



HAL
open science

Alfan alfiles ou la musique du signifiant

Federico Bravo

► **To cite this version:**

Federico Bravo. Alfan alfiles ou la musique du signifiant. Figures de l'étymologie dans l'œuvre poétique de César Vallejo, Presses universitaires de Bordeaux, 2017, 979-10-300-0106-8. hal-02955248

HAL Id: hal-02955248

<https://hal.science/hal-02955248>

Submitted on 1 Oct 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ALFAN ALFILES OU LA MUSIQUE DU SIGNIFIANT

*Il est difficile de savoir exactement depuis quand
on ne sait plus ce qu'on dit quand on parle de la
musique de la poésie.*

*Henri MESCHONNIC, « Musiquer la poésie c'est
signer le signe », *La rime et la vie.**

Le pouvoir du son à se constituer sens et à forger sa propre sémantique – une sémantique autonome, inscrite en marge de celle à laquelle il est conventionnellement assujéti dans le langage ordinaire – spécifie le discours poétique. « [L'] enchantement du “pur son des mots” – écrit Roman Jakobson –, qui éclate dans les emplois expressifs, magiques ou mythopœïétiques du langage, et par-dessus tout en poésie, non content de compléter et de contrebalancer le procédé spécifiquement linguistique de “double articulation”, dépasse la dualité en conférant aux traits distinctifs eux-mêmes la puissance de signifier immédiatement¹ ». Aucun poème de Trilce n'illustre mieux cette promotion sémiotique du signifiant que le poème XXV, poème « phonique » dont le réseau sonore va jusqu'à éclipser, dans un premier temps, la trame sémantique du discours. Prénant, le jeu de la répétition phonique se fait alors l'instrument de la privatisation du langage : les séries paronomastiques, les chaînes allitérantes, les correspondances vocaliques, consonantiques ou syllabiques sont autant de résistances, de « murailles sonores » que le discours érige et interpose entre lui et le lecteur². Productrices de sens, ce sont ces murailles sonores qui guideront notre lecture du poème :

*Alfan alfiles a adherirse
a las junturas, al fondo, a los testuces,
al sobrelecho de los numeradores a pie.
Alfiles y cadillos de lupinas parvas.*

¹ *La charpente phonique du langage*, Paris, Minuit, 1980, p. 280.

² Dans son essai *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana* (Barcelona, Ariel, 1984), Saúl Yurkievich qualifie le poème d'incompréhensible : « *Primeros rasgos percibidos: hermetismo, osadía y heterogeneidad idiomática. Aunque incomprensible, el impulso mantiene su potencia a través de todo el desarrollo, conecta y articula esa sucesión de elementos dispares, ninguno suena a falso, nada se desmembra del conjunto, nada queda suelto. A pesar de su ininteligencia conceptual, nos vemos relativamente envueltos por un campo magnético [...]. No hay desarrollo lógico, ninguna concatenación episódica. Los objetos se conjugan libremente; la palabras están enhebradas por vínculos internos...* » (p. 31-32). C'est moi qui souligne.

*Al rebufar el socaire de cada caravela
deshilada sin ameracanizar,
ceden las estevas en espasmo de infortunio,
con pulso párvulo mal habituado
a sonarse en el dorso de la muñeca.
Y la más aguda tiplisonancia
se tonsura y apeálase, y largamente
se ennazala hacia carámbanos
de lástima infinita.*

*Soberbios lomos resoplan
al portar, pendientes de mustios petrales
las escarapelas con sus siete colores
bajo cero, desde las islas guaneras
hasta las islas guaneras.
Tal los escarzos a la intemperie de pobre
fe.
Tal el tiempo de las rondas. Tal el del rodeo
para los planos futuros,
cuando innánima grifalda relata sólo
fallidas callandas cruzadas.*

*Vienen entonces alfiles a adherirse
hasta en las puertas falsas y en los borradores.*

Deux pôles référentiels se dégagent de l'organisation lexicale du poème : l'image de la mer et celle de la sierra. Ainsi, à la série *socaire* (côté sous le vent dans un bateau), *caravela* et *desde las islas guaneras / hasta las islas guaneras*, qui nous met immédiatement en présence d'un paysage maritime, le discours va opposer les substantifs *estevas* (poignées de la charrue), *lomos*, *petrales* (sangles), *cadillos de lupinas* (plantes fourragères) et *escarzos* (rayons de cire vides) qui, empruntés au lexique agricole, nous renvoient à un tout autre décor : le paysage montagnard de l'intérieur. Le discours met donc en résonance deux espaces géographiques, le désert côtier et les hautes terres andines, deux espaces antagoniques dont la lettre va se charger d'effectuer la fusion

poétique. La mer et la terre deviennent alors non seulement l'objet de l'écriture mais aussi leur théâtre : la typographie comme géographie textuelle et la géographie comme typographie du monde, c'est dans cette position charnière que l'écriture poétique prend sa place ici.

