



HAL
open science

Trilce XXXVI

Federico Bravo

► **To cite this version:**

Federico Bravo. Trilce XXXVI. Nadine Ly. César Vallejo, la escritura y lo real, Ediciones de la Torre, 1988, 84-86587-51-4. hal-02955446

HAL Id: hal-02955446

<https://hal.science/hal-02955446>

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.

TRILCE XXXVI

*Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo,
botón de pensamiento que busca ser la rosa;
se anuncia con un beso que en mis labios se posa
el abrazo imposible de la Venus de Milo.*
Rubén DARÍO, *Prosas profanas*.

En 1930, Vallejo écrit sur son cahier de notes : Yo amo a las plantas por la raíz y no por la flor. Une dizaine d'années auparavant, l'auteur avait écrit le poème que j'ai choisi d'analyser ici, Trilce XXXVI, dont le sixième vers déclare à nouveau : ...a raíz de cuanto no florece. Aucune formulation théorique du discours poétique ne me paraît aussi heureuse et éclairante que l'image de la fleur qui tout à la fois dénonce et recèle l'existence de ses racines. Comme la plante ou comme cette Vénus de Milo à peine « bourgeonnante » dont le poète refoule le corps pour ne retenir que ses deux bras manquants, le discours poétique n'est que le segment infinitésimal d'un tout qu'il implique et auquel il ne cesse de renvoyer.

*Pugnamos ensartarnos por un ojo de aguja,
enfrentados, a las ganadas.
Amoniácase casi el cuarto ángulo del círculo.
¡Hembra se continúa el macho, a raíz
de probables senos, y precisamente
a raíz de cuanto no florece!*

*¿Por ahí estás, Venus de Milo?
Tú manqueas apenas, pululando
entrañada en los brazos plenarios
de la existencia,
de esta existencia que todavía
perenne imperfección
Venus de Milo, cuyo cercenado, increado
brazo revuélvese y trata de encodarse*

*a través de verdeantes guijarros gagos,
ortivos nautilus, aunes que gatean
recién, vísperas inmortales.
Laceadora de inminencias, laceadora
del paréntesis.*

*Rehusad, y vosotros, a posar las plantas
en la seguridad dupla de la Armonía.
Rehusad la simetría a buen seguro.
Intervenid en el conflicto
de puntas que se disputan
en la más torionda de las justas
el salto por el ojo de la aguja!*

*Tal siento ahora al meñique
demás en la siniestra. Lo veo y creo
no debe serme, o por lo menos que está
en sitio donde no debe.
Y me inspira rabia y me azarea
y no hay cómo salir de él, sino haciendo
la cuenta de que hoy es jueves.*

*¡Ceded al nuevo impar
potente de orfandad!*

Régie par la même loi d'absence/présence qui préside à tout investissement symbolique, la Vénus de Milo – sous laquelle peut se lire l'anagramme du pseudo-verbe grec *sumbolein*¹ – semble incarner le fonctionnement même du discours poétique, un discours qui, comme la statue, dit toujours plus qu'il ne montre. Les lectures souterraines qu'il suscite viennent ainsi s'apparenter à l'image de cette plante inversée qui « pousse vers le bas² ». Extrêmement dense en raison des

¹ Les mots *Venus + Milo* laissent lire la forme virtuelle **sumvolein*, qui peut s'entendre comme le produit de la régularisation analogique du verbe *συμβάλλειν* avec le substantif *συμβολον*.

² Cf. aussi *Trilce XXVI*: *Desde entonces ellas [= las uñas] crecen para adentro* et *Trilce XXXIV*: *Este piano viaja para adentro*.

multiples réseaux associatifs qu'il tisse, le discours produit sa propre analyse en détournant le centre du poème vers sa seule matérialité. Replié sur lui-même, le discours poétique apparaît alors comme le seul objet réel du poème.

