9, 04/2000, p. 110-125.
- SINARDET Emmanuelle, « Un inventaire entre monstration et invisibilisation : Patrimonialisation et identité nationale dans *El Ecuador en cien años de independencia, 1830-1930* », *Patrimoine(s) en Equateur : Politiques culturelles et politiques de conservation, HISAL - HISTOIRE(S) de l'Amérique latine*, volume X, 2014,  
<http://www.hisal.org/revue/article/Sinardet2014>

### **3.2. Littérature équatorienne et latino-américaine**

- AGUILERA MALTA Demetrio, *Don Goyo*, Quito, Libresa, 2003 (1933).
- AÍNSA Fernando, « Discurso identitario y discurso literario en América Latina », in PONCE Néstor (éd), *Amerika, La culture populaire et ses représentations esthétiques en Amérique latine*, n°1, 2010, p. 1-14, consulté en ligne le 14/01/2013,  
<http://amerika.revues.org/478>

- ALBERTO CONSALVI Simón, « Experiencia única en América Latina », *Revista Nacional de Cultura, Testimonios, Un recorrido por la memoria*, Caracas, Ministerio de la Cultura / Consejo Nacional de la Cultura – CONAC / Fundación Casa Nacional de las Letras Andrés Bello, n°333, año LXVIII 04-05-06/2006, p. 75-80.
- ALLAN POE Edgar, « On the prose tale », in J. Gerald KENNEDY (éd.), *The portable Edgar Allan Poe*, Penguin books, Londres, 2006, p. 532-534.
- ALLAN POE Edgar, « The philosophy of composition », in J. Gerald KENNEDY (éd.), *The portable Edgar Allan Poe*, Penguin books, Londres, 2006, p. 543-554.
- ANDRÉS FERRER Paloma, « J. L. Borges: “La casa de Asterión”, recreación intelectual de un mito », *Especulo, Revista de estudios literarios*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2001, consulté en ligne le 10/02/2015,  
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero19/asterion.html>
- de ÁVILA Teresa, *Las moradas del castillo interior*, 72 p., consulté en ligne le 22/10/2015,  
<http://dfists.ua.es/~gil/las-moradas-del-castillo-interior.pdf>
- BAUDELAIRE Charles, *Les fleurs du mal*, Paris, Gallimard, 2010 (1972), 353 p.
- BAUDOT Georges, « Créativité littéraire et vision indigéniste dans l’Amérique latine de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle », *La créativité en Amérique latine, Cahier des Amériques latines*, Paris, IHEAL, n°4, 2<sup>ème</sup> semestre 1986, p. 127-133.
- BÉNICHOU Paul, *Le sacre de l’écrivain*, Paris, Gallimard, 2004 (1996), 990 p.
- BENOÎT Éric, « Un enjeu de l’esthétique mallarméenne : la Poésie et le sens du monde », *Romantisme*, Paris, Armand Colin, 2001, volume XXXI, n°111, p. 107-120, consulté en ligne le 05/02/2014,  
[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman\\_0048-8593\\_2001\\_num\\_31\\_111\\_1007](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_2001_num_31_111_1007)
- BRETON André, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1996 (1962), 173 p.
- BRETON André, *Nadja*, Gallimard, Paris, 1998 (1964), 214 p.
- CAILLOIS Roger, *Approches de la poésie*, Paris, Gallimard, 1993 (1978), 261 p.
- CAILLOIS Roger, *Pierres*, Paris, Gallimard, 2013 (1966), 159 p.
- CARRILLO Carmen Virginia, *Figuras del siglo XX en la literatura venezolana*, Mérida, SABER ULA, consulté en ligne le 21/06/2012,  
<http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/15633/1/sigloxx.pdf>

- CARVAJAL Iván, « Acerca de la modernidad y la poesía ecuatoriana », *Kipus, Revista Andina de Letras*, UASB, Quito, Quito / Corporación Editora Nacional, n°3, 1995, p. 307-328.
- CERVANTES-ORTIZ Leopoldo, « La luz y la llama: apuntes sobre la poesía de tema religioso en América Latina », in Leopoldo CERVANTES-ORTIZ (éd.), *El salmo fugitivo, Antología de poesía religiosa latinoamericana*, Viladecavalls, Editorial Clie, 2009, 624 p.
- FRAGUI Gonzalo, « Carlos César Rodríguez forjador de academia, humanista, poeta y ensayista », *Revista Investigación*, Mérida, Universidad de los Andes, n°17, 01-06/2008, p. 6-13.
- GARCÍA PINTO Magdalena, « La identidad cultural de la vanguardia en Latinoamérica », in YURKIEVICH Saúl (éd.), *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*, Madrid, Editorial Alhambra, 1986, p. 102-110.
- GERTEL Zunilda, « La narrativa hispanoamericana contemporánea y su nuevo lenguaje », *Actas IV (Actas de los Congresos de la Asociación Internacional de Hispanistas)*, 1971, Centro Virtual Cervantes, p. 631-640, consulté en ligne le 09/01/2013, [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/04/aih\\_04\\_1\\_064.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/04/aih_04_1_064.pdf)
- GIRONDO Oliverio, « Manifiesto de “Martín Fierro” », in *Martín Fierro*, Buenos Aires, n°4, 15/05/1924, p. 1.
- ILIE Paul, ARBOR Ann, « Amérique hispanique », in WEISGERBER Jean (éd.), *Les avant-gardes littéraires au XX<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, Centre d'études des avant-gardes littéraires, Budapest, Akadémiai kiadó, volume I, 1984, p. 465-470.
- JAÉN Didier, « Identidad cultural y tradición esotérica », in YURKIEVICH Saúl (éd.), *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*, Madrid, Editorial Alhambra, 1986, p. 85-93.
- JALLEY Michèle, « Le mythe ou la raison jugée », *Des mythes*, Les Cahiers de Fontenay, ENS Fontenay, n°9-10, 03/1978, p. 233-251.
- JONES Peter « L'imagisme anglo-saxon », in WEISBERGER Jean (éd.), *Les avant-gardes littéraires au XX<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, Centre d'études des avant-gardes littéraires, Budapest, Akadémiai kiadó, volume I, 1984, p. 263-275.
- JOUANNAUX Cécile-Alice, « Histoire littéraire équatorienne (XX<sup>e</sup> siècle) », *Loxias 22*, 15/09/2008, <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=2455>, consulté en ligne le 14/04/2012.

- KENNEDY J. Gerald (éd.), *The portable Edgar Allan Poe*, Penguin books, Londres, 2006, 628 p.
- KRISTEVA Julia, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974, 642 p.
- de LA FONTAINE Jean, *Fables*, Paris, Pocket, 1998 (1989), 482 p.
- LOPEZ Pierre, « Los personajes masculinos de Pablo Palacio: orden y desorden en la masculinidad del buen caballero quiteño », *Iconos*, Revista de FLASCSO-Ecuador, n°11, 07/2001, p. 100-107.
- LOPEZ Pierre, « Las vanguardias literarias en el Ecuador de los años 20-30, y la primacía del “realismo social” », consulté en ligne le 20/11/2015, <http://arqueologia-diplomacia-ecuador.blogspot.fr/2012/12/las-vanguardias-literarias-en-el.html>.
- GARGANIGO John F., DE COSTA René, LUISELLI Alessandra, SABAT-RIVERS Georgina, SKLODOWSKA Elzbieta, HELLER Ben A. (éd.), *Huellas de las literaturas hispanoamericanas*, Upper Saddle River, New Jersey Prentice Hall, 2002 (1997), 784 p.
- MARINO Adrian, « Genres et techniques littéraires », in WEISGERBER Jean (éd.), *Les avant-gardes littéraires au XX<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, Centre d'études des avant-gardes littéraires, Budapest, Akadémiai kiadó, volume II, 1984, p. 793-797.
- MARINO Adrian, « L'image poétique », in WEISBERGER Jean (éd.), *Les avant-gardes littéraires au XX<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, Centre d'études des avant-gardes littéraires, Budapest, Akadémiai kiadó, volume II, 1984, p.738-740.
- MARINO Adrian, « Tendances esthétiques », in WEISGERBER Jean (éd.), *Les avant-gardes littéraires au XX<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, Centre d'études des avant-gardes littéraires, Budapest, Akadémiai kiadó, volume II, 1984, p. 633-791.
- MARTINS Floriano, « Entrevista a Jorge Rodríguez Padrón », *Exégesis*, n°39-40, 2001, p. 78-86, consulté en ligne le 16/05/2012, <http://www.uprh.edu/exegesis/martins.pdf>
- MASO F., « Juan Liscano y Zona Franca », *Del día y la hora de la cultura*, p. 376-377, consulté en ligne le 19/06/2014, [http://gumilla.org/biblioteca/bases/biblo/texto/SIC1964268\\_376-377.pdf](http://gumilla.org/biblioteca/bases/biblo/texto/SIC1964268_376-377.pdf)
- MILIANI Domingo, « Introducción », in USLAR PIETRI Arturo, *Las lanzas coloradas*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2000 (1949), p. 9-100.

- MONSIVÁIS Carlos, « “Así te ves mejor, crucificado...” (sobre la poesía religiosa) », in CERVANTES-ORTIZ Leopoldo (éd.), *El salmo fugitivo, Antología de poesía religiosa latinoamericana*, Viladecavalls, Editorial CLIE, 2009, p. 11-20.
- NERUDA Pablo, *Canto general*, Cátedra, Madrid, 2000 (1950), 630 p.
- OJEDA Enrique (traduction de LARA Claude), « Les années fastes : de 1920 à 1960 », *Nuit blanche, le magazine du livre*, n°94, 2004, p. 32-37.
- PAZOS BARRERA Julio, « Tendencias de la poesía ecuatoriana después de 1950 », *Kipus, Revista Andina de Letras*, UASB, Quito, Quito / Corporación Editora Nacional, n°2, 1994, p. 43-60.
- PÉREZ Galo René, *Literatura del Ecuador (cuatrocientos años)*, Quito, Ediciones ABYA-YALA, 2001 (1972), 333 p.
- PÉREZ TORRES Raúl, « Breves apuntes sobre la literatura ecuatoriana », *Revista Casa de las Américas*, La Habana, n°257, 10-12/2009, p. 18-26.
- POLO BONILLA Rafael, *Los intelectuales y la narrativa mestiza en el Ecuador*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador, Ediciones Abya-Yala, Corporación Editora Nacional, Ecuador, 2002, 102 p.
- POUILLOUX Jean-Yves, « *Les Essais* ou le rappel à soi », in PARISSÉ Lydie (éd.), *Le discours mystique dans la littérature et les arts de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 45-51.
- MARTINS Floriano, « Diálogos con Francisco Proaño, sobre Pucuna, los tzántzicos y otras vértebras de las vanguardias en Ecuador », *Agulha Revista de Cultura*, 2011, consulté en ligne le 08/06/2012, <http://www.revista.agulha.nom.br>
- RAMA Ángel, « Prólogo », in Rubén DARÍO, *Poesía*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985, consulté en ligne le 12/04/2012, [http://www.bibliotecayacucho.gob.ve/fba/index.php?id=97&backPID=87&begin\\_at=8&tt\\_products=9](http://www.bibliotecayacucho.gob.ve/fba/index.php?id=97&backPID=87&begin_at=8&tt_products=9)
- REICHLER Claude, « Le marcheur romantique et la phénoménologie du chemin », in LÉVY Bertrand et GILLET Alexandre (éd.), *Marche et paysage, les chemins de la géopoétique*, - RICHARD Jean-Pierre, *Poesie et profondeur*, Paris, Seuil, 1976 (1955), 250 p.
- RICHER Jean, *Aspects ésotériques de l'œuvre littéraire*, Paris, Dervy-livres, 1980, 308 p.