Le double mouvement fusionnel et oppositionnel dans lequel vont s'inscrire les deux images spatiales qui vertèbrent le discours se trouve déclaré dès le premier vers du poème : *Alfan alfiles a adherirse*. Les 25 vers qui suivent sont désormais appelés à devenir la scène de ce combat entre mer et terre, un combat que le substantif *alfiles* vient apparenter à celui auquel se livrent, sur l'échiquier, les pièces blanches et les pièces noires de ce jeu dont on sait combien le principe s'inspire précisément de la stratégie guerrière. Le discours convoque aussitôt le verbe *adherir*, qui dénote le mouvement contraire (union) à celui que connote le substantif *alfiles* (opposition). Suit alors une énumération qui regroupe des termes appartenant à des domaines aussi divers que l'architecture, l'anatomie animale ou les mathématiques. Si on y regarde de plus près, on s'aperçoit cependant que tous posent dialectiquement ou présupposent une dualité notionnelle. Ainsi, le premier substantif, *junturas*, dit l'union ou le point d'intersection de deux objets quelconques ; à son tour, *al fondo* est le membre détaché d'une opposition sémantique de réciprocité – rapport inférieur/supérieur ou intérieur/extérieur – et ne peut se comprendre sans son contraire *encima* ou *afuera*, selon la situation ; le substantif *testuz* « chanfrein » appelle immédiatement, en tant que terme dérivé du substantif *testa* (*testudinem*), son contraire *pie*, que le discours met en œuvre dans le vers suivant et situe très exactement sous lui ; enfin le vers *al sobrelecho de los numeradores a pie* invite à voir un « régiment » de fractions mathématiques avançant « à pied », c'est-à-dire telles qu'on les représente habituellement : le numérateur « debout » sur le dénominateur, tous deux séparés (réunis) par ce trait horizontal que le discours assimile ici au *sobrelecho*, surface par laquelle se touchent deux pierres de taille superposées.

En adaptant très librement la terminologie saussurienne autour du phénomène de l'hypogramme, je dirais que la strophe d'ouverture constitue le *locus princeps* du poème³. Noyau générateur du quatrain, la syllabe *al*, sur laquelle s'ouvrent les cinq premiers vers du poème, apparaît à l'attaque de sept mots qui, orchestrés par le verbe apertural *alfan*, sembleraient former le paradigme d'une espèce de déclinaison : *AL-fan*, *AL-files*, *A L-as junturas*, *AL fondo*, *A L-os testuces*, *AL sobrelecho*, *AL-files*. Cette syllabe-thème est investie d'une double fonction. D'une part, elle affiche l'autonomie fonctionnelle des unités minimales du discours – sur lesquelles le texte attire l'attention du lecteur dès le premier vers *ALFAn ALFiles A Adherirse* –, annonçant

³ Jean Starobinski, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971 (rééd. Lambert-Lucas, Limoges, 2009).

ainsi le rôle prééminent que vont jouer, tout au long du poème, les correspondances anaphoniques dans la construction de son sens. D'autre part, elle va programmer la syntaxe des deux strophes centrales du poème, en leur imposant le joncteur subordonnant *al* (également placé en début de vers), qui va former la charnière entre les deux images dont le discours vise à opérer la symbiose (*adherir*). Voici la structure de ces deux strophes :

(mer) **A** rebufar el socaire de cada caravela [...]

(terre) ceden las estevas en espasmo de infortunio

.....