*La lecture de la première strophe fait apparaître une dynamique d'assimilation progressive des unités lexicales qu'elle convoque. Ainsi, le jeu phonique qui régit les couples *pugnamos/ensartarnos*, *ojo/aguja*, *enfrentados/ganadas*, *amoniácase/casi*, *ángulo/círculo* trouve son expression correspondante, sur le plan du signifié, dans le rapport quasi-synonymique qui vient s'établir entre les verbes *ensartarnos* et *se continúa*, tous deux évoquant la même idée de liaison et d'enchaînement. Mais la configuration lexicale de ces vers aperturés permet aussi de découvrir un deuxième réseau de significations tout aussi cohérent. En effet, cette contiguïté des signifiants et des signifiés devient identité des sens dans le couple synonymique *pugnamos/enfrentados* et identité des sons dans les mots polysémiques *raíz* et *senos* qui activent au moins deux signifiés différents et se situent au carrefour d'autant de séries notionnelles. Le verbe *florece* vient remotiver le substantif *raíz* qui, lexicalisé dans la locution prépositionnelle *a raíz de*, retrouve son acception originelle de « racine ». En même temps, le segment *cuarto ángulo del círculo* invite à lire dans le mot *raíz* l'expression mathématique de la racine algébrique ou de la racine de l'équation. De manière analogue, *senos*, qui dans sa double valeur de « poitrine » et d'« utérus » fait écho au substantif *hembra*, semble aussi entrer en résonance avec *cuarto ángulo del círculo* en tant que sinus trigonométrique de l'arc de la circonférence ou du triangle. L'organisation lexicale de ce discours qui d'abord passe par l'assimilation des sens et des sons (quasi-synonymie/paronymie), puis ensuite par l'identification de ceux-ci (synonymie/homonymie), engage le lecteur à effectuer *le salto por el ojo de la aguja* auquel fait référence la troisième strophe, c'est-à-dire à franchir le dernier stade de cette dynamique réductrice vers l'autonomie du discours. Dans cette perspective l'interprétation proposée par Juan Larrea³ pour le néologisme *amoniácase*, verbe que Vallejo aurait élaboré non seulement à partir du substantif *amoniaco* mais aussi, par parasynthèse, à partir de l'adjectif grec *μονος* « seul, unique », trouverait ici un sens bien précis : celui de l'unité, ou mieux, de la réflexivité référentielle qui va faire à la fois du mot son propre référent et du discours son propre objet. Mais cette unité répond aussi à la configuration d'un discours où chaque élément convoque son contraire avec lequel il est appelé à ne faire qu'un. Parmi les multiples oppositions qui le soutiennent, les conflits symétrique/dissymétrie et rupture/continuité apparaissent comme autant*

³ *Poesía completa*, Barcelona, Seix Barral, 1978, p. 792.

de lignes de force qui vont le structurer. C'est l'analyse de ce double conflit qui fera l'objet de la lecture qui suit.

*La deuxième strophe est caractérisée par le syncrétisme signifiant des structures convoquées. Le champ sémantique du commencement, de ce qui n'est pas encore mais qui est sur le point d'être, regroupe les mots *increado, gatean, visperas, inminencias* et tout particulièrement le vers *tú manqueas apenas pululando*. En effet, l'ambiguïté du support grammatical de l'adverbe *apenas*, qui résulte de l'absence de signe de ponctuation, génère un effet de double incidence grammaticale simultanée : actualisé une seule fois, l'adverbe se contient deux fois lui-même (**tú manqueas apenas, apenas pululando*). Par ailleurs, la valeur inchoative du morphème *-ear, -eante* dans *manqueas* et *verdeante*, la périphrase verbale « *tratar de + infinitif* », l'américanisme *recién* et les mots techniques *ortivos* et surtout *nautilus* – nom d'un mollusque archaïque évoquant l'origine de la vie – viennent conjointement insister sur la notion de rupture et de commencement. La deuxième série lexicale est structurée autour du conflit plénitude / vacuité : le manque de la statue (*imperfeción, cercenado, guijarros gagos*) devient totalité et épanouissement (*entrañada, brazos plenarios, laceadora*). Ce jeu de forces antagoniques est mis en relief par le verbe *manqueas* et par le néologisme *encodarse*. Il existe enfin un troisième groupe de mots qui a pour objet de valoriser des notions précédentes. Parmi les termes qui construisent ce lexique intensif (*penenne, inmortales*), on remarque les synonymes néologiques *todaviiza* et *aunes*. La puissance de la statue se trouve ainsi signifiée par la puissance du discours lui-même, habile à conjuguer d'abord et à décliner ensuite ces deux adverbes synonymiques, *todavía* et *aún*, qui disent et mettent en valeur le manque de la Vénus et le figement de son imperfection.*

