



HAL
open science

Lecture de Trilce XXXVIII de César Vallejo

Federico Bravo

► **To cite this version:**

Federico Bravo. Lecture de Trilce XXXVIII de César Vallejo. *Les Langues néo-latines : revue de langues vivantes romanes*, 1986, 257, pp.61-74. <hal-02955455>

HAL Id: hal-02955455

<https://hal.science/hal-02955455v1>

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.



HAL Authorization

LECTURE DE *TRILCE XXXVIII*

DE CÉSAR VALLEJO

*Quiero ser absorbido por su vagina, adentrarme en
su útero y quedarme ahí como un embrión
asustado. Un nacimiento al revés, la involución de
un parto, una absorción.*

Pepe PEREZA, Se ruega silencio, Lupercalia, 2015.

*L'étude qui suit a pour objet d'explorer les mécanismes sémiotiques à l'œuvre dans *Trilce XXXVIII* et de montrer comment l'écriture exploite et rend aptes à signifier les structures grammaticales, rhétoriques, symboliques et typographiques convoquées dans le discours.*

*Este cristal aguarda ser sorbido
en bruto por boca venidera
sin dientes. No desdentada.
Este cristal es pan no venido todavía.*

*Hiere cuando lo fuerzan
y ya no tiene cariños animales.
Mas si se le apasiona, se melaría
y tomaría la horma de los sustantivos
que se adjetivan de brindarse.*

*Quienes lo ven allí triste individuo
incoloro, lo enviarían por amor,
por pasado y a lo más por futuro:
si él no dase por ninguno de sus costados;
si él no espera ser sorbido de golpe, por boca ve-
nidera que ya no tendrá dientes.*

Este cristal ha pasado de animal,

y márchase ahora a formar las izquierdas,

los nuevos Menos.

Déjenlo solo no más.

Les poèmes de *Trilce* ayant pour tout en-tête un chiffre romain, les vers aperturaux sont souvent investis d'une fonction programmatique qui les apparente au titre, dont ils dépassent et amplifient la fonction¹. Il n'en va pas autrement pour *Trilce XXXVIII*, dont la première strophe vient « miniaturiser » le poème, entièrement construit autour de trois paires de forces antagoniques : l'opposition positif / négatif, l'opposition statique / dynamique et l'opposition agi / subi. 1. Opposition positif / négatif : a) *Dans la première strophe. Este* impose à *crystal* une perspective singularisante (*deixis ad oculos*) et l'inscrit dans l'espace et dans le temps du Moi. Cependant, le cristal, spatio-temporellement affirmé, attend d'être absorbé par une bouche future donc non-advenue – négation lexicale : *venida = no venida* – dont il est souligné qu'elle n'est pas édentée – négation syntaxique (*no*) d'une négation morphologique (*des + dentada*). b) *Dans le poème. La négation informe le texte : le cristal n'a plus d'affection animale (ya no tiene cariños animales), il ne se livre par aucun de ses flancs (no dase por ninguno de sus costados), il n'a pas de couleur (triste individuo incoloro), la bouche n'aura plus de dents (ya no tendrá dientes).* 2. Opposition statique / dynamique : a) *Dans la première strophe. La tension qui résulte de la mise en œuvre des deux premiers verbes est maximale, car si le premier déclare l'immobilité de l'attente (aguarda), le second dit le mouvement attendu (ser sorbido).* b) *Dans le poème. Outre la reprise du même jeu antithétique dans la troisième strophe (espera / ser sorbido), le verbe de mouvement orienté de la dernière strophe márchase fait écho à ser sorbido.* 3. Opposition agi/subi : a) *Dans la première strophe. Inversement à leur valeur sémantique, le statut morphosyntaxique des deux verbes aperturaux déclare l'activité (aguarda) du statique et la passivité (ser sorbido) du dynamique. Le cristal attend ainsi activement un événement (le mouvement de succion) dont il n'est pas maître, mais qu'il subira.* b) *Dans le poème. Les premier et dernier verbes du poème mettent en évidence un processus d'objectivation (ou de dé-subjectivation) syntaxique du cristal. La transition objectivante est assurée par les vers 7 et 13, qui désignent le passage du cristal-sujet du vers apertural (Este cristal aguarda) au cristal-objet du vers clôtural (déjenlo) en passant par un état intermédiaire qui produit le cristal-agent / patient des deux vers centraux (se melaría, dase).*