- RIMBAUD Arthur, in *Rimbaud Cros Corbière Lautréamont, Œuvres poétiques complètes*, Paris, Robert Laffont, 1992 (1980), p. 1-192.
- RILKE Rainer Maria, *Lettres à un jeune poète*, Paris, Gallimard, 2006 (1992), 155 p.
- RODRÍGUEZ Claudia, « Las “otras literaturas” de Latinoamérica, Criterios de inclusión y exclusión en el canon literario », *Documentos lingüísticos y literarios*, n°28, 2005, p. 77-81, consulté en ligne le 07/03/2013,  
[http://www.humanidades.uach.cl/documentos\\_linguisticos/document.php?id=104](http://www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=104),
- RODRÍGUEZ Martha, « Narradores ecuatorianos de la década de 1950: poéticas para la lectura de modernidades periféricas », *Kipus, Revista Andina de Letras*, Quito, 2007, n°21, 1<sup>er</sup> semestre 2007, p. 40-54.
- RODRÍGUEZ PADRÓN Jorge, *Antología de poesía hispanoamericana (1915-1980)*, Madrid, Selecciones Austral, ESPASA-CALPE, 1984, 443 p.
- SAMANIEGO SALAZAR Filoteo, « Memorias Fraternas de una generación », *Revista AFESE*, n°48, 05-08/2008, p. 194-206, consulté en ligne le 12/04/2012,  
<http://www.afese.com/img/revistas/revista48/memoriasfraternas.pdf>
- SHAW Donald L., « The paradox of Spanish American Vanguardism », *A contracorriente*, Charlottesville, University of Virginia, volume I, n°2, 2004, p. 31-39.
- SINARDET Emmanuelle, « *El montuvio ecuatoriano (ensayo de presentación)* de José de La Cuadra (1937) : la construction d'un type national », Étude inédite en vue de l'HDR, Tours, Université François Rabelais.
- SINARDET Emmanuelle, « Du mouvement Tzántzico au Frente Cultural : réducteurs de tête et parricides, nouveaux acteurs équatoriens », in DECANTE Stéphanie, de la LLOSA Alvar (éd.), *1968 en Amérique : émergence de nouveaux acteurs*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012, p. 257-275.
- SINARDET Emmanuelle, « La revisión del proyecto cultural de Benjamín Carrión: los tzántzicos parricidas », in GRIJALVA Juan Carlos, HANDELSMAN Michael (éd.), *De Atahualpa a Cuauhtémoc. Los nacionalismos de Benjamín Carrión y José Vasconcelos*, Quito, Museo de la Ciudad, Estados-Unidos, Instituto Internacional de Literatura Latinoamericana, 2014, p. 353-380.

- SKLEDAR Ana, « Cuatro poetas vanguardistas y la contemporaneidad de sus poéticas: Huidobro, Vallejo, Gironde y Borges », *Verba hispanica*, volume XI, 2003, p. 55-68, consulté en ligne le 04/04/ 2012, <http://hispanismo.cervantes.es/documentos/skledarxi.pdf>
- SOLLERS Philippe, « Dante et la traversée de l'écriture », *L'écriture et l'expérience des limites*, Seuil, Paris, 2007 (1968), p. 14-47.
- SOLLERS Philippe, « Littérature et totalité », *L'écriture et l'expérience des limites*, Seuil, Paris, 2007 (1968), p. 67-87.
- SUCRE Guillermo, « Poesía Crítica: Lenguaje y Silencio », *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, University of Pittsburg, volume XXXVII, n°76-77, 07-12/1971, p. 575-597.
- TELLO Marco, *El patrimonio lírico de Cuenca, Un acercamiento generacional*, Cuenca, Universidad de Cuenca, Facultad de Filosofía, letras y ciencias de la educación, Departamento de Cultura, Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay, 2004, 414 p.
- UBIDIA Abdón, « Un siglo del relato ecuatoriano », p. 1-20, consulté en ligne le 14/04/2012, [http://www.ubidia.editorialelconejo.com/un\\_siglo\\_del\\_relato\\_ecuatoriano.pdf](http://www.ubidia.editorialelconejo.com/un_siglo_del_relato_ecuatoriano.pdf)
- de UNAMUNO Miguel, « Yo, individuo, poeta, profeta y mito », consulté en ligne le 24/07/2015, [http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/101153/1/CMU\\_8-25.pdf](http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/101153/1/CMU_8-25.pdf)
- VIDELA Gloria, « L'ultraïsme en Espagne et en Amérique latine », in Jean WEISBERGER (éd.), *Les avant-gardes littéraires au XX<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, Centre d'études des avant-gardes littéraires, Budapest, Akadémiai kiadó, volume I, 1984, p. 286-310.
- VITERI PAREDES Patricio (éd.), *Huellas que no cesan, 70 años, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1944-2014*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2014, 424 p.
- WHITE Kenneth, *Le plateau de l'albatros, Introduction à la géopoétique*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1994, 362 p.
- YURKIEVICH Saúl, « Los avatares de la vanguardia », *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, University of Pittsburg, volume XLVIII, n°118-119, 01-06/1982, p. 351-366, consulté en ligne le 08/04/2012, [http://ecotropicos.saber.ula.ve/db/ssaber/Edocs/laboratorios/lab\\_arte/publicaciones/monografias/sigloxx.pdf](http://ecotropicos.saber.ula.ve/db/ssaber/Edocs/laboratorios/lab_arte/publicaciones/monografias/sigloxx.pdf)
- YURKIEVICH Saúl (traduction de FRÉDÉRIC Anne-Marie), « L'avant-garde latino-américaine : rupture de la permanence ou permanence de la rupture », in WEISGERBER Jean

(éd.), *Les avant-gardes littéraires au XX<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, Centre d'études des avant-gardes littéraires, Budapest, Akadémiai kiadó, volume II, 1984, p. 1072-1085.

- ZAPATA Cristóbal, « Una escritura en tránsito: apuntes sobre la narrativa de los 50 », *Kipus, Revista Andina de Letras*, UASB, Quito, Quito / Corporación Editora Nacional, n°21, 1<sup>er</sup> semestre 2007, p. 55-76.

### 3.3. Notions philosophiques et générales

- ANDRÉAE Jean-Valentin, *Noces chymiques de Christian Rosenkreutz*, Paris, Librairie Générale des Sciences Occultes, 1928, 141 p., consulté en ligne le 08/06/2012, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k649192>

- ANDRÉAE Johann V, *Fama fraternitatis*, Biblioteca Upasika, 14 p., consulté en ligne le 08/06/2012, <http://usuarios.arsystel.com/lvx.org/FAMA%20FRATERNITATIS.pdf>

- ARISTOTE (traduction de TRICOT Jean), *Éthique à Nicomaque*, Éditions Les Échos du Maquis, 2014 (1959), 237 p., consulté en ligne le 20/12/2014, [http://www.echosdumaquis.com/Accueil/Textes\\_%28AZ%29\\_files/E%CC%81thique%20a%CC%80%20Nicomaque.pdf](http://www.echosdumaquis.com/Accueil/Textes_%28AZ%29_files/E%CC%81thique%20a%CC%80%20Nicomaque.pdf)

- BARREAU Hervé, COSTA DE BEAUREGARD Olivier, « Temps », *Encyclopaedia Universalis*, consultée en ligne le 15/04/2015, <http://www.universalis-edu.com/faraway.u-paris10.fr/encyclopedie/temps/>

- BENNASSAR Bartolomé, *Un siècle d'or espagnol*, Paris, Robert Laffont, 1996 (1982), 332 p.

- BERGSON Henri, *Durée et simultanéité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968 (1922), 137 p., consulté en ligne le 06/06/2014, [http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson\\_henri/duree\\_simultaneite/duree\\_et\\_simultaneite.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/duree_simultaneite/duree_et_simultaneite.pdf)

- BERGSON Henri, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, Presses Universitaires de France, 1948 (1932), 170 p., consulté en ligne le 06/06/2014, [http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson\\_henri/deux\\_sources\\_morale/deux\\_sources\\_morale.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/deux_sources_morale/deux_sources_morale.html)

- BETTELHEIM Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 2015 (1976), 476 p.
- BIARDEAU Madeleine, *L'hindouisme, Anthropologie d'une civilisation*, Paris, Flammarion, 2009 (1995), 312 p.
- BLANCHOT Maurice, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1997 (1969), 640 p.
- BOSKOVIC Sanja, « Le temps et l'espace – de la conscience mythique à la conscience phénoménologique », *Les cahiers du MIMMOC*, Poitiers, Université de Poitiers, n°2, 2006, p. 1-16, consulté en ligne le 20/04/2015, <http://mimmoc.revues.org/204>
- CAILLOIS Roger, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 2013 (1950), 250 p.
- CARON Michel, HUTIN Serge, *Les alchimistes*, Seuil, Paris, 1999 (1959), 206 p.
- CHESSERON Joseph, « Le Désert », *Reflets d'Église*, consulté en ligne le 18/08/2016, <http://www.eglise-niort.net/Le-Desert-1>
- CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, 2005 (1982), 1060 p.
- DACHEZ Roger, BAUER Alain, *La franc-maçonnerie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013, 128 p.
- *Diccionario de la Real Academia*, Madrid, Editorial Espasa-Calpe, 2005 (2001), 2 tomes.
- DARBORD Michel, « Ascétiques et mystiques », in Jean CANAVAGGIO (éd.), *Histoire de la littérature espagnole*, Paris, Fayard, tome I, 1993, p. 420-447.
- DESROCHE Henri, GABEL Joseph, PICON Antoine, « Utopie », *Encyclopaedia Universalis*, consulté en ligne le 05/08/2016, <http://www.universalis-edu.com.faraway.u-paris10.fr/encyclopedie/utopie/>
- DURAND Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 2008 (1969), 536 p.
- ELIADE Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1971 (1963), 246 p.
- ELIADE Mircea, *Images et symboles*, Paris, Gallimard, 2010 (1952), 252 p.
- ELIADE Mircea, *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1975 (1963), 185 p.
- ESNOUL Anne-Marie, « Upanisad », *Encyclopaedia Universalis*, consulté en ligne le 12/01/2016, <http://www.universalis-edu.com.faraway.u-paris10.fr/encyclopedie/upanisad/>
- FAIVRE Antoine, *L'ésotérisme*, Paris, PUF, 2012 (1992), 128 p.