*Tous les éléments cités jusqu'ici trouvent successivement dans les mots *imperfeción, increado* et *inmortales* – qui tous trois partagent la même position saillante en fin de vers et le même préfixe privatif *in-* – leurs noyaux hyperonymiques. Parmi ces trois supports, c'est le mot *increado* qui, dans l'organisation lexicale de cette deuxième strophe, occupe le milieu exact. Mis côte à côte, les participes *cercenado* et *increado* s'opposent autant qu'ils s'identifient. Si résultativement ces deux vocables dénotent le manque, ils sont opérativement antithétiques, l'adjectif *cercenado* signifiant la destruction de ce qui a été créé inversement à *increado* qui évoque la puissance indestructible de l'incrée. Le discours s'approprie ainsi une réalité qu'il va transformer radicalement par la suite : le bras de la Vénus de Milo, ce bras qui tente de « s'encouder » (mais peut-être faut-il lire « encoder » et voir dans *codo* le lieu de la rencontre homonymique des mots issus de *cubitus* et *codex*) et que le poète, qui le sait détruit, veut incrée⁴. À*

⁴ L'emploi du mot *brazo* au singulier dit l'état intermédiaire dans le processus de réduction poétique *Venus de Milo* (v. 7) > *brazos plenarios* (v. 9) > *brazo* (v. 14) > *meñique* (v. 27). Progressivement minimisée par le discours, la statue est

la base de ce jeu d'opposition et de réunion, se trouve une forme d'autocorrection : *cercenado*, *increado*, la survenance du deuxième adjectif ayant pour mission d'amender le premier plutôt que de simplement s'ajouter à lui. Sans doute convient-il de considérer cette autocorrection comme l'indice d'une mise en miroir du travail poétique à l'intérieur du poème. Tout se passe en effet comme si, par le biais de cette sorte de rétractation, le discours voulait laisser une trace consciente du travail inconscient de la création poétique et du dédoublement qui s'ensuit⁵, de l'entrée en conflit du réel avec l'imaginaire et, plus loin encore, de l'entrée en conflit du réel avec le langage qui en est la concevabilité.

C'est parce que la Vénus est inachevée et non pas rognée qu'elle est immortelle. Toute sa puissance à signifier vient de son incomplétude. Cette statue qui « attrape au lasso », c'est-à-dire qui comprend en elle-même les imminences, les absences, les parenthèses qu'elle tisse, détient tout son pouvoir dans ce qu'elle est la veille (*vísperas inmortales*) qui ne connaîtra pas de lendemain, le jeudi (*Haciendo la cuenta de que hoy es jueves*) étant la veille du jour de Vénus : définitivement provisoire, elle est irréversiblement inachevée.

À ce discours hypercaractérisé où toutes les unités du faisceau signifiant concourent à déclarer la même notion, s'oppose un deuxième type de discours, celui-ci divergent, dont la troisième strophe représente le paradigme. En la lisant, l'attention du lecteur est immédiatement attirée par la position qu'occupe la conjonction *y* à l'intérieur du vers *Rehusad, y vosotros, a posar las plantas*. Ce n'est qu'en supprimant la conjonction (**Rehusad, vosotros, a posar las plantas*) ou en la déplaçant à la position initiale (**Y vosotros, rehusad a posar las plantas*) que l'équilibre grammatical du vers pourrait être rétabli. Je n'ai pour ma part trouvé à cette bizarrerie syntaxique qu'une explication : de même que le réel (*cercenado*) se soumet à l'imaginaire (*increado*), de même le discours disloque la syntaxe pour la soumettre ici à la rhétorique et préserver ainsi l'anaphore *Rehusad... / Rehusad...*. Superfétatoire du point de vue référentiel, sa valeur conative étant d'emblée déclarée par l'impératif, le syntagme *y vosotros* est investi d'une fonction indicielle qui le rend poétiquement performatif. Ainsi, la conjonction *y* dit, par la position qui lui est assignée dans le vers, l'impossibilité des deux codes syntaxique et rhétorique⁶.

réduite non pas à ses deux bras inexistants, mais à son seul bras gauche qui, étant le plus incomplet des deux (la Vénus conserve en effet une partie de son bras droit), donne l'impression de vouloir se redresser : *revuelvese y trata de encodarse*.

⁵ « Devenir créateur, c'est laisser se produire, au moment opportun d'une crise (...), une dissociation ou une régression du Moi, partielles, brusques et profondes : c'est l'état de saisissement (...) La double capacité du Moi à tolérer l'angoisse (...) et de se préserver, pendant et aussitôt après la dissociation-régression, un dédoublement vigilant et auto-observateur, spécifie le créateur ». Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981, p. 93-95. (C'est moi qui souligne).

⁶ « Les lois poétiques binaires vont jusqu'à transgresser les lois de la grammaire ». Julia Kristeva, *Séméiotiké*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 114.