On remarquera la présence du syntagme *Este cristal*, objet du discours poétique, au début et à la fin du poème, anaphore qui lui confère une structure annulaire en résonance avec la rotondité

¹ Nadine Ly, « L'ordre métonymique dans le discours poétique de César Vallejo », *Co-textes n°10*, Montpellier, Éditions du C.E.R.S., 1985.

du cristal. Cette rotondité qui n'est pas déclarée, mais fortement suggérée par le verbe sorber qui implique une adéquation entre la forme de ce qui est absorbé et celle, circulaire, de la bouche. Ce n'est qu'avec de très légères variantes que les trois premiers vers du poème sont repris dans les trois derniers vers de la troisième strophe :

Este cristal aguarda ser sorbido

en bruto por boca venidera

sin dientes. No desdentada.

.....

si él espera ser sorbido de golpe

y en cuanto transparencia, por boca ve-

nidera que ya no tendrá dientes.

Les trois premières strophes ainsi encadrées sont entièrement dominées par les deux signifiants de l'immobilité et de l'expectative (aguarda / espera) : malgré sa forme sphérique, le cristal ne tourne ni ne roule, il est simplement dit en état d'attente.

*C'est, me semble-t-il, à une sorte de naissance à l'envers, retour fantasmagorique à la vie intra-utérine, qu'assiste ici de lecteur de *Trilce*, à travers la double image de cette bouche vaginale engloutisseuse et du cristal, présenté en état d'attente. Contrairement au fœtus qui, en attendant le moment de sortir, acquiert peu à peu des traits humains, le cristal du poème, qui attend le moment de rentrer, se dépouille progressivement de ses traits animaux (*ya no tiene cariños animales*). Le caractère prospectif de l'événement attendu est mis en relief par l'adverbe *todavía* et par la triple actualisation du verbe *venir* sous forme adjectivale : *boca venidera, pan no venido, boca ve- / nidera*. Il apparaît alors que la singulière mise en page des deux vers sur lesquels s'étale la troisième occurrence, la ligne coupant en deux le mot *ve- / nidera*, construit le sens du texte. En rompant l'intégrité graphique de l'adjectif verbal, l'écriture met en œuvre une typographie du fragmentaire dont il convient de souligner le caractère performatif :*

si él espera ser sorbido de golpe

y en cuanto transparencia, por boca ve-

nidera que ya no tendrá dientes.

*L'épaisseur et la complexité du texte autorisent à penser que le poète exploite ici simultanément les deux étymons syntaxiques de la préposition *por*. Le caractère amphibologique de ces vers repose sur l'unité de lecture prise en considération, soit la strophe ou le vers. 1. Lecture strophique. Le cristal subit, en effet, une transformation dans sa propre nature, une vraie métamorphose, le mot « forme » étant lui-même deux fois mis en œuvre dans le poème (*horma,**

formar). Cette métamorphose étant inachevée, la notion d'incomplétude est dite spéculativement par la disposition typographique de ces deux vers ; le morcellement de *ve- / nidera* exige d'attendre le dernier vers de la strophe pour que l'actualisation de l'adjectif, laissé en suspens dans le vers précédent, soit complète. Ainsi, l'idée d'inaccomplissement n'est pas uniquement posée sémantiquement : elle est aussi idéogrammatisée par la typographie. La lecture strophique fait apparaître alors que tant *pro* (à valeur instrumentale) que *per* (à valeur locative) sont à la racine de l'emploi qui est fait ici de la préposition *por* : « le cristal attend le moment d'être absorbé *par / à travers* une bouche future ». À cette lecture vient s'en ajouter une autre que je choisis de privilégier ici. 2. Lecture versale. Si l'on part du principe, par ailleurs indéniable, que chaque vers constitue une unité de sens, la scission de l'adjectif *ve- / nidera* ne peut être considérée comme arbitraire : elle répond à un découpage signifiant et délibéré qui octroie à ces deux vers un caractère plurivoque et instaure un nouveau réseau d'associations syntagmatiques. La forme clivée *ve- / nidera* permet de reconnaître le verbe *ver* à la troisième personne du présent, les trois syllabes restantes évoquant intensément l'image d'un nid féminisé et amplifié, *nidera*, où l'on peut lire le radical *nid-*. Si l'on prend le vers comme unité de lecture, il apparaît alors que *por* fait uniquement dériver son sens de *pro* (à valeur de substitution) : « le cristal voit (*ve*) un nid (*nidera*) dans / à la place de la bouche ». Cette bouche apparaît ainsi comme le nid-vagin dans lequel le cristal veut régresser.