- GALOVIC Jelena, *Los grupos místico-espirituales de la actualidad*, México, Plaza y Valdés, 2002, 616 p.
- GENETTE Gérard, « Le jour, la nuit », *Figures II*, Paris, Seuil, 1979 (1969), p. 101-122.
- GENETTE Gérard, « Langage poétique, poétique du langage », *Figures II*, Paris, Seuil, 1979 (1969), p. 123-153.
- GENETTE Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, 1976 (1966), 265 p.
- GENETTE Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, 1979 (1969), 294 p.
- GIROMINI Françoise, « Les théories du corps au XX<sup>ème</sup> siècle : apports de la psychanalyse, l'image du corps », *Psychomotricité : les concepts fondamentaux*, 2003, chap. 5, consulté en ligne le 05/03/2012, <http://www.chups.jussieu.fr/polysPSM/psychomot/fondamentaux/POLY.Chp.5.3.html>
- GRANT Michael, HAZEL John (traduction de LEIRIS Étienne), *Dictionnaire de la mythologie*, Paris, Marabout, 1997, 384 p.
- HALBWACHS Maurice (traduction d'ALEXANDRE Jean-Michel), *La mémoire collective*, Paris, PUF, 1967 (1950), 204 p.
- HEIDEGGER Martin (traduction de MARTINEAU Emmanuel), *Être et temps*, édition hors commerce, 1985, 356 p., consulté en ligne le 22/04/2015, <http://nicolas.rialland.free.fr/heidegger/>
- HEIDEGGER Martin, « Para qué poetas », in *Caminos de bosque*, 33 p., consulté en ligne le 22/07/2015, [www.olimon.org/uan/heidegger-y\\_para\\_que\\_poetas.pdf](http://www.olimon.org/uan/heidegger-y_para_que_poetas.pdf)
- JOLLES André, *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972, 212 p.
- JUNG Carl Gustav, *La structure de l'âme*, Le Bouscat, L'Esprit du Temps, 2013, 87 p.
- JUNG Carl Gustav (traduction de PERNET Henry et CAHEN Roland), *Psychologie et alchimie*, Paris, Libella, Buchet / Chastel, 2014 (1970), 767 p.
- KELLER Carl-Albert, « Le temps dans les religions », Conférence pour les enseignants secondaires, Genève, 08/03/2005, consulté en ligne le 07/06/2015, [http://www.carl-a-keller.ch/temps\\_dans\\_les\\_religions.php](http://www.carl-a-keller.ch/temps_dans_les_religions.php)
- *La Bible de Jérusalem*, Paris, Cerf, 2014 (2000), 2054 p.
- LEFEBVRE Jean-François, « Le jubilé biblique, mémorial de la création et de la rédemption », *Sources et vie dominicaine*, Fribourg, n°3-4, 2000, p. 1-12, consulté en ligne le 19/01/2016, <http://www.studium.ndv.pages-perso-orange.fr/articles/artic-jf01.htm>

- LEÓN PORTILLA Miguel, « El pensamiento náhuatl », in ROBLES Laureano (éd.), *Filosofía iberoamericana en la época del Encuentro*, Madrid, Editorial Trotta, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Sociedad Estatal Quinto Centenario, volume I, 1992, p. 79-126, consulté en ligne le 17/01/2016, <http://www.books.google.fr/books?id=kTsIWYaN4C&pg=PA79&dq=Miguel+LEÓN+PORTILLA,+«+El+pensamiento+náhuatl+»,+filosofía+iberoamericana+en+la+época+del+encuentro&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEwjtvH4997KAhVLhiwKHSpVDhMQ6AEIJAA#v=onepage&q=Miguel LEÓN PORTILLA%2C « El pensamiento náhuatl »%2C filosofía iberoamericana en la época del encuentro&f=false>
- LÉVINAS Emmanuel, « Infini, philosophie », *Encyclopaedia Universalis*, consulté en ligne le 22 mars 2015, <http://www.universalis-edu.com.faraway.u-paris10.fr/encyclopedie/infini-philosophie/>
- LLORET BASTIDAS Antonio (éd.), *Revista 3 de Noviembre, Revista del concejo cantonal de Cuenca*, Cuenca, n°154, 08/1993, volume XXXV, p. 117-121.
- MESLIN Michel, « L'expérience non chrétienne du temps », in PIRENNE-DELFORGE Vinciane, TUNCA Öhnan (éd.), *Représentations du temps dans les religions*, Liège, Université de Liège, volume CCLXXXVI, 2003, p. 175-182.
- MILLER Benoît, « Par le feu du ciel une alliance est agréée », consulté en ligne le 23/06/2014, [http://www.interbible.org/interBible/ecritures/symboles/2003/sym\\_031111.htm](http://www.interbible.org/interBible/ecritures/symboles/2003/sym_031111.htm)
- NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, in *Œuvres*, Paris, Flammarion, 2003, p. 323-617.
- NIETZSCHE Friedrich, *Ecce homo*, in *Œuvres*, Paris, Flammarion, 2003, p. 1201-1297.
- NIETZSCHE Friedrich, *La vision dionysiaque du monde*, Paris, Allia, 2010, 78 p.
- OUSPENSKI Piotr, *Fragmentos de una enseñanza desconocida*, consulté en ligne le 01/07/2015, <https://eneagramacuartocamino.wordpress.com/tag/libros-de-cuarto-camino-en-pdf/>
- PARRAU Alain, *Écrire les camps*, Paris, Belin, 1995, 365 p.
- REY Alain (éd.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaire Le Robert, tome III, 2006.
- REY-DEBOVE Josette, REY Alain (éd.), *Le petit Robert*, Paris, Le Robert, 2014 (1967), p. 1592.

- SACRAMENTO Maxime, « De la forêt à la rue, exode mystique au quotidien », consulté en ligne le 08/04/2015, <http://quidnovum.blogspot.fr/p/de-la-foret-la-rue-exode-mystique-au.html>
- SARG Freddy, « Le Jugement Dernier : une bonne nouvelle ? », in *La revue réformée*, Aix-en-Provence, Éditions Kerygma, volume LII, n°213, 06/2001, consulté en ligne le 26/01/2016, <http://www.larevuereformee.net/articlerr/n213/le-jugement-dernier-une-bonne-nouvelle>
- SESÉ Bernard, « ULTRAÏSME, littérature », *Encyclopaedia Universalis*, consulté en ligne le 06/04/2012, <http://www.universalis-edu.com.faraway.u-paris10.fr/encyclopedie/ultraisme-litterature/>
- SPINOZA, *Œuvres II, Traité théologico-politique*, Paris, Garnier-Flammarion, 2012 (1965), 377 p.
- STEINER George, « La retraite du mot », *Langage et silence*, Paris, Éditions 10/18, 1999 (1969), p. 30-64.
- STEINER George, *Langage et silence*, Paris, Éditions 10/18, 1999 (1967), 283 p.
- TORT-NOUGUÈS Henri, « Préface », in NÉGRIER Patrick, *Textes fondateurs de la Tradition maçonnique 1390-1760*, Paris, Grasset, 1995, p.7-10.
- VÉDRINE Hélène, « Microcosme et macrocosme », *Encyclopaedia Universalis*, consulté en ligne le 20/03/2015, <http://www.universalis-edu.com.faraway.u-paris10.fr/encyclopedie/microcosme-et-macrocosme/>
- WIRTH Oswald, *Le symbolisme hermétique dans ses rapports avec l'alchimie et la franc-maçonnerie*, Paris, Dervy, 2012 (1993), 222 p.
- « Mysticisme », CNRTL, <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/mysticisme>, consulté en ligne le 16/06/2014.
- « Turno de trabajo. Periodo de tiempo. », consulté en ligne le 17/08/2015, <http://www.katari.org/diccionario/diccionario.php?listletter=quechua&display=12>

## **ANNEXE**



**Transcription de l'entretien accordé par Jorge Dávila Vázquez à Emmanuelle Sinardet et à nous même à l'occasion du salon du livre de Paris, le 24 mars 2013.**

Nous avons utilisé les initiales de chacun lors des différentes prises de paroles : JDV pour Jorge Dávila Vázquez, ES pour Emmanuelle Sinardet et CB pour Caroline Berge.

**CB : ¿Cómo definiría usted el trabajo de César Dávila Andrade sobre la imagen?**

**JDV :** He trabajado en varios niveles. Por ejemplo, si tenía alguna imagen familiar que le impactaba – y yo te doy el caso concreto de “Preciosa y el aire”, el poema de Federico García Lorca. Está prácticamente transcrita la prosa en un cuento maravilloso que se llama “El viento”, en que el viento se enamora de la mujer del herrero. Igual en “Preciosa y el aire”, el viento se enamora de la gitana. Son ideas para leerlas. Hace otra cosa, pero la idea del fondo es la idea de García Lorca. Y a veces cambia. Hay un cuento que se llama “La carreta de heno”, que parece sacado de la pintura flamenca. Es la historia maravillosa de un enano que vive una experiencia inigualable en el tope de un carro de heno. Es algo fuera de serie, completamente fuera de serie.

Son ideas obsesivas que él tenía de cosas que no había vivido, pero que había visto mucho, por ejemplo, la vida monacal, la vida medieval... En “La rotación viviente del dodecaedro”, hay un monje que está pintando. Está pintando un fresco de la Virgen. Se cae y se desnuda y vuelve. Entonces todas esas ideas que él tenía de la reencarnación, y todo, se dan en el cuento, pero el ambiente es un ambiente como medieval, extraño.

**ES : ¿Crees que hay una influencia de la literatura que se dice gótica del siglo XIX?**

**JDV :** Claro, él lo asimiló todo. García Lorca no volverá a aparecer nunca más y no volverá a aparecer la literatura gótica. Aparece y desaparece. Eso pasa con todo. Lo que es permanente en él es el surrealismo. Evidentemente neo-surrealismo, tanto en la poesía como en algunos relatos. Y también lo hermético. Extremadamente hermético.

**CB : ¿Qué importancia tenía la religión en su vida?**

**JDV :** Mucha. El sentido de lo religioso era muy importante en la vida desde que él era muy jovencito. Pero nunca estuvo dentro de lo que podríamos llamar una línea ortodoxa cristiana.

Uno de los primeros poemas de él, por ejemplo, es la “Oda al arquitecto”. Sin lugar a dudas ahí lo masónico es extremadamente fuerte, incluso la forma de llamar a Dios “Arquitecto”. Y siempre está obsesionado con todo lo que tiene que ver con la religión, profundamente obsesionado. O sea le atrae, aparece, reaparece, lo rechaza... esa cosa vuelve a veces hacia la blasfemia. Y otra vez retoma la idea del don, la idea de la presencia...

**ES : ¿Es una relación con lo sagrado o directamente con Dios?**

**JDV :** Yo pienso que es esencialmente con lo sagrado. Empieza siendo intensamente deísta, incluso cuando habla por ejemplo de Teresita de Lisieux. Es un viaje hacia la armonía, es un viaje hacia Cristo. Empieza siendo una relación con Dios y acaba siendo una relación con lo sagrado.

**CB : ¿Cuál es su relación con la muerte? Me parece que hay como una fascinación...**

**JDV :** Sí, muy fuerte, y es muy intenso, terriblemente intenso. Está hablando del suicidio, está hablando de la muerte... En el libro mío, *Combate poético y suicidio*, he hecho un registro de todas las alusiones, no de todas, pero de las alusiones más salientes de la obra de Dávila al suicidio. Siempre está hablando de la muerte propia y ajena.

No hay que olvidarse que Dávila tiene también muchos contactos con la Generación de los 30. Pero es parte de lo que nosotros llamamos la Transición, es decir, esa generación que está entre la Generación de los 30 y la nueva narrativa. Y entonces, de alguna manera, él toma los temas del realismo social de los años 30, pero los transforma poéticamente. Y eso ocurre en un cuento tremendamente realista que es “La batalla”. “La batalla” no es más que la batalla de los seres con la muerte, no es el golpe de los militares, no es la batalla que dan los militares, no. Es el combate con la muerte. La mujer que destroza cerdos está agonizando y lo que quiere el amante es irse. Cuando logra irse de esa cárcel de muerte en que está, la amante está agonizando, la hija está enferma con la muerte de la madre, pero enferma de muerte, él sale y muere. La imagen es completamente homérica. Tiene una fuerza poética increíble. Dávila es engañoso, porque tú piensas “sí, eso es realismo”, y es otra cosa terrible. Hay cuentos que son verdaderamente terribles, pero con una debilidad que es al mismo tiempo una fuerza poética tremenda. Estoy pensando por ejemplo en “El último remedio”, que es para mí uno de los cuentos más terribles que tiene él. Es un cuento terrible. Podría estar en una selección de

cuentos de realismo social. Es la búsqueda desesperada del sentido mismo de la vida y de la muerte. Tremendísimo, tremendísimo. En algunos la muerte se transforma lentamente, se transforma en vida como en “Lepra”, porque “Lepra” es una muerte. En “Lepra” el enfermo muere para los que lo conocen, muere para los suyos, muere para la mujer que vino a ayudarlo, a cuidarlo, que recibió enormemente de él. Vive para la vida sí, convertido en una especie de muerto viviente.