(terre) Soberbios lomos resoplan

(mer) **a** portar [...] desde las islas guaneras

Par le biais de la forme prépositionnelle *al*, la deuxième strophe dit la simultanéité de deux événements qui se déroulent, l'un sur la côte, l'autre sur les terres cultivées, à l'intérieur du pays : pendant que, propulsées par le vent, les caravelles voguent sur l'océan (*Al rebufar el socaire de cada caravela*), le laboureur sillonne la terre avec sa charrue, qu'il lâche soudainement (*ceden las estevas*) pour sonarse en el dorso de la muñeca. Plus obscure, la période suivante, qui occupe les quatre derniers vers de la strophe, introduit une image auditive sans connexion apparente – malgré la conjonction copulative qui l'ouvre – avec les cinq vers qui la précèdent :

Y la más aguda tiplisonancia

se tonsura y apeálase, y largamente

se ennazala hacia carámbanos

de lástima infinita.

Cependant, cette rupture réside moins dans l'obscurité du lexique mis en œuvre que dans la nécessité de modifier les paramètres de la lecture. Le sens lexical des mots – ce sens dont l'emprise sur le lecteur est si forte – fonctionne ici comme une sorte de parasite qui vient brouiller l'audition de ces vers, que demandent à être *vus* dans leur matérialité phonique autant qu'à être *lus*, c'est-à-dire saisis dans leur configuration sémantique. Car c'est une « figure sonore » qui construit le sens de la strophe, en mettant en corrélation le verbe *sonarse*, dont la valeur sémantique, ici imposée par la forme réfléchie, oblitère complètement – ce malgré la transparence de son signifiant – l'image acoustique que véhicule la forme non pronominal *sonar*, avec le substantif néologique *tiplisonancia* du vers suivant, qui la rétablit. La figure étymologique *sonarse / tiplisonancia* nous contraint alors non seulement à « voir » les mots, mais aussi à les « entendre » dans la matérialité du rythme, ici scandé en péons troisièmes (oóóo) : *lārgāmēntē se_ēnnāzāla_hāciā cārāmbānōs dē*

lástima ĩnfinită, rythme que préfigurait quatre vers plus haut la séquence *cēdēn lās ēstēvās ĩn ěspāsmō de ĩnfōrtūniō*.

Si le discours réclame cette lecture auditive c'est parce qu'au « spectacle visuel » de la sierra (la formule est sans doute pléonastique, mais les syntagmes *adherirse a las junturas* et *la más aguda tiplisonancia* ne le sont pas moins) vient s'ajouter dans ces vers le « spectacle sonore » du hennissement du cheval de labour, cri superbe (*soberbios lomos resoplan*) qui, figuré comme un lasso sonore virevoltant dans l'air va s'élever jusqu'au ciel comme une prière (c'est ainsi que j'interprète le néologisme *ennazala*, qui permet de reconnaître le substantif *azalá* « prière des musulmans⁴ ») et retentir à l'infini, porté et amplifié par l'écho des montagnes (*hacia carámbanos de lástima infinita*). Toutes ces images ascensionnelles ne font que souligner la verticalité du paysage andin, toujours en opposition au spectacle océanique qui ouvre la strophe. Certes le cheval n'est pas nommé dans le poème, mais c'est manifestement à lui que se rapportent les mots *testuces*, *rebufar* (s'ébrouer), *lomos*, *petrales*, *escarapelas* et surtout *alfar*, terme hippique que le discours met en contact avec le substantif *alfiles* au début du poème, tout comme, au jeu d'échecs, la cavalier se range à côté du fou au début de la partie. Le poème *LXIII* rend explicites les deux images visuelle et auditive que le discours met en concurrence dans cette strophe :

Cielos de puna descorazonada
por gran amor, los cielos de platino, torvos
de imposible.

Rumia la majada y se subraya
de un relincho andino.

C'est l'organisation phonique et rythmique du discours qui, dans le poème qui nous occupe, va se charger de « souligner » ce *relincho andino*, cri convulsif (*espasmo*) comme le rythme saccadé produit par l'accumulation de formes proparoxytoniques (*apeálase*, *carámbanos*, *lástima*) ; strident comme le timbre aigu de la voyelle allitérée *i* (*tiplisonancia*, *lástima infinita*) ; enfin lent et long comme les mots eux-mêmes (*largamente*, *tiplisonancia*, *carámbanos*), parfois reliés par des synalèphes multiples (*y apeálase y se ennazala hacia*).

Mais les correspondances phoniques qui s'instaurent entre les mots n'ont pas pour seul effet de « souligner » les correspondances sémantiques qui les sous-tendent : elles expliquent aussi le texte.