Quant à l'alternance *sans dents / non édentée*, bien qu'elle paraisse paradoxale, elle ne renferme point de contradiction. Le vagin est, en effet, une bouche « sans dents » qui est dite « non édentée » parce que seul peut être qualifié d'édenté ce qui a perdu ses dents, c'est-à-dire ce qui, n'en ayant plus, en a eu. C'est là que Vallejo, travaillant sur une analogie avec la bouche qui avale le pain, affirme qu'il ne s'agit plus d'une bouche au sens strict (*por boca ve- / nidera que YA NO tendrá dientes*), l'adverbe *ya* pouvant lui-même être considéré métalinguistiquement comme un signe explicite signalant au lecteur la bisémie de *boca*.

Inversement à sa situation statique dans l'espace extérieur, le cristal a déjà subi dans le temps la transformation intérieure du dépouillement de son animalité, mutation qui est présentée *in fieri* car elle est amorcée (*YA no tiene cariños animales*) mais inachevée (*es pan no venido TODAVÍA*). La déconstruction du processus de négativation auquel a été soumis le discours permet de rétablir le champ présuppositionnel des trois premières strophes. En effet, le discours met en œuvre un système de négation à deux degrés : immanent (*no*) et transcendant (*ya / todavía*). Ainsi est-il possible de restituer les diverses étapes de la négation subies par ces deux

verbes² : *ya no tiene (c)* et *no venido todavía (c')* résultent successivement de la positivisation des négations **no tiene (b)* et **no venido (b')*, qui ne sont à leur tour que la négation des affirmations **tiene (a)* et **venido (a')*. Sur le plan logique, les notions signifiées par les phrases qui sont à la base de ce processus se situent diversement dans le temps. Les deux adverbes *ya / todavía* posent, dans un contexte négatif, des événements dont le déroulement épouse une représentation mentale où l'on peut distinguer deux phases, une fraction de posé et une fraction de présupposé : *ya no tiene (c)* implique **tenía* (passé de *a*) et *no venido todavía (c')* implique **vendrá* (futur de *a*), le présupposé étant logiquement antérieur au posé pour *ya* (adverbe rétrogressif) alors qu'il est logiquement postérieur au posé pour *todavía* (adverbe progressif).

De ce fait, la phrase *ya no tiene cariños animales*, dans la mesure où elle présuppose **tenía cariños animales*, fait remonter le commencement de la transformation à un moment antérieur au début du poème. D'autre part, le moment attendu par le cristal n'est qu'implicitement évoqué dans la dernière strophe : *ha pasado de animal, / y márchase ahora*. Ainsi, le passage des trois premières strophes à la dernière est d'autant plus abrupt que le point de transition (le moment du franchissement du vagin) où la tension (attente, immobilité) devient détension (mouvement) est passé sous silence ou, pour être tout à fait précis, n'est pas posé, mais présupposé. En effet, le texte rejette dans le révolu l'événement qui, au cours des trois premières strophes, est censé advenir dans le futur. Ce rejet s'opère par le biais du vers *Este cristal ha pasado de animal* qui deux fois déclare le passé grâce à un jeu paronymique : d'une part, le passé composé de *pasar, ha pasado de*, s'oppose à *márchase a* du vers suivant, le premier désignant le point de départ, le second le point d'arrivée ; d'autre part, l'archaïsme syntaxique « *haber + substantif* », fréquent dans *Trilce*, construit un sens supplémentaire : **tiene pasado de animal*. L'impression de condensation qui résulte de ce saut temporel entre en résonance avec *en bruto* et *de golpe* : le texte passe sans transition du statique (*aguarda / espera*) et du subi (*ser sorbido*) au dynamique et à l'agi (*márchase*), tension dialectique qui opère dans tout le poème et que la solution de continuité provoquée par l'ellipse vient souligner. En figure :

² Nous nous appuyons sur l'analyse « De la négation en espagnol » de Maurice Molho, « Mélanges offerts à Marcel Bataillon », *Bulletin Hispanique*, LXIV bis, Bordeaux, 1962, p. 704-715 : « [La négation] se compose de deux mouvements vecteurs [...] dont le premier, par négation du positif, engendre la représentation du moins (d'un moins de positivité) [=négation immanente] et le second, par positivisation du négatif, la représentation du plus d'un plus de négativité) [=négation transcendante] ».