El problema con Dávila es que la hermosura en él es una hermosura terrible, salvo en cierta poesía neo-romántica. Toda hermosura en él es terrible, porque estos poemas delicados de *Espacio, me has vencido*, aunque puedan conmover, evocan la cuestión de la muerte. La grandeza de él está en esa forma de construir una poesía que te conmueve, que te desconcierta, que te lleva las lágrimas como en *Boletín y elegía de las mitas*. Y si uno dice “Pero, por Dios, ¿por qué tanta agonía?”, sin embargo, en *Boletín y elegía de las mitas*, dice “Pero un día volví. Y ahora vuelvo”. Él siempre vuelve.

**ES : Y precisamente hablaste de mujer, y yo estaba pensando: ¿cómo defines el concepto del amor en esa obra? Porque yo no veo el amor, precisamente hablamos de romanticismo, no hay ese amor de pasión, es más bien algo obsesivo que alimenta la muerte. Así lo veo yo, o la tragedia que le lleva al personaje a acelerar el encuentro con la muerte.**

**JDV :** Claro, en muchos casos sí en la narrativa, pero en la poesía es romántico. Tiene un poema maravilloso que se llama la “Canción a la bella distante”. Empieza por una renuncia, dice que “No era mi poesía. Mis poemas no eran. / Eras tú solamente, perfecta como un surco / abierto por palomas. / [...] Erás tú, ¡oh distante presencia del olvido!” Es un poema melancólico, bellísimo, y es como una gran evocación romántica. Y en “Carta a la madre” también habla de una muchacha, la que ha conocido y de la que está profundamente enamorado. Está enamorado de todas las muchachas, ¡e incluso acabó con casarse con una persona de veinte años mayor que él!

**ES : ¿Y por qué?**

**JDV :** Yo pienso que es porque era tímido. Desde el punto de vista de su hermano era tímido. Tenía un tratamiento neo-romántico profundo, pero a la hora de la verdad, a la hora de

aceptarse... la mujer que le parecía hermosa, atractiva, joven, lo paralizaba. Incluso estuvo enamorado de una prima, pero nunca le dijo nada. Su prima se llamaba María Luisa Machado, y la evoca con nombres. Pero nunca la menciona con el nombre de ella. En “Carta a la madre”, le dice: “Me cuentas que se ha muerto mi prima María Augusta.” En “La casa abandonada” también habla de otra María, no es María Luisa, pero siempre está pensando en ella. Y “Canción a Teresita” es un canto a María Luisa Machado. ¿Por qué? Porque María Luisa Machado termina muriéndose de una tuberculosis, ahora una enfermedad rarísima, pero la tuberculosis de ahí inmediatamente la asocia a lo pulmonar. Cuando hace el canto a Teresita de Lisieux y hace el canto a la tuberculosa, está haciendo un canto a María Luisa Machado. Es una de sus obsesiones de la enfermedad. Pero entre todas las enfermedades teme terriblemente a la lepra, como se ve en “Lepra”, por ejemplo.

Algunos de sus personajes más interesantes como el del “nudo en la garganta”, este buhonero que se muere, o la chica que muere en el tonel de vino de “Vinatería del Pacífico”, son tuberculosos o tienen enfermedades del pecho. Y todo esto ¿por qué? Yo me lo he planteado así: mi abuela Elisa Andrade tenía asma. Y entonces, ese ahogo y todo eso, me daba la idea de que estaba muriendo realmente. Y él, desde pequeño, debe haber crecido con la idea del mal del pulmón, del mal del bronquio. Tenía un terror particular, y en eso, digamos, empata con la sensibilidad neo-romántica.

**ES : Y tú crees que esa relación privilegiada que tenía con la mamá, ¿es casi un caso para Freud?**

**JDV : Sí.**

**ES : ¿Alimentó su angustia de pensar que su madre se iba a morir?**

**JDV :** Siempre está pensando en la madre, siempre. Hay una parte de la “Carta a la madre” que dice “No madrugues a misa ni cojas el sereno”. La expresión “cojas el sereno” la busco terriblemente ambigua y completamente ecuatoriana. Coger el sereno tiene connotaciones sexuales bárbaras. El sereno es el guardián y “coges” tiene directamente una connotación sexual. Aquí, sencillamente, le dice que no se enfríe. Está pendiente de la madre. Lo mismo que te decía en los poemas de *Espacio, me has vencido*. Cuida, realmente. Realmente era de

una sensibilidad muy particular, muy difícil, que se le agudizaba cuando bebía. Pero no era bueno lo que escribía cuando bebía.

**ES : ¿Por eso escribía cuando no tomaba alcohol?**

**JDV :** Exacto. Cuando había superado la crisis alcohólica, ahí escribía esas cosas terribles...

**ES : ¿O sea que escribía en plena lucidez?**

**JDV :** Sí. Él también escribía cuando estaba ebrio, pero cosas muy pequeñas, poemitas que les regalaban con servilletas a los borrachos que estaban con él, y a algunas personas como, por ejemplo, sus amigos. Jorge Salvador Lara recopiló una serie de esas cosas pequeñas. Y cuando hice la edición de la poesía la publiqué en la sección “Varia”. No vale nada eso. Tal vez a veces una diminuta imagen, a veces...

**ES : Y bueno, se suicidó, ¿Crees que es un accidente en una trayectoria de tormentos psicológicos, o realmente lo pensó?**

**JDV :** Lo pensó, siempre lo pensó. Siempre lo pensó. Es mi teoría que él desarrolló un cuento que se llama “Ángel sin misión”, que es bastante terrible. Es el cuento de un suicida. Hace casi unos tres años se suicidó un muchacho en Quito, un muchacho que era mago. Dejó una carta y yo conocí la carta. Esta carta es un largo monólogo sobre su muerte. Porque alguna gente me ha reprochado diciendo que la estructura de “Ángel sin misión” es una estructura demasiado lógica para alguien que se está suicidando. Yo les decía que bueno, yo lo he sentido. Todo lo que venía desde la juventud, todas las ideas sobre el suicidio, sobre la muerte, sobre lo de la adivinación, estaban ahí, tomaban forma en mayo del 67 durante el suicidio. Él vivía por la calle con la mujer y pronto desapareció. Cuando reapareció estaba muerto. Fue, se metió en un hotel y se cortó la yugular. Lo hizo en una crisis, en una crisis alcohólica. La cuestión de la razón está tremendamente definida. Lo hizo en una crisis, pero un poco fue el desemboque de algo que venía mal desde siempre. Yo te digo que el monólogo de ese chico es como la comprobación de lo que yo digo siempre: en el suicida hay una especie de superposición del sentido, una superposición de la conciencia. Una otra conciencia, digamos, que te va a aniquilar.

**ES : Y en este caso su elección de la forma misma ¿aparece en los cuentos?**

**JDV :** Aparece en un poema. No me acuerdo exactamente de lo que dice pero dice “que pueda irme de este mundo sin ruido”, o una cosa así... Un poema escrito en los primeros años, veinte años antes. Terrible.

De todo el mundo, parece que nadie lo entiende. Creo que el que mejor lo entendió fue este autor venezolano, Juan Liscano. Él entendió tremendamente bien cómo era la cosa.

**CB : ¿Encontró a este hombre?**

**JDV :** No, yo no le encontré nunca, porque me hizo una cita y jamás me recibió, aunque estaba en Caracas. Me fui a Caracas para hablar con él y nunca pude hablar con él. Pero en cambio, investigué, busqué, hablé con muchas gentes que conocí, incluso que me traía documentación. No era fácil, nos servíamos de los microfilms. Incluso hay algunos cuentos que no se han logrado recuperar. Pero Liscano y Dávila fueron muy amigos porque Liscano practicaba estas doctrinas orientales y herméticas. Él dirigía una revista que se llama *Zona Franca*, que era una especie de órgano de todo el yoga zen. Y ahí hay varios artículos de César Dávila. Hay muchísimos números de *Zona Franca* que contienen ensayos, que contienen cuentos, poemas de Dávila. Y hay un número dedicado a él después de su muerte.

**ES : pero que no se pueden encontrar...**

**JDV :** Pero yo tengo eso...

**ES : Y esa fascinación por lo esotérico, ¿a qué edad, cuándo le llegó?**

**JDV :** Te decía que la “Oda al arquitecto” es una composición que tiene que ver con la francmasonería y el rosacruzismo, eso es su primer paso, muy joven. Después se va ahondando en esta relación, se va perdiendo en ella, cada vez se siente más apasionado por la cuestión del yoga zen por ejemplo. Hay un poema que es una declaración de principios: es “Breve historia de Basho”.

**CB : A propósito del yoga zen, ¿era un comportamiento que había encontrado para controlar sus excesos o era una moda?**

**JDV :** No, en él no había moda. En él era una cuestión de espíritu. Pero, como lo dice Juan Liscano, todas esas doctrinas no bastaron para controlar el desborde y el alcoholismo. El alcoholismo era de una fuerza superior en él y eso le terminó, sí.

**ES :** **¿Intentó unas veces dejar de tomar alcohol?**

**JDV :** Todo el tiempo. Isabel Córdova también le presionaba intensamente para que dejara el alcohol. Le apartó de sus amigos, le apartó de su patria. Llegó a Venezuela con la idea de que le iba a salvar y entonces no pudo.

**ES :** **Cuando en el Ecuador buscas sobre César Dávila Andrade, no encuentras casi nada. Hay unas ediciones de los clásicos, pero después, en trabajos críticos, poco se menciona de él. ¿Por qué?**

**JDV :** No, yo creo que hay bastante ahora.

**ES :** **¿Ahora hay más?**

**JDV :** Sí. Dávila está en la antología de Javier Vásconez. Es un libro muy importante, *La poesía contemporánea de Ecuador de César Dávila Andrade a nuestros días*. Es un libro importantísimo. Y está también en la *lirica ecuatoriana contemporánea*, la edición de Castelo. Sí, hay muchos estudios, muchas cosas. Y hay la bellísima edición de la poesía de Dávila. Es un libro un poco incómodo porque es un libro grande, pero es la edición más completa de la obra de él. Es la edición de la Casa de la Cultura.

**ES :** **Y ahora para hablar de la literatura nacional, él no encaja y al mismo tiempo encaja... precisamente. ¿Se podría decir, incluso en la temática y en sus demonios personales, que es una figura que recuerda a muchos escritores ecuatorianos? ¿Crees que incluso después de haberse instalado en Caracas se reconoció en una herencia cultural ecuatoriana?**

**JDV :** Totalmente. Él está en Caracas cuando escribe *Boletín y elegía de las mitas*, que es el más grande de los poemas ecuatorianos sobre el indio. Él nunca renuncia a esa idea de lo nacional, a esa idea de lo próximo. Nunca. Son enternedoras las cartas en que le habla a su madre de los sabores, de las comidas, de la pobreza que compartieron. Por otro lado, de

hecho, era un poeta nacional totalmente internacional, sus obras pueden ir en cualquier contexto. Pero yo sigo diciendo que no hay todavía *quelque chose qui tranche*, que no puedes decir hasta aquí llega la literatura nacional y desde aquí comienza la literatura internacional. Él era un hombre que había alcanzado un gran respeto por parte de una cierta crítica internacional como Guillermo Sucre, importantísimo. En *La máscara y la transparencia* dice cosas muy hermosas de él. Todos los grandes críticos venezolanos estaban de acuerdo en que era uno de los grandes poetas del momento en Latinoamérica. Sin embargo, nunca dejó de ser un poeta ecuatoriano. Yo soy de la idea de que cada uno es de donde es. Y desde el punto de vista de las clasificaciones, importa más el lugar en donde te desarrollas. Pero te cuento que es muy curioso, porque Dávila aportó muchísimo a la literatura venezolana, pero no le ha puesto un sitio de importancia. Yo no noté más que fue el que llegó y se fue. Los venezolanos son así un poco ingratos en el sentido. A Dávila le han dado un sitio, pero a Alfonso Cuesta no. Y Alfonso Cuesta hizo la mayor parte de su obra en Venezuela. ¿Curioso, no? Los contemporáneos venezolanos de Dávila regalaron muchos testimonios, pero no lo suficiente. Será siempre el autor ecuatoriano que vivió en Caracas, nada más.