⁴ André Coyné fait de *ennazala* une forme parasynthétique à partir de l'adjectif *nasal* : « el campesino [...] hostiga al buey, mientras se suena en el dorso de la muñeca con pulso párvulo y, si arrecia el frío, deja que le cuelguen carámbanos de la nariz » (César Vallejo, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1968, p. 169).

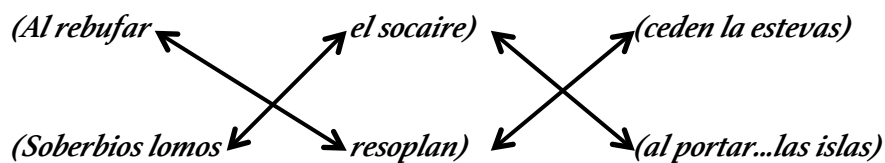
Reprenons ici les deux premiers vers de cette strophe : *Al rebufar el socaire de cada caravela / deshilada sin ameracanzar*. En les lisant attentivement, on voit se dégager linéairement des mots dont ils sont constitués des séquences signifiantes qui viennent tisser la trame d'une seconde lecture. En effet, après avoir lu la première strophe, quatre fois jalonnée par la syllabe *al* et trois par le segment *alf*, comment ne pas considérer le verbe *rebufar* comme une expansion du premier mot du poème, le verbe *alfar*? À son tour, l'image éolienne qu'introduit ce même verbe et que l'allitération en *f* vient renforcer nous contraint à lire, dans le mot suivant, à la fois les formes *aire* et *socaire*. Plus ostentatoire encore, l'orthographe délibérément altérée de *caravela* détache de son signifiant le substantif *vela* qu'il contient entièrement, tout comme sur l'horizon marin se détachent les voiles gonflées des caravelles ; ce qui n'empêche pas d'y voir simultanément une invitation à l'anaphorie, une simple inversion des liquides suffisant à transformer le substantif *caravela* en **calavera* : associée au guano (*islas guaneras*), l'image du cadavre pourrait ainsi faire écho au premier poème du recueil, où cette matière apparaît décrite précisément comme une masse cadavéreuse en état de décomposition : *el guano, la simple calabrina* (< *cadaverina*). Signalons à propos de l'orthographe de ce substantif que, n'ayant vu qu'une simple erreur d'impression, plusieurs éditeurs de *Trilce* ont rétabli la lettre *b*, au mépris des deux premières éditions du recueil – les seules auxquelles, faute de manuscrit, on puisse légitimement se reporter –, où le mot apparaît invariablement orthographié *caravela*. Une telle interprétation est immédiatement infirmée par l'adjectif *deshilada* qui, incident au substantif *caravela*, ne trouve son vrai support sémantique que dans le segment final de ce dernier, le substantif *vela*. L'intérêt de cette construction réside justement en ce que, par une simple permutation orthographique, le mot *carabela* devient la synecdoque de lui-même, figure qui, communément définie selon la formule « la partie pour le tout », trouve précisément dans l'exemple classique de « la voile pour le navire » des manuels de rhétorique son modèle archétypal. La partie ne se substitue pas au tout, ni le tout à la partie : le mot *caravela* nomme à la fois (superposés dans le temps et non successivement) et la partie et le tout. Le discours exploite ici une singulière isotopie phonico-référentielle car, si la voile est la partie de ce tout qu'est la caravelle, c'est en même temps le nom de la partie (*vela*) qui se trouve lui-même contenu dans le nom de ce tout (*caravela*). Sorte de « méta-métonymie », c'est le signifiant lui-même qui met en scène l'ordre rhétorique qui préside à son signifié. Ajoutons pour conclure la lecture paragrammatique de ces deux vers, que le verbe *ameracanzar*⁵, dont le *a* a subi le même sort que le *v* de *caravela* dans diverses éditions, qui l'ont remplacé par un *i*, pourrait être issu d'un croisement lexical entre *americanizar* et le verbe *amerar*

⁵ Ainsi orthographié dans les deux premières éditions de *Trilce*.