Or, l'anaphore se fondant sur la symétrie des membres couplés – condition *sine qua non* de toute figure de position/répétition –, elle contrevient ouvertement à la dissymétrie proclamée par le texte : *Rehusad la simetría*. De manière analogue, le deuxième refus qui se fait jour dans ces vers, celui de la duplicité (*Rehusad.../... la seguridad dupla de la Armonía*), se trouve totalement contredit par la structure binaire de l'anaphore elle-même et de la dérivation *seguridad/seguro*. Qui plus est, c'est ce même principe binaire qui régit l'organisation rythmique de la strophe précédente où il se présente sous forme de pieds métriques et de simlicadences à rythme anapestique (*cěrcěnādo ĵncrěādō*) et amphibrachique (*mānquēās āpēnās, lōs brāzōs plēnārīōs, ōrtīvōs nāutilōs*). La disposition accentuelle, syllabique et phonique du discours incite alors à voir dans *posar las plantas* la transposition banalisée de **pulsar los pies*⁷ : c'est en effet du mouvement des pieds que l'on levait et que l'on baissait alternativement pour marquer la mesure que le verbe « scander » tire son sens. Or, cette strophe de sept vers qui interdit et qui s'interdit de « poser les plantes sur la double sécurité de l'harmonie » s'ouvre paradoxalement sur un distique isosyllabique :

Rehusad, y vosotros, a posar las plantas (= 13 syllabes)

en la seguridad dupla de la Armonía. (= 13 syllabes)

organise les deux vers suivants en cinq péons troisièmes :

Rěhūsād lā simētrīā ĵ buěn sěgūro.~

Ĵntěrvēnīd ěn ěl cōnflīctō

et produit, dans les trois derniers vers, l'assonance *u/a* :

de puntas que se disputan

en la más torionda de las justas

el salto por el ojo de la aguja!

Trop d'harmonie, en effet, pour un poème qui se veut « inharmonieux »...

Je crois voir là le véritable objet du discours poétique. En effet, le trente-sixième poème de *Trilce* ne cesse de transgresser et d'afficher qu'il transgresse les mêmes lois qu'il édicte. Ce que la sémantique nie (refus de symétrie et de duplicité) se trouve à son tour nié par l'organisation symétrique et duelle du discours. C'est en pratiquant le contraire de ce qu'il postule, c'est-à-dire en se niant et en se contre-niant, que le texte s'affirme. Le conflit que déclare la série lexicale *pugnamos-enfrentados-conflicto-disputan-justas* est tout d'abord celui dont le texte est lui-même

⁷ La paronyme *posar / pulsar* et la synonymie *plantas / pies* légitiment cette lecture. Le passage de *pulsar* à *posar* serait, en outre, favorisé par le substantif *poso* dans lequel s'intersectent les deux étymons *possum* et *pulsum*, comme en témoigne sa double acception de « sédiment » et d'« impulsion ».

le théâtre. Et c'est le combat que livre à l'intérieur du discours l'organisation rhétorique, prosodique, rythmique, grammaticale et sémantique du poème qui en construit le sens. Ce double refus, qui se traduit par la quête de dissymétrie et de disparité, vise, certes, à instaurer une poétique de l'informe. Mais comme le rappelle fort à propos Henri Meschonnic, « l'informe est encore une forme⁸ ». Si l'objet le plus dissymétrique qui soit devient, devant un miroir, parfaitement symétrique, *Trilce XXXVI* s'offre, en tant que métapoème, spéculativement au lecteur : en se dédoublant, le poème devient aussi inévitablement symétrique à lui-même et, comme le déclare la voix poétique, *no hay cómo salir de él*. L'implacabilité de ce principe d'identité se trouve à nouveau énoncée dans *Contra el secreto profesional*, où Vallejo le définit comme une double impuissance à s'arracher à l'espace et au temps et à dissoudre le lien qui fait de chaque être de l'univers ce qu'il est :

Quiero perderme por falta de caminos. Siento el ansia de perderme definitivamente, no ya en el mundo ni en la moral, sino en la vida y por obra de la vida. Odio las calles y los senderos que no permiten perderse. La ciudad y el campo son así. No es posible en ella la pérdida que no la perdición, de un espíritu. En el campo y en la ciudad, se está demasiado asistido de rutas, flechas y señales para poder perderse. Uno está allí indefectiblemente situado. Al revés de lo que le ocurrió a Wilde, la mañana que iba a morir en París, a mí me ocurre en la ciudad amanecer siempre rodeado de todo, del peine, de la pastilla de jabón, de todo. Amanezco en el mundo y con el mundo, en mí mismo y conmigo mismo. Llamo e inevitablemente me contestan y se oye mi llamada. Salgo a la calle y hay calle. Me echo a pensar y hay pensamiento. Esto es desesperante.¹⁰

Impuissant à dévier son objet vers un autre support que lui-même, le poème est ainsi soumis à ce même principe de réflexivité.