**ES : ¿Por eso dices que hay en esos últimos años más trabajos y más interés?**

**JDV :** En Ecuador te decía pero en Venezuela creo que no. En Venezuela no.

## **INDEX**



## INDEX DES NOTIONS

### A

Absolu, 78, 109, 121, 125, 129, 133, 150, 161, 175, 185, 186, 273, 286, 352, 363, 365

Accès, voie d'accès, 134, 142, 147, 151, 160, 161, 169, 170, 171, 174, 227, 236, 245, 258, 276, 279, 286, 299, 322, 357, 393

Acte créateur, 187, 198, 212, 250, 272, 385

Alchimie, 16, 40, 58, 286, 303, 322, 323, 324, 325, 326, 328, 329, 391, 394

Âme, 57, 58, 60, 62, 65, 66, 73, 74, 75, 78, 83, 108, 112, 121, 122, 125, 128, 130, 133, 134, 138, 148, 149, 150, 151, 160, 164, 167, 171, 173, 174, 186, 187, 189, 193, 204, 205, 206, 210, 212, 217, 218, 231, 232, 236, 237, 238, 239, 240, 242, 243, 245, 246, 247, 248, 250, 255, 258, 263, 278, 279, 285, 286, 318, 320, 330, 345, 353, 370, 379, 393, 398

Amour, 73, 74, 120, 132, 134, 170, 206, 215, 291, 324, 343, 359, 374, 377, 378, 379, 381, 383, 384, 385

Apparences, 39, 61, 64, 65, 74, 77, 83, 102, 109, 150, 303, 306, 347, 399

Archétypes, 118, 309, 311, 312, 313

Ascension, 63, 75, 134, 171, 174, 224, 225, 226, 227, 228, 252

Ascèse, ascétique, 84, 378, 379, 380

Atemporalité, 189, 266, 267

### B

Baroque, 58, 61, 82, 102

Beauté, 39, 40, 57, 60, 71, 74, 109, 113, 118, 137, 170, 196, 230, 307, 308, 345

Bouddhisme, 131, 265, 266, 381, 382

### C

Centre, 150, 168, 169, 170, 174, 186, 214, 229, 230, 233, 234, 235, 239, 268, 305, 310, 393

Chant, 156, 157, 171, 185, 186, 192, 218, 223, 305, 351, 385, 398

Chaos, 97, 107, 210, 211, 222, 223, 237, 250, 251, 253, 271, 325, 354, 370, 392

Cheminement, 22, 23, 24, 25, 37, 73, 76, 119, 129, 148, 165, 166, 169, 170, 176, 178, 186, 189, 193, 204, 206, 211, 216, 218, 224, 225, 226, 227, 231, 236, 269, 303, 304, 348, 349, 359, 361, 368, 378, 381, 384, 397, 399, 400

Ciel, 60, 72, 83, 107, 136, 152, 164, 165, 169, 172, 188, 194, 201, 202, 209, 215, 217, 223, 225, 228, 230, 231, 232, 234, 241, 295, 335, 340, 351, 354, 374, 382, 387, 391, 392, 393

Cieux, 57, 74, 152, 164, 166, 174, 215, 225, 332

Circulaire, circularité, 136, 168, 169, 174, 236, 253, 276, 277, 304, 305, 384, 398

Claro-scuro, 16, 79, 167, 176, 178, 278, 280, 285, 287, 300, 301, 302, 303, 306, 307, 309, 313, 322, 323, 340, 349, 350, 370, 374, 394, 399

Combustion, 186, 323, 325

Commencement(s), 57, 117, 119, 127, 186, 218, 237, 260, 277, 309, 310, 321, 322, 386, 399

Communication, 42, 43, 150, 177, 184, 188, 199, 204, 227, 234, 353

Communion, 24, 43, 73, 142, 174, 192, 193, 225

Condition de l'homme, condition humaine, 57, 74, 75, 129, 142, 188, 193, 204, 210, 212, 220, 222, 239, 269, 278, 397, 400

Connaissance, 147, 149, 150, 151, 156, 157, 160, 161, 164, 169, 170, 186, 187, 188, 190, 208, 210, 211, 213, 218, 220, 234, 236, 239, 249, 250, 256, 257, 258, 267, 268, 272, 276, 279, 285, 286, 287, 301, 302, 305, 307, 308, 310, 311, 315, 330, 338, 339, 342, 344, 346, 347, 348, 352, 365, 379, 380, 381, 394

Conquête, 96, 119, 182, 252, 253, 297, 340

Conquistadors, 64, 270, 288, 289, 339, 356, 375, 376

Conscience, 127, 133, 134, 148, 151, 175, 176, 221, 255, 258, 264, 267, 268, 269, 277, 278, 303, 304, 311, 312, 313, 314, 315, 321, 364, 394

Contemplation, 149, 187, 188, 188, 199, 205, 208, 209, 237, 257, 258, 266, 279, 280, 346, 357, 375, 379, 392, 394, 398, 399

Corps, 57, 58, 64, 66, 75, 76, 78, 85, 97, 129, 138, 148, 149, 151, 157, 159, 160, 162,

165, 167, 171, 177, 183, 188, 191, 192, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 212, 218, 230, 231, 232, 237, 238, 239, 240, 242, 245, 246, 247, 248, 249, 259, 260, 262, 263, 264, 265, 273, 277, 279, 285, 289, 295, 297, 301, 309, 324, 325, 333, 343, 345, 348, 360, 362, 364, 368, 370, 374, 398

Cosmos, 15, 57, 64, 117, 137, 139, 148, 162, 164, 165, 168, 170, 172, 173, 189, 191, 193, 200, 202, 205, 210, 213, 218, 231, 232, 234, 235, 236, 245, 250, 258, 259, 260, 263, 269, 273, 277, 279, 322, 354, 368, 370, 374, 375, 386, 398, 400

Création, 117, 127, 150, 165, 166, 172, 178, 208, 209, 211, 232, 235, 236, 250, 253, 270, 271, 274, 276, 277, 354, 356, 363, 375, 385, 392, 394

Croyance(s), 122, 373, 398, 399

Croyant, 14, 187, 259

Crucifixion, 166, 302, 360, 362

Cycle, 131, 139, 168, 232, 233, 234, 246, 247, 249, 255, 260, 269, 271, 272, 274, 279, 296, 354, 399

## D

Délivrance, 78, 131, 132, 134, 167, 204, 208, 369, 398

Déluge, 131, 229, 250, 252

Descente(s), 34, 155, 229, 230, 259, 310

Désir(s), 42, 122, 131, 132, 188, 190, 202, 312, 314, 333, 343, 364, 387

Destruction, 103, 137, 139, 229, 237, 352, 354, 385, 391, 393

Dieu(x), 76, 128, 137, 181, 184, 187, 235, 239, 258, 270, 271, 273, 277, 278, 289, 295, 298, 299, 307, 318, 331, 334, 335, 354, 372, 373, 375, 385, 399

Domination, 32, 180, 183, 192, 292, 296, 297, 334, 366

Doute, 76, 106, 139, 187, 379

Durée, 134, 149, 237, 242, 245, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 265, 266, 269, 271, 312

## E

Écoute, 24, 85, 129, 153, 156, 159, 160, 257, 287, 308, 320, 327, 376, 384

Élévation, 134, 168, 187, 193, 218, 253, 309, 350

Émotion, 24, 25, 71, 77, 121, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 132, 134, 142

Enfance, 221, 222, 242, 243, 245, 246, 250, 274

Enfermement, 42, 85, 129, 138, 204, 205, 207, 209, 210

Énigmatique(s), 13, 22, 25, 43, 59, 87, 117, 142, 169, 219, 221, 285, 286, 303, 308, 309, 329, 375, 401

Enveloppe, 60, 66, 203, 204, 238, 239, 240, 250, 279, 368

Éphémère, 74, 75, 149, 153, 177, 206, 216, 224, 233, 236, 258, 259, 261, 262, 263, 264, 269, 277, 280, 372, 385

Épique, 63, 219, 220, 252, 253, 288

Épopée, 134, 349, 354, 355, 356

Épreuve, 76, 153, 170, 208, 273, 290, 324, 358, 377, 379

Équatorianité, 26, 30, 36

Errance, 59, 70, 72, 76, 77, 78, 79, 82, 94, 162, 214, 305

Ésotérisme, 89, 115, 123, 134, 139, 140, 364, 381, 382

Espace(s), 15, 16, 59, 62, 78, 81, 83, 102, 120, 129, 142, 148, 167, 168, 174, 187, 189, 192, 193, 194, 196, 197, 203, 205, 206, 207, 209, 210, 211, 213, 214, 216, 217, 218, 219, 220, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 230, 231, 232, 234, 236, 237, 251, 252, 253, 255, 259, 265, 267, 270, 272, 277, 278, 280, 309, 320, 321, 367, 369, 370, 374, 378, 386, 389, 398, 399

Espace-temps, 15, 97, 138, 139, 142, 147, 148, 169, 174, 177, 189, 193, 210, 224, 233, 235, 255, 266, 278, 279, 289, 363, 385, 398

Esprit, 83, 122, 123, 126, 127, 210, 220, 227, 240, 256, 257, 268, 278, 308, 321, 326, 339, 353, 358, 382

Essence, 39, 60, 72, 85, 121, 148, 157, 158, 199, 213, 215, 235, 238, 239, 276, 302, 335, 339, 385, 394

Éternité, 118, 203, 213, 236, 237, 245, 246, 255, 260, 263, 277, 280, 286, 308, 310, 312, 321, 322, 363, 372, 399

Évanescence, 57, 73, 83, 152, 178, 207, 350

Évasion, 57, 60, 65

Exploitation, 103, 105, 115, 116, 117, 292, 296, 334, 366

Exploration, 50, 55, 72, 74, 78, 125, 126, 127, 128, 157, 160, 216, 217, 229, 231, 279, 285, 394

Extase(s), 171, 174, 188, 307, 320, 362, 363, 370, 371, 379

## F

Faute, 239, 252

Fécondation, 229, 271, 279

Feu, 152, 153, 155, 170, 186, 188, 189, 270, 323, 327, 347, 348, 370, 391, 392

Figure de l'Indien, 36, 116, 218

Figure divine, 73, 74, 164, 184, 307, 372

Fin du monde, 171, 270, 355, 388, 391

Finitude, 74, 75, 205, 237, 238, 246, 247, 384

Flamme(s), 110, 136, 186

Fléaux, 270, 355, 387

Force spirituelle, 286, 357, 362, 380, 394

Forêt, 222, 223, 228, 236

Franc-maçonnerie, 323

Frontière(s), 147, 187, 199, 207, 213, 323, 310, 320

Fusion, 57, 193, 201, 202, 250, 268, 325, 356

Futur, 239, 240, 242, 251, 258, 263, 265, 287, 291, 299, 301, 333, 341, 366, 374

## G

Géographie, 24, 50, 83, 169, 196

## H

Hauteurs, 137, 172, 173, 215, 219, 228

Héritage(s), 31, 50, 104, 116, 237, 238, 239, 252, 336

Hermétisme, 140, 256, 267, 381, 306

Hindouisme, 161

Homme primitif, 122, 123, 310, 311

Horizontal, 214, 230, 243, 245

Histoire, 10, 21, 34, 117, 175, 182, 183, 185, 192, 197, 218, 227, 228, 233, 251, 253, 254, 255, 260, 285, 287, 288, 289, 296, 297, 299, 300, 310