« *inonder* ». L'énoncé tout entier apparaît donc comme un tissu de structures signifiantes coexistantes :

Al rebufar el socaire de cada caravela deshilada sin ameracanizar
 (alfar) (aire) (vela) (amerar)

Aussi bien par son architecture que par sa configuration sémantique, la troisième strophe apparaît comme une réplique de la seconde. Tout se passe comme si un miroir venait s'interposer entre les deux pour faire de l'une le dédoublement inversif de l'autre. Ainsi, au verbe apertural de la deuxième strophe, *rebufar*, le discours réplique ici par le verbe *resoplan* qui, outre le préfixe réduplicatif *re-*, partage avec lui la même dualité sémantique : synonymes de « souffler », les deux verbes peuvent désigner, dans un sens plus restreint, le ronflement des animaux. Malgré leur synonymie, le champ référentiel qui leur est affecté dans le discours est radicalement opposé : alors que le premier désigne le vent soufflant dans les voiles des caravelles, le second renvoie aux ébrouements du cheval tirant péniblement la charrue que guide le laboureur. C'est également sur un principe de synonymie syntaxique que se trouve construite la première période de ces deux strophes, chacune d'entre elles mettant en équation deux actions verbales simultanées au moyen du même monosyllabe *al*. Comme dans le cas précédent, cet isosyntaxisme va fournir le cadre d'une nouvelle inversion, la proposition subordonnée, chargée de signifier l'espace marin, se trouvant respectivement antéposée (*al rebufar...ceden*) est postposée (*resoplan...al portar*) à la principale, chargée de signifier la paysage agreste. L'inversion commande l'architecture sémantique et syntaxique des deux strophes centrales du poème :



Le chiasme interstrophique joue ici le même rôle que la préposition articulée *al* entre les deux propositions qu'elle relie : il dit la simultanéité des deux strophes, mises en équipollence inversive. En les superposant, ce sont les deux espaces géographiques mis en spectacle qui se superposent. Non déclarés, ces deux espaces resteront innomés jusqu'au cinquante-neuvième poème du recueil, qui va les désigner par leur nom propre :

Pacífico inmóvil, vidrio, preñado

de todos los posibles.

Andes frío, inhumanable, puro.

Acaso. Acaso.

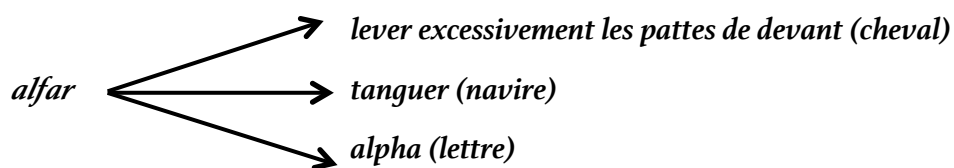
Le froid intense des hautes terres andines (*Andes frío*) se trouve également évoqué dans la deuxième strophe (*carámbanos*), associé à la description du hennissement du cheval. La strophe suivante amplifie l'association synesthésique à travers le syntagme *siete colores bajo cero* qui simultanément désigne les sept couleurs de l'arc-en-ciel (celui-ci figuré comme une cocarde : *escarapelas*) et les basses températures de la sierra : en effet, on ne peut lire le substantif *colores* sans « entendre » l'écho du mot dont il opère le détournement, le substantif *grados*.

Le processus de mise en résonance des deux espaces géographiques ici en cause culmine dans les deux derniers vers de l'avant-dernière strophe, qui nomme l'agent même de cette fusion : la lettre. C'est en effet le nom de deux imprimeurs du début du XVI^e siècle, le Vénitien Aldo Manucio et le Français Sébastien Gryphe ou, plus exactement, celui des caractères d'imprimerie utilisés par eux (écriture bâtarde connue respectivement sous le nom de *aldina* « aldine » et *grifa* ou *grifada* « italique ») que laisse lire simultanément le mot-valise *grifalda*⁶. Associée à l'image des caravelles délabrées « non américanisées » de la deuxième strophe, cette référence à l'art de l'imprimerie et, tout particulièrement, l'époque à laquelle elle renvoie autorisent alors à considérer le poème comme une allusion à la conquête de l'Amérique, sorte de « croisade ratée » (*fallidas cruzadas*) que la « lettre morte » des chroniques historiques (*innánima grifalda*) ne rapporte qu'à demi-mot. Mais en même temps le texte permet de lire, parfaitement formulé dans ces vers, le principe même qui préside à sa construction : articulé sur l'inversion chiasmatisque de deux images spatiales qu'il ne nomme jamais, ce sont en effet deux « silence croisés » (*callandas cruzadas*) qui construisent le poème et deux « adjectifs croisés » (*grifalda*) qui nomment et agissent emblématiquement l'opération qui commande la totalité du discours. La description de ces deux espaces est placée sous le signe de la misère : *infortunio, lástima infinita, mustios petrales, escarzos a la intemperie*. Au terme de ce parcours géographique, c'est l'écriture elle-même qui finit par s'éteindre : *innánima*. Mais c'est aussi la puissance unificatrice de la lettre et son pouvoir à « soumettre » la grammaire que le discours met à nu dans ces vers. Ainsi, la structuration prégnante du rythme vocalique va jusqu'à « pervertir » la configuration morpho-phonologique de l'adjectif *inánime* qui, indifférencié du point de vue du genre, va prendre le morphème féminin pour sauvegarder