	strophes 1 à 3	strophe 4
PRÉSUPPOSÉ		
POSÉ	<p><i>aguarda ser sorbido por boca venidera</i></p> <p><i>ya no tiene cariños animales</i></p>	<p><i>márchase</i></p> <p><i>ha pasado de animal</i></p>
PRÉSUPPOSÉ	(*Tenía cariños animales)	

C'est ce désir de régression vers les origines qui propulse l'écriture poétique : la naissance étant ce par quoi l'être s'insère dans le temps, le naître est l'événement même de l'être parce qu'il en est l'avènement au temps (cf. *Trilce XLVII* : ... *como si, cuando nacemos, / siempre no fuese tiempo todavía*). Une fois pris dans les filets de la temporalité, l'homme devient un être mutilé, porté par un temps unidirectionnel dont l'inéluctable linéarité est souvent représentée sous la plume de Vallejo comme un être à un seul doigt ou à un seul pied ou encore comme une ligne droite :

Cómo el destino,

mitrado monodáctilo, ríe.

Trilce X

Oh voces y ciudades que pasan cabalgando en un dedo tendido que señala a calva Unidad. Mientras pasan (...) gañanes (...) detrás de las tres tardas dimensiones.

Hoy Mañana Ayer

(No hombre!)

Trilce LXIV

..... compases unípedos,

espatarrados en una sola recta inevitable.

Trilce LXVII

Et lorsque naît l'enfant qui jusqu'alors flottait dans le liquide amniotique (qui flottait dans la puissance de ce qui n'existe pas encore), il est « déjà » une heure, la première heure de vie convoquant inéluctablement toutes les suivantes :

Y las manitas que se abarquillan

asiéndose de algo flotante,

a no querer quedarse.

Y siendo ya la I.

Trilce XLVII

Dans cette perspective, l'expression de la condition devient une aporie, car elle se bâtit sur une dualité qui déclare l'impossibilité de l'une des deux affirmations mises en débat : « s'il pleut » signifie à la fois « il pleut » et « il ne pleut pas » ; or, il ne peut pas pleuvoir et ne pas pleuvoir en même temps. Cela explique la fréquente éviction, sous la plume de Vallejo, de l'une des deux propositions de la période conditionnelle : c'est là, en effet, le seul moyen de neutraliser cette contradiction, tout en laissant intacte la virtualité des deux énoncés. Ainsi, la troisième strophe peut être conçue comme une double période conditionnelle troquée, la première démunie de sa protase (... *lo enviarían*), la deuxième démunie de son apodose (*si él no dase... / si él espera...*).

Le seul moyen d'échapper au temps est d'échapper à la vie. La mort qui, de ce fait, contient la mort en germe, s'avère stérile : seule la vie « avant la vie » est inépuisable car elle est comblée de tous les possibles. La vie et la mort se situent successivement de part et d'autre de la naissance, seuil inversif et point de départ d'un mouvement dont l'orientation peut conduire à l'atemporalité et à la puissance (donc à la vie) ou au temps et à l'acte (donc à la mort). C'est le caractère indissociable et fantasmatiquement réversible de cette triade « naissance-vie-mort » que déclarent les vers :

Pristina y última de infundada

ventura, acaba de morir

con alma y todo, octubre habitación y encinta.

Trilce X

Os digo, pues, que la vida está en el espejo, y que vosotros sois el original, la muerte. (...) Ellos murieron siempre de vida.

Trilce LXXV

Trilce XXXVIII dit donc une naissance à rebours, qui n'en est pas moins naissance. Le sens des vers de clôture des strophes 2 et 4 s'éclaire alors :

y tomaría la forma de los sustantivos

que se adjetivan de brindarse

.....

y márchase ahora a formar las izquierdas,

los nuevos Menos.

Alors que le premier distique désigne le moule (*horma*), le second dit la configuration définitive (*formar*): le cristal endure avant sa naissance « à rebours » le façonnage qui va le dépouiller de tout trait animal et, de surcroît, humain (cf. *Trilce LXVIII : blanqueó nuestra pureza de animales*) et lui conférer la forme compacte, ronde, prégnante d'un cristal transparent regorgeant de signification et chargé de puissance à l'état le plus pur. On observera que les mêmes notions de virtualité, d'attente et d'immobilité et le même processus de désanimalisation apparaissent associés dans *Trilce LIX* au parasynonyme du cristal, le verre :

Pacífico inmóvil, vidrio, preñado

de todos posibles.