Humanité, 166, 167, 168, 175, 176, 181, 212, 228, 229, 243, 257, 260, 261, 274, 285, 286, 291, 292, 346, 348, 350, 354, 356, 361, 377, 385, 393

## I

Ignorance, 285, 347, 361

Illusion(s), 102, 236, 239, 265, 278, 303, 307, 347

Image, 15, 25, 35, 47, 48, 57, 59, 60, 63, 64, 65, 73, 76, 93, 101, 102, 103, 109, 110, 112, 124, 125, 136, 150, 152, 153, 154, 160, 161, 168, 169, 170, 171, 174, 178, 185, 188, 191, 193, 194, 201, 202, 204, 208, 221, 225, 227, 228, 231, 235, 237

Imagination, 15, 25, 38, 39, 113, 118, 121, 122, 123, 124, 126, 142, 147, 148, 150, 152, 158, 236, 257, 267, 279, 286, 307, 313, 314, 316, 317, 320, 321, 346, 363, 381, 386, 399

Immobile, 133, 134, 136, 241, 265, 266, 305

Incarnation, 102, 259, 312, 342

Inconnu, 188, 211, 308, 336

Inconscient, 223, 287, 311, 397

Indicible, 184, 205, 235

Indigénisme, 116

Ineffable, 15, 147, 150, 174, 178, 184, 187, 192, 193, 236, 279, 305, 336, 378, 398, 399

Infini, 85, 97, 147, 165, 189, 193, 205, 206, 207, 210, 211, 212, 213, 235, 236, 237, 286, 345, 348, 353

Informe, 15, 58, 165, 172, 193, 210, 211, 213, 219, 232, 250, 251, 370, 371

Initiatique, 22, 23, 24, 25, 67, 83, 124, 141, 142, 147, 148, 166, 169, 170, 171, 172, 174, 186, 193, 203, 204, 206, 211, 214, 222, 223, 229, 255, 279, 305, 324, 327, 329, 361, 368, 397

Innovation, 38, 41, 44, 51, 69, 121

Instant, 11, 102, 118, 225, 235, 245, 251, 258, 259, 268, 261, 263, 264, 265, 267, 268, 269, 271, 273, 274

Interprète, 121, 340, 342

Introspection, 14, 15, 23, 24, 55, 65, 76, 121, 122, 124, 126, 134, 142, 156, 204, 279, 330, 380, 381, 397

Intuition, 24, 121, 126, 151, 221, 341

Invisible, 72, 74, 147, 148, 150, 161, 168, 186, 188, 193, 202, 203, 205, 209, 215, 217, 218, 221, 225, 231, 236, 245, 262, 287, 303, 305, 306, 308, 309, 320, 327, 330, 352, 353, 394, 398, 399

Irrationnel, 40, 287

Irréversibilité, 149, 245, 246, 248

## J

Jeûne, 83, 168, 361, 379

## L

Libération, 62, 128, 250, 298, 299

Liberté créatrice, 15, 44, 121, 205, 279

Limite(s), 24, 65, 78, 97, 122, 142, 151, 164, 175, 185, 189, 190, 205, 206, 207, 210, 211, 213, 216, 305, 307, 398

Lumière, 25, 136, 168, 170, 171, 172, 173, 180, 184, 186, 187, 188, 192, 201, 215, 232, 246, 285, 305, 307, 329, 333, 341, 343, 345, 348, 353, 355, 358, 370, 387, 398, 399

## M

Macrocosme, 151, 193, 194, 200, 201, 202, 205, 382

Magie, 40, 118, 121, 122, 123, 127, 186, 198, 203, 306, 313, 317, 321, 322, 323, 386, 394, 399

Martyr(s), 228, 254, 288, 300, 302

Matière, 15, 58, 61, 83, 102, 126, 129, 134, 151, 157, 160, 161, 165, 168, 172, 179, 189, 190, 193, 210, 211, 219, 232, 240, 251, 257, 259, 266, 268, 285, 286, 302, 308, 310, 322, 325, 333, 341

Médiateur, 123, 203, 213, 234, 278, 280, 285, 287, 302 ? 340, 341, 350, 394, 399

Méditation, 23, 24, 65, 84, 134, 142, 169, 187, 223, 330, 354, 357, 400

Mémoire, 34, 78, 151, 157, 183, 184, 192, 221, 222, 238, 243, 245, 256, 263, 267, 300, 334, 379, 398, 399

Microcosme, 151, 169, 193, 194, 200, 201, 205, 382

Mission, 16, 129, 167, 182, 192, 278, 279, 286, 287, 294,

300, 306, 327, 330, 342, 343, 344, 346, 347, 348, 355, 357, 359, 360, 361, 362, 378

Modernisme, 37, 39

Morale, 23, 73, 127, 251, 286, 329, 334, 343, 344, 355, 356, 376, 385, 386, 393, 394

Mort, 57, 59, 62, 64, 65, 66, 74, 78, 79, 81, 86, 87, 107, 111, 113, 117, 131, 142, 159, 167, 172, 341, 348, 349, 354, 357, 360, 361, 362, 363, 367, 368, 370, 371, 399

Mouvement, 15, 60, 96, 121, 122, 123, 127, 128, 130, 149, 150, 158, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 173, 174, 193, 214, 216, 217, 228, 236, 237, 240, 241, 242, 250, 251, 253, 255, 258, 260, 264, 265, 273, 303, 304, 305, 317, 321, 327, 353, 355, 366, 384, 385, 397, 398

Musique, 85, 152, 153, 168, 184, 185, 187, 192, 217, 305

Mystère(s), 43, 61, 74, 91, 137, 150, 153, 161, 173, 178, 198, 199, 203, 204, 215, 217, 218, 222, 272, 276, 279, 287, 304, 306, 308, 309, 315, 317, 322, 323, 324, 329, 341, 342, 349, 350, 353, 381, 392, 394, 399

Mystique(s), 14, 15, 16, 22, 23, 24, 43, 59, 82, 83, 84, 85, 87, 107, 119, 120, 121, 124, 130, 134, 135, 138, 139, 140, 141, 142, 147, 151, 157, 161, 174, 187, 188, 192, 193, 194, 204, 208, 214, 215, 218, 220, 221, 222, 226, 227, 231, 232, 234, 236, 237, 238, 250, 266, 267, 271, 279, 280, 287, 297, 301, 305, 306, 308, 316, 320, 322, 329, 346, 353, 354, 356, 363, 366, 371, 372, 373, 374, 376, 378, 379, 380, 381, 383, 384, 385, 393, 394, 397, 399

Mythe, 16, 114, 115, 117, 118, 119, 122, 147, 168, 209, 240, 241, 253, 254, 277, 287,

295, 300, 309, 310, 311, 312, 318, 320, 321, 322, 340, 398

## N

Nature, 77, 99, 121, 122, 123, 137, 168, 170, 195, 197, 200, 201, 216, 219, 220, 224, 237, 246, 247, 252, 261, 274, 307, 347, 372, 385

Néant, 15, 131, 210, 213, 218, 266, 269, 398

Nostalgie, 147, 242, 243, 245, 312, 340, 346

## O

Objectivation, 163, 176, 177, 236, 397

Obscurité, 81, 129, 171, 285, 306, 333, 355

Organe(s), 163, 195, 198, 204, 297, 383

Origine(s), 14, 36, 58, 59, 60, 78, 84, 85, 97, 114, 115, 116, 118, 119, 127, 147, 155, 157, 166, 167, 169, 170, 171, 178, 182, 186, 187, 192, 193, 210, 223, 230, 231, 232, 233, 234, 236, 239, 240, 250, 251, 257, 259, 272, 276, 277, 278, 279, 280, 285, 287, 288, 297, 301, 302, 309, 310, 312, 313, 346, 350, 351, 352, 363, 367, 368, 375, 394, 398

Oubli, 127, 182, 333, 334, 376

## P

Parabole, 248, 365

Paradis, 237, 272, 322, 350

Paradis perdu, 245, 250, 312, 340

Parole poétique, 128, 191, 192, 273, 305, 321, 322, 329, 398

Passé, 34, 36, 147, 174, 182, 184, 185, 238, 239, 240,

241, 245, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 256, 257, 258, 263, 274, 277, 278, 279, 287, 288, 299, 300, 340, 341, 377, 398

Paysage(s), 85, 136, 156, 189, 195, 196, 214, 218, 219, 222, 224, 225, 226, 227, 230, 236

Péché(s), 63, 112, 182, 240, 251, 252, 286, 336, 344, 355, 357, 361, 370, 380, 388, 389, 390, 400

Perception(s), 15, 24, 42, 79, 81, 124, 129, 133, 136, 142, 147, 150, 151, 154, 155, 156, 160, 161, 162, 163, 174, 178, 183, 193, 199, 205, 217, 221, 232, 241, 258, 261, 265, 279, 305, 317, 397

Perfectionnement, 24, 186, 204, 208, 220, 286, 357, 394, 400

Permanence, 224, 232, 233, 238, 246, 257, 353

Phénoménologique, 148, 150, 193, 194

Plénitude, 129, 286, 304, 322, 330, 363

Poète-martyr, 285, 359, 361, 362

Poète-prophète, prophète, 22, 24, 286, 322, 331, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 345, 346, 348, 349, 352, 355, 394

Porte-parole, 131, 175, 182, 183, 274, 294, 348, 399

Prière(s), 73, 164, 188, 223, 295, 351, 388

Profane, 234, 257, 278, 187, 286, 310, 330, 331, 394

Profondeur(s), 155, 159, 193, 201, 216, 219, 302, 304, 332, 335

Prophéties, 288, 340, 341

Pureté, 25, 42, 59, 73, 85, 118, 119, 173, 174, 324, 380, 386, 391, 392

## Q

Quechua(s), 182, 183, 288, 293, 294

Quête de soi, 14, 121, 125, 129, 190, 192, 193, 150, 161, 164, 190, 304, 397

Quête spirituelle, 14, 86, 134, 150, 161, 174, 175, 180, 184, 192, 205, 208, 218, 286, 287, 309, 329, 331, 366, 378, 396, 397

## R

Réalisme social, 14, 33, 44, 49, 50, 54, 93, 104

Recréation, 103, 139, 385

Réel, 40, 44, 83, 123, 147, 174, 183, 185, 205, 256, 269, 303, 305, 319, 346, 347, 365

Refuge, 204, 223, 242, 250

Régénération, 229, 324, 348, 354, 367, 393

Réincarnation, 131, 232, 269

Religion, 22, 23, 73, 79, 86, 122, 131, 133, 138, 164, 215, 222, 233, 237, 258, 261, 267, 272, 274, 275, 291, 318, 330, 331, 332, 333, 336, 337, 340, 342, 344, 348, 364, 370, 375, 378, 387, 400

Renaissance, naissance, 131, 132, 240, 242, 259, 260, 269, 271, 272, 274, 399

Renouveau, 14, 16, 23, 25, 27, 46, 49, 50, 56, 93, 95, 121, 124, 125, 127, 128, 130, 134, 178, 229, 253, 261, 286, 298, 305, 329, 355, 362, 377, 400

Retour sur soi, 15, 23, 24, 75, 76, 121, 129, 134, 162, 163,

218, 221, 223, 264, 276, 304, 324, 333, 383, 384, 397

Rêve, 16, 23, 35, 59, 118, 286, 287, 303, 306, 307, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 354, 355, 366, 394, 399