⁶ André Coyné (*Op. cit.*, p. 170) explique le néologisme comme la somme de *grifo* + *grifalto* « couleuvrine, bouche à feu ». Il est difficile cependant, si l'on s'en tient à leur stricte matérialité phonique, d'expliquer à partir de ces deux termes la présence de la dentale sonore dans le mot résultant : *grifalDa*.

l'alternance *i/a* à l'intérieur du segment *cuando innánima grifalda* (a-i-a-i-a-i-a). On remarquera au passage l'identité partielle qui relie l'adjectif *innánima*, deuxième mot de l'avant-dernier vers de la deuxième strophe, et le verbe *ennazala*, qui occupe exactement la même position dans la strophe précédente, où il déclenche une chaîne allitérante qui sept fois consécutives va mettre en œuvre le même timbre vocalique *a* : *se ennazala hacia carámbanos*. À son tour, le dernier vers de la strophe est constitué de trois trisyllabes amphibraques reliés entre eux par la même syllabe finale : *falliDAS callanDAS cruzaDAS*. Néologique, le mot central, *callandas*, peut se lire comme un gérondif féminisé (sa formation étant favorisée par la forme adverbiale *callandito*) ou comme le produit d'une dérivation fantaisiste, tantôt sur le modèle de *volandas* (cf. *Trilce XVII* : « *piedra ovulandas* »), tantôt sur celui de la forme participiale de la conjugaison périphrastique passive latine (dans ce sens, *callandas* entrerait en résonance avec *futuros planos* et signifierait « les choses qui doivent être passées sous silence »).

La lettre constitue donc, avec les deux images qu'elle convoque (l'eau et la terre), le troisième actant poétique du discours. Elle est le lieu dialectique de la rencontre, du croisement de ces deux images : c'est précisément cette inversion que semblerait dramatiser typographiquement la syllabe-thème *alf*, que l'on voit réapparaître, dans un tout autre ordre, à la fin du poème : *ALFan - ALFíles - AL Fondo* à *griFALda - FALLidas - FALSas*. Le verbe apertural *alfar*, qui participe à la fois du lexique hippique et du lexique marin, apparaît alors comme un condensé de ces trois forces : en effet, la paronomase qui ouvre le poème contraint à lire aussi dans le premier mot le nom dynamisé de la première lettre de l'alphabet grec :



La mise en œuvre massive de la lettre *a* qui revient 118 fois dans le poème fait de cette voyelle le « thème » phonique de la composition. Comme on l'a vu, elle est activement présente dans les forgeries *caravela*, *ennazala*, *innánima*, *callandas*. Elle constitue également le « point de suture » des signifiants télescopés dans *amerAcatizar* et *grifALda*. C'est en quelque sorte le nom de cette lettre que déclinent les vers d'ouverture où, investie d'une fonction démarcative, la voyelle *a* se trouve inaugurer les sept premiers groupes rythmiques du poème. En lisant attentivement ce que plus haut j'ai appelé le *locus princeps* du texte, on constate en effet que chacune des occurrences de cette lettre *y a* été rigoureusement portée en compte : en alignant sur un même axe les sept

*premières mores de la chaîne discursive, il apparaît que chaque groupe rythmique vient infixer une syllabe supplémentaire entre la syllabe tonique et la syllabe-thème *al* qui, de plus en plus éloignée de l'ictus, produit l'impression d'avancer « à reculons ». Son mouvement sur l'échiquier textuel paraît alors vouloir reproduire la marche biaisée du fou, pure force oblique⁷ :*