Le refus de cette harmonie du nombre, de la rime et du mètre traditionnels, est aussi refus de l'histoire, une histoire à laquelle, malgré tout, le poème ne pourra non plus se soustraire¹¹. Si l'histoire est dite par l'allusion biblique *ensartarnos por un ojo de aguja* et par les références à la statue grecque, aux joutes du Moyen Âge (*justas*) et même à la préhistoire (*guijarros gagos /*

⁸ Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982, p. 593.

⁹ Le discours met, par ailleurs, cette strophe en résonance avec la précédente. La voyelle étant l'unité syllabique minimale, la conjonction *y* pourrait être l'appendice excédentaire (à l'image du *meñique*, mot étymologiquement rattaché au superlatif latin *minimum*) que le moi poétique considère comme étant de trop (*demás*) ou du moins déplacé (*en sitio donde no debe*) sur l'un des deux volets sur lesquels se déploie le poème : la page gauche (*la siniestra*). En le relisant, le poète irait jusqu'à remettre en question sa responsabilité sur le vers *Rehusad, y vosotros...*, dont il croit ne pas être l'auteur (*lo veo y creo / no debe serme*). Par contrecoup, la mise en mention du premier *y* dans le vers *Y me inspira rabia y me azarea / y no hay cómo salir de él* va rendre performatives chacune des trois occurrences de la conjonction copulative, transcendant ainsi la simple valeur itérative de la polysyndète. Par sa mise en autonymie, *y* devient alors le sujet de *inspira* et *azarea* : « le mot *y* (déplacé) m'enrager et m'irrite ».

¹⁰ *Contra el secreto profesional*, Barcelona, Laia, 1983, p. 49.

¹¹ « Les nombre, rigueur, science, ordre, mesure et mètre, n'ont donnée qu'un formalisme, en s'appliquant au langage, au rythme, au vers. La façade d'harmonie a laissé la place à des expédients. Mais elle a opposé, et elle oppose encore, toute sa force de symétrie aux contre-formes qui l'ont contestée. Querelle du vers libre ». Henri Meschonnic, *Op. cit.*, p. 593.

ortivos nautilos), si le poète va jusqu'à en donner sa propre définition (*Hembra se continúa el macho*), elle est surtout appelée à « agir » : le poème nomme la tradition en même temps que la tradition travaille le poème. De ce point de vue, les deux derniers vers du poème représentent la tentative manquée d'échapper à cette historicité. L'échec viendra de ce que « le poète n'est pas libre. Il n'est pas libre devant l'alexandrin, pas plus que devant le vers libre. Pas libre d'être ventriloqué par une tradition¹² ». En effet, ce dernier vers se donne à lire un tétradécasyllabe parfaitement rythmé, césuré et rimé :

¡Cěděd ħl nuěvo ħmpār

pōtēntě de_ōrfāndād!

La typographie de ces deux vers, dont la singulière mise en page semblerait avoir pour objet de démanteler l'équilibre du tétradécasyllabe, ne parvient cependant pas à rompre la parfaite symétrie des deux hémistiches, invariablement accentués sur les syllabes paires : rien en effet n'est plus (sy)métrique que le décompte syllabique, la scansion des accents et l'écho vocalique.

Une statue incomplète est un corps signifiant incomplet, une sémantique qui ne peut fonctionner qu'à moitié. Face à cette sémantique restreinte au domaine lexical qui proclame le nombre impair et la dissymétrie comme nouvelles lois poétiques, le discours met en œuvre une rhétorique et une métrique subversives, à l'image de ce bras qui se révolte : *cuyo cercenado, increado / brazo revuélvese y trata de encodarse*. Le poème construit ainsi une poétique du conflit et de la signifiante où le dire s'oppose au dit pour affirmer son pouvoir à signifier dans un discours où tout est porteur de sens.