Andes frío, inhumanable, puro.

Acaso. Acaso.

C'est encore le désir de régression qui est au centre de *Trilce XXXIII*:

Si lloviera esta noche, retiraría me

de aquí a mil años.

Mejor a cien no más.

Como si nada hubiese ocurrido, haría

la cuenta de que vengo todavía.

O sin madre, sin amada, sin porfía...

où la notion de virtualité absolue est autant déclarée que mise en scène par le signe *O*, que je ne considère pas ici comme un mot (conjonction, mot exclamatif), mais comme l'idéogramme de la pure rotondité. Dans *Trilce XLVIII*, c'est une pièce de monnaie, un sol péruvien qui, encore convoqué au seul titre de sa forme circulaire, va représenter l'idée de puissance :

Tengo ahora 70 soles peruanos.

Cojo la penúltima moneda.....

.....

[Ella] acaba por ser todos los guarismos

la vida entera.

Dans le premier distique du poème qui nous occupe, l'écriture a recours au métalangage pour décrire l'acquisition de cette virtualité qui ne peut s'effectuer qu'au détriment de la matérialité, tout comme les noms (pure substance) qui deviennent adjectifs (pure qualité), au terme d'une métamorphose dont le statut intermédiaire – entre corps tangible et corps éthéré – serait représenté par l'état de liquéfaction suggéré par *se melaría*. Il est utile de faire observer que le

cristal chiffre ce cycle métaphorique, car il incarne, par sa nature même, la synthèse de la matière et de l'anti-matière. Comme le soulignent J. Chevalier et A. Gheerbrant, « le cristal est un embryon : il naît de la terre, du roc. (...) Sa transparence est un des plus beaux exemples d'union des contraires : le cristal, bien qu'il soit matériel, permet de voir à travers lui, comme s'il n'était pas matériel. Il représente le plan intermédiaire entre le visible et l'invisible³ ».

Le poème *LVIII* de *Trilce* dit également cette métamorphose : au fur et à mesure que le moi poétique décrit les trois états de la matière, dont le dernier, l'état gazeux, est à nouveau associé à la rotondité, il retombe progressivement en enfance, régression temporelle (*niños, infancia, madre, padres*) qui s'accompagne ici d'une régression linguistique entraînant une sorte d'infantilisation du langage (*te daré de mi fiambre, ya no te diré que bueno, etc.*) :

En la celda, en lo sólido, también

se acurrucan los rincones.

.....

en la celda, en lo líquido.

.....

En la celda, en el gas ilimitado

hasta redondearse en la condensación.

Si pour la représentation plastique de la régression temporelle le premier distique fait appel à la grammaire (les substantifs s'adjectivent), le deuxième distique se construit sur la base de la géométrie : il évoque en effet une progression mathématique décroissante représentée sur un système de coordonnées rectilignes. Le point de rencontre des abscisses et des ordonnées déterminant la position « zéro », toute référence de signe positif sera située à droite de l'ordonnée ($0 \rightarrow + \infty$) et toute référence de signe négatif, à gauche ($-\infty \leftarrow 0$). Vallejo anticipe le temps et le fait marcher à reculons et refluer vers le point « zéro » : *las izquierdas, / los nuevos Menos* surgissent tout naturellement une fois dépassée cette limite. C'est dans ce distique donc que se résout enfin le conflit positif / négatif amorcé dans la première strophe du poème : les signes positifs deviennent négatifs comme dans *Trilce XVI*, où le cristal, transformé en verre dans *Trilce LIX*, devient finalement diamant « d'un temps à contretemps » :

Dame, aire manco, dame ir

galoneándose de ceros a la izquierda.

Y tú, sueño, dame tu diamante implacable,

³ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont-Jupiter, 1982.

tu tiempo de deshora.

.....

Tengo fe en que soy,

y en que he sido menos.

Le cristal symbolise donc l'engendrement du moins à partir du plus, il est le passage du déjà à l'encore, conversion que Vallejo sait impossible, comme en témoignent les vers suivants :

No será lo que aún no haya venido, sino

lo que ha llegado y ya se ha ido,

sino lo que ha llegado y ya se ha ido.