			ÁL	fan
		al	FÍ	les
	a ad	he	RÍR	se
a(l)	las	jun	TÚ	ras
		al	FÓN	do a
	(a) los	tes	TÚ	ces
al	so	bre	LÉ	cho

*L'expansion de chaque séquence qui, successivement augmentée d'une syllabe, devient de plus en plus longue, semblerait ainsi obéir aux lois de la période rhopalique. La strophe tout entière qui neuf fois met en position aperturale la voyelle ouverte fait également penser aux poèmes pangrammatiques, ces compositions ludico-poétiques exclusivement composées de mots commençant par la même lettre. Si, d'autre part, la première strophe se construit comme un tautogramme sur la lettre *a*, c'est la suite de l'alphabet que l'on peut voir diffusément à l'œuvre dans les trois vers suivants, où elle semblerait fournir la trame conductrice des mots convoqués :*

Alfan Alfiles A Adherirse

A las junturas, Al fondo, A los testuces,

Al sobrelecho de los numeradores A pie.

Alfiles y cadillos de lupinas parvas.

Al reBufar el soCaire De CaDa Caravela

DeshilaDa sin ameraCanizar,

CEDEn las Estevas En Espasmo de inFortunio...

⁷ Roger Caillois, *Les jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, 1985, p. 319.

Écriture abécédaire, son espace topographique fonctionne alors comme une grille sur laquelle les mots se croisent pour tisser des chaîne paronymiques signifiantes et efficaces, à commencer par le jeu de mots alfan alfíles, qui ouvre, annonce et appelle tous les autres jeux de lettres : CADa / CADillos, PARVas / PÁRVulo, CARAvelas / CARÁmbanos, SONARse / tipliSONancia, ESCARapelas / ESCARzos, TIEMPo / inTEMPerie, RONDAS / RODEO, ENNAzala / INNÁnime, FALlidas / FALSas.

Associée à la mer, l'écriture apparaît aussi comme objet du discours dans *Trilce LXIX*, dont la première strophe, ainsi que le fait observer Alain Sicard, « *hace surgir de las masas líquidas del océano la metáfora del mar como libro*⁸ » : *qué nos buscas oh mar con tu volúmenes docentesmenes docentes. À la lettre a, submorphème organisateur du réseau phonique/graphique de Trilce XXV*⁹, se substitue ici la lettre l qui, explicitement nommée, fournit, comme l'a également noté l'auteur, la matrice consonantique de la chaîne sémiotique *olas-eles-alas* :

*Con tus azadones saltas,
con tus hojas saltas,
hachando, hachando en loco sésamo,
mientras tornan llorando las olas, después
de descalzar los cuatro vientos
y todos los recuerdos, en labiados plateles
de tungsteno, contractos de colmillos
y estáticas eles quelonias.*

⁸ « La metaforización es compleja y consta de varios niveles. Los “azadones”, las “hojas” –que pueden ser de cualquier instrumento cortante–, el verbo “hachar” y su reiteración constituyen un primer nivel: el mar “como un bosque que se tala a sí mismo”, escribe acertadamente Julio Ortega. Pero se trata de un nivel tal vez secundario con respecto a ese otro en que se imbrican dos referencias: a la resaca marítima y a un sorprendente mar/imprenta » (« La naturaleza como libro en dos poemas de César Vallejo », *César Vallejo: la escritura y lo real*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1988, p. 148-149).

⁹ La voyelle o est également investie d'une fonction submorphémique. Ainsi la voit-on apparaître massivement dans les vers que le discours fait graviter autour de l'image de la sierra, contrairement aux vers qui décrivent l'espace océanique, où sa présence s'estompe presque complètement :

<i>Al rebufar el sOcaire de cada caravela deshilada sin ameracanzar.....</i>	I occurrence (mer)
<i>ceden las estevas en espasmO de infOrtuniO, cOn pulso párvulo mal habituadO a sOnarse en el dOrsoO de la muñeca.....</i>	10 occurrences (terre)
<i>SOberbios lOmOs resOplan al pOrtar, pendientes de mustiOs petrales las escarapelas cOn sus siete cOlOres bajO cerO /.....</i>	12 occurrences (terre)
<i>/ desde las islas guaneras hasta las isla guaneras.....</i>	0 occurrences (mer)

Filosofía de alas negras que vibran

al medroso temblor de los hombros del día.

El mar, y una edición en pie,

en su única hoja el anverso

de cara al reverso.