La deuxième opposition qui se fait jour dans le poème organise le discours autour de l'axe rupture / continuité. Comme s'il ne se contentait pas d'agir et de subir les multiples scissions qui donnent naissance au discours poétique, le texte exhibe aussi lexicalement le clivage dont il est issu. C'est surtout la première strophe qui, en opposant et en identifiant ces deux forces, en définit les stratégies. S'il est vrai que le verbe *ensartar* évoque la continuité de l'enfilage, il n'en reste pas moins que l'effacement de toute préposition entre les deux verbes aperturax génère une double lecture antithétique du verbe *pugnamos* et fait de la notion exprimée par *ensartarnos* à la fois l'objet convoité (**Nos esforzamos por ensartarnos*) et l'objet combattu (**Rehusamos ensartarnos*). Rendu transitif par la suppression de la préposition qui devrait investir le verbe *pugnar* soit de sa valeur positive (« lutter pour »), soit de sa valeur négative (« lutter contre »), ce néologisme syntaxique ne fait qu'ajouter à son indétermination morphologique en tant qu'homomorphe du

¹² *Ibid.*, p. 593.

présent et du prétérit, sa propre contingence sémantique¹³. Il en est de même pour le vers *Amoniácase casi el cuarto ángulo del círculo*, qui évoque aussi bien la métamorphose du carré qui, en arrondissant ses angles, devient un cercle¹⁴, que la dissolution du quatrième quadrant de la circonférence, c'est-à-dire, la solution de continuité qui va empêcher le cercle de se fermer, donc de multiplier indéfiniment le cycle qui le définit comme tel¹⁵. Enfin, le verbe *se continúa*, en déclarant la continuité du mâle qui se constitue virtuellement femelle, entre en rapport de symétrie inverse avec *cuanto no florece*, qui dit la continuité. Aussi peut-on opposer à la continuité transtextuelle qui relie *Trilce XXXVI* à l'évangile la rupture due au détournement de la phrase biblique *es más fácil que un camello ENTRE por el ojo de una aguja que un rico ENTRE en el reino de los cielos* (Mt. 19, 24). En effet, le substantif *aguja* semble provoquer un phénomène d'attraction sémantique sur le verbe biblique *entrar*, réinterprété par Vallejo comme un *ensartarnos* qui ajoute à la notion originelle de « franchissement » celle, originale, d'« enchaînement ». C'est, curieusement, dans la dernière strophe du poème immédiatement antérieur, *Trilce XXXV*, que l'on trouve la seule co-occurrence du mot *aguja*. Curieusement aussi, ce mot apparaît dans un contexte biblique :

*Entre tanto, ella se interna
entre los cortinajes y joh aguja de mis días
desgarrados! se sienta a la orilla
de una costura, a coserme el costado
a su costado,
a pegar el botón de esa camisa,
que se ha vuelto a caer. Pero hase visto!*

Insérée dans la chaîne lexicale *cortinajes-aguja-desgarrados-botón-camisa*, la figure étymologique *costura-coserme* vient à nouveau associer le référent biblique au champ notionnel de l'« aiguille ». Ainsi, les séries synonymique *orilla-costura-costado* et paronymique *costura-coserme-costado* invitent à lire sous le couple *costura + orilla* ou *costado + orilla* le substantif *costilla*, l'allusion à la création de l'homme ne pouvant être plus explicite (*ella... se sienta... a coserme el costado / a su costado*). Il apparaît alors que le mot *aguja*, indice du dialogue

¹³ Le deuxième vers est le lieu où se nouent les deux lectures du vers précédent. *Enfrentados a las ganadas*: a) face aux richesses (= *ganancias*) auxquelles l'homme devra renoncer pour « enter dans le royaume de Dieu », b) face à l'histoire dans laquelle l'homme ne veut pas s'insérer, c'est-à-dire face à un passé (= *cosas ganadas*) dont il ne veut pas hériter.

¹⁴ « Le cercle, où qu'il apparaisse, sera toujours symbole de la totalité temporelle et du recommencement ». Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1984, p. 372.

¹⁵ Cf. *Trilce LIII*: « *pero sin traspasar los eternos / trescientos sesenta grados* ».

intertextuel établi entre la Bible et *Trilce XXXVI*, devient simultanément le lien *intratextuel* qui va rattacher – qui va « coudre » – ce poème au précédent, dont il semble n'être que le prolongement. Alors que *Trilce XXXV* évoque la nostalgie de l'unité première, *Trilce XXXVI* nomme ce premier homme créé à la fois mâle et femelle, double symbole du clivage et de la continuité, cet Adam originellement androgyne et indivis, appelé à se scinder en deux.