Révélation(s), 25, 202, 249, 271, 306, 309, 329, 340, 346, 347, 353, 354, 373, 392

Romantiques, 38, 52, 60, 354

Rupture, 15, 22, 23, 25, 28, 37, 41, 42, 43, 46, 52, 57, 71, 88, 96, 124, 131, 139, 140, 166, 189, 400

## S

Sacré(e), sacré(s), 16, 63, 64, 74, 114, 117, 118, 119, 127, 132, 142, 147, 150, 168, 169, 171, 173, 180, 186, 187, 188, 192, 222, 224, 225, 227, 231, 232, 233, 234, 248, 250, 251, 252, 253, 254, 257, 270, 279, 287, 290, 299, 301, 310, 321, 329, 330, 331, 337, 338, 340, 342, 346, 349, 351, 354, 355, 356, 358, 362, 365, 373, 376, 388, 390, 394, 399

Sacrifice, 16, 110, 132, 185, 208, 273, 274, 160, 166, 167, 331, 339, 359, 360, 361, 362, 370, 388, 400

Salut, 39, 167, 224, 239, 259, 267

Savoir, 64, 176, 223, 307, 329, 346, 399

Secret(s), 61, 91, 187, 202, 323, 324, 332, 341, 342, 349, 352, 363, 385, 394

Sensation(s), 39, 61, 121, 125, 133, 150, 151, 157, 160, 161, 163, 193, 261, 265, 397

Sensibilité, 41, 125, 313, 343, 352, 385

Seuil, 171, 173, 174, 180,  
191, 249, 326, 399

Silence, 43, 110, 174, 185,  
187, 188, 189, 192, 227, 305,  
319, 348, 365, 376

Solitude, 65, 83, 91, 131,  
175, 179, 188, 220, 223

Souffrance, 74, 75, 76, 109,  
178, 182, 205, 207, 228, 239,  
261, 262, 263, 267, 271, 288,  
292, 296, 316, 332, 362, 366,  
368, 399

Spiritualité, 14, 72, 74, 124,  
130, 181, 223, 287, 331, 342,  
365, 382, 386

Suicide, 11, 76, 96, 131

Symbole(s), 24, 58, 110,  
112, 121, 123, 134, 142, 148,  
160, 167, 172, 173, 203, 205,  
214, 219, 221, 228, 234, 239,  
248, 250, 260, 264, 272, 276,  
277, 279, 280, 286, 287, 288,  
301, 309, 310, 311, 312, 313,  
320, 321, 322, 325, 329, 331,  
338, 341, 352, 353, 356, 364,  
367, 368, 371, 373, 374, 378,  
381, 386, 391, 392, 393, 399,  
400, 401

## T

Temps, 15, 16, 36, 44, 59,  
60, 76, 85, 86, 111, 117, 118,  
119, 129, 147, 148, 149, 274,  
277, 278, 279, 280, 290, 295,  
296, 298, 299, 302, 305, 309,  
312, 314, 316, 317, 319, 320,  
321, 322, 327, 329, 334, 338,  
339, 340, 341, 350, 351, 352,

361, 367, 368, 376, 383, 398,  
399

Ténèbres, 177, 186, 192,  
278, 305, 306, 342, 399

Terre, 57, 61, 72, 74, 83,  
155, 157, 169, 173, 193, 197,  
199, 201, 205, 214, 216, 219,  
225, 226, 229, 234, 236, 247,  
251, 252, 253, 255, 259, 263,  
273, 275, 278, 279, 288, 294,  
298, 301, 307, 308, 314, 332,  
335, 340, 356, 368, 369, 370,  
372, 393, 398, 399

Totalité, 161, 205, 207,  
230, 235, 269, 277, 285, 303,  
306, 321, 370, 394

Transcendance, 22, 25, 65,  
150, 187, 211, 213, 398

Transfiguration(s), 208,  
286, 353, 358, 363, 370

Transmutation, 184, 269,  
273, 322, 323, 324, 325, 358,  
393

## U

Unité, 121, 269, 162, 201,  
204, 207, 268, 373, 400

Univers, 15, 24, 58, 102,  
109, 123, 142, 164, 165, 169,  
170, 172, 173, 174, 177, 193,  
194, 196, 199, 200, 201, 202,  
203, 205, 207, 209, 210, 213,  
214, 221, 230, 231, 235, 237,  
239, 276, 277, 280, 285, 303,  
306, 310, 315, 341, 352, 354,  
355, 370, 385, 394, 398

Utopie, 363, 366, 367

## V

Vérité, 83, 128, 185, 235,  
236, 237, 258, 266, 267, 268,  
286, 299, 305, 306, 307, 308,  
331, 339, 341, 344, 345, 346,  
348, 364, 374

Vertical, 214, 225, 230,  
239, 243, 245, 255, 257, 305,  
398

Vertus, 324, 379, 399

Viol, 181, 291, 297, 356

Violence, 52, 66, 106, 183,  
204, 206, 296, 300, 355, 358,  
368

Visible, 72, 74, 148, 192,  
199, 202, 203, 205, 217, 218,  
233, 259, 305, 306, 309, 320,  
330, 394, 398, 399

Voie spirituelle, 74, 89,  
285, 298

Voyage, 29, 46, 79, 85,  
119, 147, 169, 170, 171, 172,  
173, 174, 186, 203, 255, 355,  
368, 388

## Y

Yoga, 24, 130, 132, 133,  
134, 142, 267, 330, 383

## Z

Zen, 267, 268

## INDEX DES ŒUVRES

- A**
- Ainsi parlait Zarathoustra*, 127, 326
- Antología de poesía hispanoamericana (1915-1980)*, 38
- Aspects du mythe*, 117
- Aspects ésotériques de l'œuvre littéraire*, 379
- C**
- Canto general*, 134
- César Dávila Andrade, combate poético y suicidio*, 27, 28, 30, 49, 61, 62, 80, 329, 342, 384
- D**
- De la conquista a la independencia*, 115
- Don Goyo*, 32, 33
- Durée et simultanéité*, 236, 241, 251, 255, 259, 265
- E**
- Ecce homo*, 27, 128
- Écrire les camps* 180
- El patrimonio lírico de Cuenca, Un acercamiento generacional*, 26, 39, 47, 51, 52
- Éthique à Nicomaque*, 369
- Être et temps*, 240
- F**
- Fama fraternitatis*, 324
- Figuras del siglo XX en la literatura venezolana*, 88
- Figures II*, 109, 110, 316, 317
- Formación de una cultura nacional indoamericana*, 339
- Formes simples*, 117
- Fragmentos de una enseñanza desconocida*, 314, 315
- I**
- Identidad nacional y poder*, 34, 35, 36
- Images et symboles*, 169, 172, 234, 271, 273, 310, 312
- L**
- L'entretien infini*, 303, 304, 305, 306, 363
- L'ésotérisme*, 123, 382
- L'hindouisme, Anthropologie d'une civilisation*, 131, 132, 133, 161
- L'homme et le sacré*, 330
- La Bible de Jérusalem*, 59, 65, 131, 241, 248, 270, 272, 273, 290, 294, 298, 299, 301, 322, 340, 348, 356, 357, 377, 390
- La Divine Comédie*, 189
- La légende des siècles*, 354
- La mémoire collective*, 34
- La raza cósmica*, 382
- La révolution du langage poétique*, 364, 365
- La structure de l'âme*, 151
- La vida es sueño*, 58
- La vision dionysiaque du monde*, 307
- Langage et silence*, 95, 184, 185, 188, 323
- Las lanzas coloradas*, 88
- Las moradas del castillo interior*, 381
- Le plateau de l'albatros, Introduction à la géopoétique*, 218, 220
- Le sacre de l'écrivain*, 331, 33è, 341, 342, 343, 344, 345, 348, 349, 350, 352, 353, 354
- Le symbolisme hermétique dans ses rapports avec l'alchimie et la franc-maçonnerie*, 391, 392
- Le sacré et le profane*, 119
- Les alchimistes*, 325, 329
- Les deux sources de la morale et de la religion*, 121, 124, 125, 126, 127, 128, 133
- Les fleurs du mal*, 315
- Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, 311, 312, 313, 314, 320, 321
- Lettres à un jeune poète*, 76
- Literatura del Ecuador (cuatrocientos años)*, 77
- Los grupos místico-espirituales de la actualidad*, 77
- Los intelectuales y la narrativa mestiza en el Ecuador*, 19
- M**
- Œuvres II, Traité théologico-politique*, 342

## N

*Nadja*, 200, 201

*Noces chymiques de Christian  
Rosenkreutz*, 324

## O

*Orogenia*, 48

## P

*Pierres*, 257

*Psicografía de César Dávila  
Andrade*, 27, 29, 72

*Psychanalyse des contes de  
fées*, 223

## R

*Resumen de la historia de  
Ecuador*, 34, 35, 68, 89

*Rimbaud Cros Corbière  
Lautréamont, Œuvres  
poétiques complètes*, 326

## T

*The portable Edgar Allan Poe*,  
108, 113

*¡Todo el poder a Velasco! La  
insurrección del 28 de Mayo de  
1944*, 67

*Tras las huellas de César  
Dávila Andrade*, 12, 62, 270,  
293, 300

## INDEX ONOMASTIQUE

### A

- Adoum Jorge Enrique, 62, 85, 94
- Aguilar Mora Jorge, 335
- Aguilera Malta Demetrio, 33, 52
- Alegria Ciro, 293, 294
- Alemán Hugo, 51
- Alfaro Eloy, 31
- Andrade Alberto María, 27
- Andrade Carlos, 51
- Andrade Elisa, 27
- Andrade Raúl, 51
- Andrade y Arizaga Alberto, 27
- Andrade y Cordero César, 47, 48
- Andréae Jean-Valentin, 324
- Ángel Asturias Miguel, 45
- Apollinaire Guillaume, 51
- Araujo Sánchez Diego, 302
- Aray Edmundo, 91
- Aristote, 366
- Arosemena Tola Carlos Julio, 10, 68
- Arroyo del Río Carlos Alberto, 29
- d'Avila Thérèse, 380, 381
- B**
- Bachelard Gaston, 321
- Bailey Alice, 137
- Batista Fulgencio, 93
- Baudelaire Charles, 203, 315
- Bénichou Paul, 331, 337, 341, 342, 344, 345, 348, 349, 350, 352, 353, 354
- Bergson Henri, 23, 121, 124, 125, 126, 127, 128, 133, 236, 241, 251, 255, 256, 259, 265
- Betancourt Rómulo, 90
- Biardeau Madeleine, 131, 132, 133, 161
- Bioy Casares Adolfo, 45, 49
- Blanchot Maurice, 303, 304, 305, 306, 363
- Borges Jorge Luis, 23, 42, 45, 49, 52, 205, 303, 382
- Boskovic Sanja, 148, 259, 274, 277, 278, 320
- Breton André, 40, 170, 171, 201
- Brummel, 27, 28, 47, 48
- Burbano Cuesta Ramón, 166
- C**
- Caillois Roger, 197, 257, 330, 331, 354, 356
- Cardenal Ernesto, 276
- Caron Michel, 325, 329
- Carpentier Alejo, 43, 49
- Carrera Andrade Jorge, 47, 48, 49, 51, 89
- Carrión Alejandro, 52, 55, 56, 70, 91
- Carrión Benjamín, 67, 69, 70, 82, 100, 104, 141
- Carrión Eduardo, 304
- Carvajal Iván, 288, 340
- Castro Fidel, 93
- Cervantes-Ortiz Leopoldo, 331, 332, 336
- Cordero Crespo Luis, 47
- Cordero Espinosa Jacinto, 29
- Córdova Isabel, 11, 27
- Córdova José María, 27
- Cortázar Julio, 23, 43, 45, 49, 382
- Corylé Mary, 47
- Coyolehuhqui Tochiuhuitzin, 366, 369
- Crespo María Rosa, 12, 62, 79, 80, 81, 270, 293, 294, 300
- de Chirico Giorgio, 215
- de Crespo Laura, 29, 77, 90, 183
- de la Cuadra José, 32, 34, 55
- Elijas Juan Carlos, 62, 90
- D**
- Dante, 189
- Darbord Michel, 378, 379, 380, 381, 383, 384
- Darío Ruben, 38
- Dávalos Baica, 95
- Dávila Córdova Rafael, 27