Dans *Trilce LV*, en revanche, c'est au milieu d'un réseau lexical puisé dans le vocabulaire agricole (*toronjil* « mélisse », *almácigo* « pépinière », *harnero* « crible ») que l'on voit émerger l'image de l'écriture, référent que le discours convoque dès l'ouverture. Détaché du corps du poème, l'incipit est la traduction littérale, formulée au style direct, du sixième vers du poème « Automne » d'Albert Samain (*Au jardin de l'Infante*) dont le discours tout entier se pose ici comme la négation poétique :

Samain diría el aire es quieto y de una contenida tristeza.

Vallejo dice hoy la Muerte está soldando cada lindero a cada hebra de cabello perdido, desde la cubeta de un frontal, donde hay algas, toronjiles que cantan divinos almácigos en guardia, y versos antisépticos sin dueño.

El miércoles, con uñas destronadas se abre las propias uñas de alcanfor, e instila por polvorientos harneros, ecos, páginas vueltas...¹⁰

Trilce XXV réunit ces trois espaces en un seul et même mot, le verbe *alfan*. Point de départ du poème, la lettre en est aussi le point d'arrivée : *borradores*. Entre ces deux limites, et traversé par elle, se déploie ce jeu d'ombre et de lumière à travers lequel le discours tout à la fois oppose et identifie l'espace océanique et l'espace continental. Comme l'a justement fait remarquer André Coyné en invoquant l'expression figurée *surcar las olas*, la mer apparaît, au terme de cette fusion, comme un vaste terrain de culture labouré par d'imaginaires caravelles¹¹. J'ajouterai pour ma part que cette métaphore agricole lexicalisée¹² – que le discours ne formule pas explicitement,

¹⁰ Notons au passage qu'à l'égal du substantif *vers* (cf. *infra*), le nom *página* est étymologiquement une métaphore agricole. Le latin *pagina* désigne en effet quatre rangées de pieds de vigne disposées en forme rectangulaire.

¹¹ *Op. cit.*, p. 169.

¹² Marina Yaguello fait remarquer la singularité de cette expression : « Un exemple curieux de retournement : *sillonner la mer*, métaphore agricole, par un sorte d'effet boomerang, devient une métaphore maritime, lorsque les

*mais dont il fournit tous les éléments en associant au mouvement des caravelles celui de la charrue¹³ – pourrait aussi constituer le lieu où viendraient s'intersecter les trois espaces évoqués dans le poème. Car ce sont bien trois actions simultanées – et non pas deux – que le discours met ici en équation : pendant que la charrue sillonne la terre, pendant que les caravelles sillonnent la mer, c'est le texte lui-même qui se constitue progressivement sur la feuille blanche, « labourée » par la plume du poète qui, l'un après l'autre, trace les vingt-six sillons versaux dont il se compose. Plus opaque que l'expression figée sillonner la mer, le substantif *vers* est, au même titre qu'elle, une métaphore agricole : le *versus* n'est rien d'autre, étymologiquement parlant, que le nom du sillon¹⁴. Le retour au sens propre ne serait paradoxalement ici qu'un retour au figuré, une récupération du trope que l'histoire de la langue a obscurci jusqu'à sa complète démotivation. Paysage typographique, c'est le texte lui-même qui, lu à la « lumière » de cette métaphore éteinte (*innánima*), devient spectacle.*

chariots des émigrants sillonnent la plaine américaine assimilée à la mer » (*Alice au pays du langage. Pour comprendre la linguistique*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 168).

¹³ Cf. le sonnet IV de « *Nostalgias imperiales* » : *Llega el canto sin sal del mar labrado*.

¹⁴ On ne peut mieux faire ici que de citer l'étymologie isidorienne du mot *versus* : « *El verso es llamado así por la gente porque los antiguos escribían en el mismo sentido en que araban la tierra: primero llevaban el estilete de izquierda a derecha, daban la vuelta un poco más abajo y volvían de nuevo hacia la derecha. Todavía hoy los campesinos llaman versos a los surcos* » (*Etimologías*, VI, 14, 7).

Federico BRAVO, « *Alfan alfíles* ou la musique du signifiant », *Figures de l'étymologie dans l'œuvre poétique de César Vallejo*, Federico Bravo, Presses Universitaires de Bordeaux, 2017, p. 179-194.