Or, la fragmentation ici à l'œuvre n'est pas uniquement celle, typographique, qui isole les mots ou les vers les uns des autres. Elle met aussi en cause le fractionnement de ce long discours d'environ 1600 vers qui, 77 fois clivé, va opposer chaque poème de *Trilce* au précédent et au suivant. En effet, un deuxième mouvement, simultané mais de signe contraire, vient générer entre ces fragments les espaces d'intersection où ceux-ci vont s'entrecroiser. L'organisation interne du recueil paraît alors mimer le double mouvement de rupture et de continuité décrit dans *Trilce XXXVI*. C'est justement le verbe *ensartarnos* qui invite à « égrener » cette *sarta* de 77 poèmes dont se compose le recueil et à y découvrir les nombreuses isotopies qui les rendent solidaires. La dominante métapoétique du texte autorise ainsi à élargir le périmètre référentiel de ce verbe à la totalité du recueil.

Ces liens sont aussi variables que ceux que peuvent entretenir entre eux les mots à l'intérieur du poème : identité, opposition, inversion, contiguïté. Il s'agit parfois d'une simple réminiscence, d'un écho, d'un souvenir plus ou moins vague du poème précédent, dont le discours va reproduire, sans le modifier à peine, tel ou tel mot, syntagme ou notion. Tel est, par exemple, le dialogue qui s'établit entre *Trilce IV* (*tendime EN SON DE tercera parte*) et *Trilce V* (*piense EN SON DE no ser escuchado*), entre *Trilce L* (*CÓMO nos DUELE esto*) et *Trilce LI* (*CUÁNTO va a DOLERME el haber sido así*) ou encore entre *Trilce LIII* (*una misma posada*) et *Trilce LIV* (*un mismo forado cuadrangular*). Les parallélismes peuvent être si parfaitement concordants que le lecteur a parfois l'impression de découvrir deux versions ou états différents du même texte. Ainsi, si les vers de *Trilce XXVI* : *deshecho nudo de lácteas glándulas (...) estrecho ciego / de senos aunados* préfigurent le poème *XXVII* qui déclare *obtura / con plomo mis tomas / a la seca actualidad*, le segment *teclas de resaca* de *Trilce XLV* semble n'être que la réécriture du premier vers du poème immédiatement antérieur : *Este piano viaja para adentro*. Les poèmes *XIII* et *XIV* constituent, dans ce sens, un exemple remarquable de concaténation : à l'inversion scripturale de l'avant-dernier vers de *Trilce XIII*, *Oh estruendo mudo*, graphiquement transcrit de droite à gauche dans le vers final, *Odumodneurtse*, correspond dans le poème suivant l'inversion spéculaire effectuée par le vers-miroir *Esa goma que pega el azogue al adentro*. Ces analogies se présentent parfois sous la forme d'une amplification, comme le vers *A LOS DOS FLANCOS diarios de la fatalidad* de *Trilce XL* qui, dans *Trilce XLI*, devient *VEINTITRÉS COSTILLAS que se echan de menos / entre*

sí, a AMBOS COSTADOS. À d'autres occasions, en revanche, la reprise s'effectue par condensation. Ainsi, la proposition *apañuscando alfarjes y piedras* (*alfarje* étant le nom du moulin à huile) se trouve réduite à sa plus simple expression dans le verbe *se aceita*, mis en œuvre dans le poème suivant, *Trilce LIII*, tout comme les vers de *Trilce LVI*: *tomo el desayuno / sin probar ni gota de él* deviennent dans *Trilce LVII* simplement *bebo, / ayuno*. Mais l'analogie peut également se fonder sur un principe d'opposition comme dans *Trilce VIII*, où le discours semble se poser comme négation de certaines séquences du poème précédent : à la *salida heroica* s'opposera la *entrada eternal* et au verbe *trasmañar*, le vers *pero un mañana sin mañana*. De la même façon, au vers de *Trilce XXXIII*: *haga la cuenta de NO HABER AÚN NACIDO*, le poème suivant réplique par le vers *nuestro HABER NACIDO ASÍ sin causa*. Et ce *salón de cuatro entradas y sin una sola salida* de *Trilce LXII*, qui évoque un mouvement allant de l'extérieur vers l'intérieur, trouve sa parfaite contre-définition dans le vers *oh exósmosis de agua químicamente pura* du poème qui le suit, qui dit la poussée qui s'exerce du dedans au dehors. Disons pour conclure que la concaténation travaille aussi l'organisation architecturale des poèmes. C'est le cas, entre autres, de *Trilce LIX*, dont le vers apertural *La ESFERA terrestre del amor* reprend la notion de rotondité évoquée dans le dernier vers du poème précédent : *hasta REDONDEARSE en la condensación*. C'est aussi le cas de la série formée par les poèmes *LXVI, LXVII, LXVIII*, qui tous trois s'ouvrent sur une référence d'ordre temporel : *Dobla el dos de noviembre, Canta cerca el verano, Estamos a catorce de julio*. Je soulignerai enfin les poèmes *XXXIX* et *XL*, qui présentent une parfaite corrélation entre les vers d'ouverture et de clôture qui les encadrent : à l'incipit *QUIÉN ha encendido fósforo* répond dans le poème suivant le vers *QUIÉN nos hubiera dicho*, les deux poèmes se terminant par le même mot *frente* – *De FRENTE: marchen!, casi un frente no más*.