Dávila Vázquez Jorge, 11, 12, 27, 28, 48, 55, 61, 70, 76, 80, 81, 96, 101, 102, 107, 139, 141, 159, 165, 245, 302, 342, 347, 371, 374, 377,

Debussy Claude, 47

Delgado Chalbaud Carlos, 89

Delgado Nicolás, 51

Descartes René, 303

Díez Jorge, 51

Durand Gilbert, 311, 312, 313, 314, 320

## E

Eeckhout Peter, 301

Egas Camilo, 51

Einstein Albert, 15, 148, 210, 255

Eliade Mircea, 117, 119, 169, 172, 233, 234, 271, 273, 310, 312

Eliot T. S., 23, 125, 130

Escudero Gonzalo, 40, 47, 51

Espinosa Apolo Manuel, 91

Espinosa Pólit Aurelio, 199, 202

## F

Florensky Paul, 320

Freud Sigmund, 397

Fuentes Carlos, 43, 45, 49

## G

Gallegos Gerardo, 51

Gallegos Lara Joaquín, 29, 52

Gallegos Rómulo, 118

Galovic Jelena, 301, 302

Gandhi, 23, 84

Gangotena Alfredo, 47, 48, 51

García Bacca Juan David, 53

García Márquez Gabriel, 43

Genette Gérard, 39, 109, 110, 316, 317

Gil Gilbert Enrique, 29

Gómez Juan Vicente, 87

Graetzer Alvarez Margarita, 106, 107

Gramcko Ida, 95

Guayasamín Oswaldo, 70

Guerrero Jorge, 52

Guerrero José Enrique, 70

Gurdjieff George, 137, 195, 314

## H

Heidegger Martin, 240, 334, 335

Héraclite, 86

Hesse Hermann, 130

Hölderlin, 335

Hugo Victor, 63, 189, 331, 345, 354

Huidobro Vicente, 41, 42, 51, 382

Hutin Serge, 325, 329

Huxley Aldous, 130, 137

## I

Ibarra Velasco, 10, 67, 68, 90

Icaza Jorge, 32, 36, 52, 117, 297

## J

Jacob Max, 51

Jácome Gustavo Alfredo, 71, 98

Jaén Didier, 382

Jaén Morente Antonio, 53

Jiménez de Azúa Luis, 53

Joyce James, 23

Jung Carl Gustav, 151

## K

Kappus Franz Xaver, 76

Keller Carl-Albert, 260, 266, 267

Kingman Eduardo, 70

Krishnamurti Jiddu, 267

Kristeva Julia, 340, 341

## L

de Lisieux Thérèse, 72

Lasso Ignacio, 52

Latorre Guillermo, 51

Lautréamont, 23, 46, 51

Leal Néstor, 11, 95, 126, 159, 160, 165, 177, 192, 229, 234, 308, 361, 385

Lefebvre Jean-François, 300

Leoni Raúl, 92

Liscano Juan, 94, 95, 96, 384

Llerena José A., 52

Lopez Pierre, 49, 54

## M

de Madariaga Salvador, 53

Gonzalo Humberto Mata, 28

- Mallarmé Stéphane, 320
- Marechal Leopoldo, 23, 45, 382
- Maritain Jacques, 130
- Martínez Nela, 52
- Mayo Hugo, 51
- Menéndez Pelayo Marcelino, 38
- Méntor Mera Oviedo, 75
- Meslin Michel, 257
- Michaux Henri, 23, 130, 352
- Morel Anne-Claudine, 10, 69
- N**
- de Nerval Gérard, 23, 85
- Neruda Pablo, 23, 30, 41, 101, 134, 331, 382
- Nietzsche Friedrich, 127, 128, 307, 308, 326
- Noboa Arízaga Enrique, 89, 96
- O**
- Onetti Juan Carlos, 45
- Ortiz Adalberto, 55
- Ouspenski Piotr Demianovitch, 119, 120, 135, 137, 314, 315
- P**
- de Place Pierre, 11, 95, 126, 159, 160, 165, 177, 192, 229, 234, 308, 361, 385
- Pacheco José Emilio, 23
- Palacio Pablo, 46, 49, 50, 51, 54, 83, 84
- Palamas Gregorio, 383
- Paracelse, 202
- Paredes Diógenes, 70
- Pareja Alfredo, 52
- Paz Octavio, 23, 382
- Pérez Aquiles, 183, 293
- Pérez Galo René, 55, 56, 69, 70, 75, 77, 82, 100
- Pérez Jiménez Marcos, 89
- Pérez Torres Raúl, 35, 52, 53, 93, 94
- Picón Salas Mariano, 115
- Plaza Galo, 10, 68
- Poe Edgar Allan, 108, 113
- Ponce Camilo, 89
- Pouilloux Jean-Yves, 159
- Proaño Francisco, 47, 52, 93, 94
- Proust Marcel, 51
- R**
- de los Ríos Fernando, 53
- Ramón Medina José, 95
- Reichler Claude, 220, 221
- Rilke Rainer Maria, 22, 76
- Rimbaud Arthur, 23, 46, 51, 71, 85, 108, 130, 134, 323, 326, 327
- Rivas Vladimiro, 13
- Rodas Farfán Vicente, 97
- Rodríguez Carlos César, 91
- Rodríguez Martha, 54, 91
- Rolland Romain, 130
- Romero Patricia, 13
- Romero y Cordero Rapha, 51, 52
- Romo Laura, 70
- Romo Narváez Jaime, 80, 81
- Rueda Salvador, 38
- Rulfo Juan, 43, 45, 49
- Rumazo González Alfonso, 98
- S**
- Sacoto Arias Augusto, 52
- Saint-Geours Yves, 31, 32, 33
- Salvador Humberto, 54
- Samaniego Salazar Filoteo, 31, 32, 53
- Sambrano Urdaneta Oscar, 95
- Sánchez Peláez Juan, 11, 95, 126, 159, 160, 165, 177, 192, 229, 234, 308, 361, 385
- Sarg Freddy, 389
- Spinoza, 342
- Steiner George, 95, 184, 185, 188
- Sucre Guillermo, 99
- T**
- Terán Enrique, 51
- Tort-Nouguès Henri, 14
- U**
- Miguel de Unamuno, 340, 341
- V**
- de Velasco Juan, 36
- del Valle Rosamel, 95
- Vacas Gómez Humberto, 52
- Vallejo César, 41, 42, 48, 71, 99, 101
- Van Gogh Vincent, 214
- Vargas Llosa Mario, 43

Vasconcelos José, 381

Vásquez Castro José Gregorio,  
12, 13, 46, 47, 53, 91, 95

Veintimilla Mariano Suárez,  
10, 68

Venegas Filardo Pascual, 95

Vera Pedro Jorge, 52

Virgile, 229

Viteri Atanasio, 52

## **W**

White Kenneth, 218, 220

Whitman Walt, 331

## **Y**

Yáñez Agustín, 45

Yurkievich Saúl, 40, 41, 43,  
46, 50

## **Z**

Zambrano Miguel Ángel, 51

## **TABLE DES MATIÈRES**



<b>INTRODUCTION GÉNÉRALE</b>	7
<b>PREMIÈRE PARTIE : CÉSAR DÁVILA ANDRADE ET LA CRÉATION LITTÉRAIRE : CARACTÉRISATION D'UNE ŒUVRE ORIGINALE DANS L'ÉQUATEUR DU XX<sup>E</sup> SIÈCLE</b>	17
<b>Sommaire</b>	19
<b>Introduction</b>	21
<b>1. Les années de formation (1918-1944) : de Cuenca à Quito</b>	26
<b>1. 1. Un parcours hors du commun dans un pays traversé par les crises</b>	26
<b>1. 2. Du contexte littéraire aux projets d'écriture de César Dávila Andrade</b>	37
<b>1. 3. Les premières publications</b>	56
<b>2. Les premiers succès de César Dávila Andrade (1944-1950)</b>	67
<b>2. 1. Le deuxième séjour à Quito de César Dávila Andrade</b>	67
<b>2. 2. Les premiers succès de César Dávila Andrade : 1944-1946</b>	71
<b>2. 3. Les années du tournant</b>	79
<b>3. La période vénézuélienne</b>	87
<b>3. 1. Installation de César Dávila Andrade au Venezuela</b>	87
<b>3. 2. Vers une expression poétique personnelle : le triptyque <i>Catedral salvaje – Arco de instantes – Boletín y elegía de las mitas</i> (1950-1960)</b>	97
<b>3. 3. L'engouement spirituel de César Dávila Andrade et l'hermétisme (1961-1967)</b>	130
<b>Conclusion</b>	141
<b>DEUXIÈME PARTIE : POUVOIR DE L'IMAGINATION ET FONCTION FABULATRICE</b>	143

<b>Sommaire</b>	145
<b>Introduction</b>	147
<b>1. Une démarche d'écriture expérimentale et ambitieuse</b>	150
<b>1. 1. Une expérience basée sur les sens et les perceptions</b>	151
<b>1. 2. Une expérience basée sur le mouvement : l'écriture dynamique</b>	161
<b>1. 3. De la parole singulière au dépassement du langage</b>	174
<b>2. Expansion de l'espace</b>	193
<b>2. 1. Microcosme et macrocosme</b>	194
<b>2. 2. Espace infini</b>	205
<b>2. 3. Atteindre l'espace cosmique : la structuration symbolique des espaces</b>	214
<b>3. Le traitement du temps : éphémère et éternité</b>	237
<b>3. 1. Un temps réversible et renouvelable</b>	238
<b>3. 2. L'instant et l'éphémère : le traitement du présent chez César Dávila Andrade</b>	257
<b>3. 3. Un temps cyclo-linéaire et mystique</b>	268
<b>Conclusion</b>	278
<b>TROISIÈME PARTIE : MYSTICISME ET RENOUVEAU</b>	281
<b>Sommaire</b>	283

<b>Introduction</b>	285
<b>1. La figure du poète « claroscuro »</b>	287
<b>1. 1. La tradition indigéniste réinterprétée : une nouvelle lecture de <i>Boletín y elegía de las mitas</i></b>	287
<b>1. 2. L’homme « claroscuro » et le dévoilement des mystères</b>	300
<b>1. 3. Les représentations daviliennes : symboles, rêves et mythes</b>	309
<b>1. 4. L’alchimie et le poète « claroscuro »</b>	323
<b>2. Sacré et religion</b>	330
<b>2. 1. César Dávila Andrade, un poète-prophète</b>	331
<b>2. 2. Le poète créateur de textes sacrés</b>	346
<b>2. 3. Le poète martyr : César Dávila Andrade et la figure du Christ</b>	357
<b>3. César Dávila Andrade, un auteur du renouveau ?</b>	363
<b>3. 1. Régénérer la société : une utopie mystique</b>	364
<b>3. 2. « Mística de América » et sacralisation de l’histoire américaine : une relecture des poèmes « La corteza embrujada » I et II</b>	371
<b>3. 3. César Dávila Andrade, un poète mystique du XX<sup>e</sup> siècle</b>	378
<b>Conclusion</b>	394
<b>CONCLUSION GÉNÉRALE</b>	395
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	403
<b>ANNEXE</b>	433
<b>INDEX</b>	443