En même temps que se produisent les multiples coupures qui vont donner naissance aux différents poèmes de *Trilce*, l'écriture poétique tisse les liens qui les articulent les uns aux autres. Si la concaténation remonte, en effet, au « mode primitif concret de la généalogie (Abraham engendra Isaac, Isaac engendra Jacob, Jacob engendra Juda, etc. »¹⁶, *Trilce XXXVI*, faisant écho à ce jeu contrastif, opposera à la lignée ininterrompue du premier homme cette autre généalogie tronquée, évoquée par la « plante inféconde » de la première strophe (*cuanto no florece*) et par l'« impair orphelin » de la dernière (*potente de orfandad*). Cette continuité qui relie la tradition scripturale de la Bible au poème, cette continuité métrique qui va de l'alexandrin du XIII^e siècle jusqu'à la version polyversale qu'en offre l'écriture poétique dans la dernière strophe, cette continuité qui est suggérée par la propre dynamique de la procréation humaine (*hembra se continúa el macho*), animale (*torionda*) ou végétale (*pululando*), cette continuité évoquée par le

¹⁶ Bernard Dupriez, *Gradus*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1984, p. 126.

mouvement de la circonférence, mais surtout déclarée par les verbes médio-passifs ensartarnos et se continúa, cette continuité, enfin, qui travaille l'organisation textuelle et qui produit, par exemple, la concaténation los brazos polenarios / de la existencia, / de esta existencia que todaviiza..., l'anaphore Lacedora de inminencias, lacedora / del paréntesis, la polysyndète Y me inspira rabia y me azarea / y no hay cómo salir de él, l'allitération las justas / el salto por el ojo de la aguja ou encore le néologisme todaviiza, cette continuité-là est la même qui court en filigrane depuis le premier poème du recueil jusqu'au dernier.

L'univers du poème, on le voit, est rigoureusement construit. Le conflit qu'il évoque est d'abord celui du discours dont il se sustente, un discours qui est le premier à transgresser les lois qu'il édicte. Il récuse la symétrie, tout en s'appuyant sur la binarité des structures qu'il met en œuvre. Il récuse tout parallélisme, mais c'est le lexique de la géométrie qui le construit, comme en témoigne la série mathématique cuarto ángulo del círculo, senos, raíz, dupla, simetría, siniestra, haciendo la cuenta, sans oublier le verbe ensartar, investi dans ce contexte d'une valeur arithmétique : en effet, enfiler, c'est aussi compter comme l'évoque le terme sartal qui désigne le boulier. Successivement dénommés et dénombrés par les 77 chiffres romains qui les précèdent, les poèmes du recueil défilent sous les yeux du lecteur comme les jetons d'un abaque et c'est peut-être dans ces 77 en-têtes numériques qu'il faut rechercher la clé chiffrée de leur lecture, à commencer par le titre de ce trente-sixième poème, qui pourrait évoquer la plénitude des 360 degrés de la circonférence ou, au contraire, dire le manque du poème lui-même qui ne compte que 35 vers...

*Symétrie et dissymétrie, rupture et continuité, apparaissent ainsi comme des forces complémentaires, chaque élément étant dialectiquement lui-même et son contraire. C'est dans ce conflit que prend sa source *Trilce XXXVI*, héroïquement maintenu en équilibre entre les forces et les contre-forces qui le façonnent. La gauche et la droite, l'encore et le déjà, le pair et l'impair, ne sont que les supports que se donne le discours pour construire cette poétique du conflit à l'intérieur de laquelle le clivage (qu'il soit géométrique, numérique, spatial ou temporel) apparaît comme la stratégie principale. L'écriture du conflit devient ainsi, par simple mimétisme entre le dit et le faire poétique, conflit de l'écriture.*

Federico BRAVO, « *Trilce XXXVI* », *César Vallejo y lo real*, (dir. Nadine Ly), Madrid, Ediciones de la Torre, 1988, p. 131-146.