Trilce XXXIII

qui mettent en œuvre un énoncé à la fois auto et hétéroréférentiel déclarant que tout *aún* débouche inévitablement sur un *ya* (car une fois actualisé, l'adverbe *aún* lui-même « *ya se ha ido* »), le participe *venido* devenant de manière analogue son antonyme *ido* qu'il contient entièrement en lui : *aún no ha(ya) ven(ido)*. Par ailleurs, l'épanalepse suggère que le même vers peut être répété à satiété, évoquant ainsi la transformation incessante du futur (*será, haya venido*) en passé (*ha llegado, se ha ido*).

Le texte m'a encore suggéré une autre lecture dont je n'envisage pour conclure que d'esquisser les lignes générales. On observe en effet que *individuo* occupe dans le dixième vers la même position qu'occupe, deux vers plus haut, le mot *sustantivos*. Cette isotopie dans l'espace du texte met le lecteur sur la piste d'une isotopie notionnelle qui ferait des *sustantivos que se adjetivan* l'équivalent grammatical de *triste individuo incoloro*. On pourrait ainsi considérer *individuo* non pas comme le substantif que l'usage a choisi de privilégier, mais comme l'adjectif dont il est issu, c'est-à-dire comme le substantif adjectivé qui est évoqué dans le poème. L'allitération initiale *individuo incoloro* contribue aussi à la remotivation de *individuo*, mot transparent qui résulte de l'adjonction du même préfixe privatif *in-* à l'adjectif désuet *dividuo* (*individuo* « indivisible »). Par ricochet, l'adjectif *triste* a pu, lui aussi, être réinterprété par Vallejo comme un mot-valise issu du croisement *triple + cristal* ou de la dérivation / composition *tri-* (préfixe numéral) *-ste* (suffixe que l'on retrouve dans certains mots comme *celeste, agreste*), la notion de triplicité étant soulignée par la structure ternaire *por amor / por pasado (...) por futuro* et par les trois pieds dactyliques qui construisent la séquence rythmique *trīste ĭndīviduo ĭncōlōrō*. Au vu de ces éléments, on est fondé à se demander si le lexique et les structures ternaires (lexicales, rythmiques) mises en œuvre ici ne signifient pas allusivement la trinité indivisible. De même, les noms *cristal* et *animal*, dont l'homophonie finale provoque la rime léonine du vers *Este cristal ha pasado de animal*, pourraient être le résultat d'une dérivation paronymique signifiante élaborée à partir de *Cristo* et *ánima*,

dont *cristal* et *animal* seraient les transformées soumises au même suffixe *-al*, producteur de signifiants nouveaux. Les mêmes rapports pourraient être établis entre *hiere-lo fuerzan-se le apasiona* et la passion du Christ, entre *no dase por ninguno de sus costados* et le coup de lance de la crucifixion, entre *pan-brindarse* et le pain et le vin de l'offrande, entre *lo enviarían por amor* et l'annonce de la naissance du Christ, entre *forma* et l'hostie...

Le cristal renvoie à la longue tradition mythique et symbolique de la régression chronologique génératrice de virtualité toute-puissante. Ce *vidrio preñado de todos los posibles* qu'est le cristal n'est pas sans rappeler, par exemple, l'*Aleph* borgesien (« un des points de l'espace qui contient tous les points ») et le *diamante implacable* fait de *tiempo de deshora* peut être rapproché des nombreux symboles d'inversion temporelle que de multiples cultures ont engendrés au cours de l'histoire. Je mentionnerai à titre d'exemple le *Mandala* tantrique – nom qui désigne étymologiquement le cercle – à l'intérieur duquel « le temps est aboli par une inversion rituelle » consistant dans la transformation de « la terre mortelle et corruptible en terre de diamant incorruptible⁴ ». Gilbert Durand a insisté sur l'importance de cette image archétypale :

La sphéricité [...] est [...] la puissance emblématique du rond, le pouvoir de centrer l'objet, de vivre « une rondeur pleine ». [...] L'espace sacré possède ce remarquable pouvoir d'être multiplié indéfiniment. L'histoire des religions insiste à juste titre sur cette facilité de multiplication des « centres » et sur l'ubiquité absolue du sacré. [...] L'homme affirme par là son pouvoir d'éternel recommencement, l'espace sacré devient prototype du temps sacré⁵

Or le cristal désigne aussi le Christ, un Christ qui est ici associé à la première personne par le déictique *este*. Cette deuxième lecture complète et dépasse la première : elle met en évidence la permanence de la traduction mythique du naître conçu comme passion et agonie christiques⁶ : ...*nuestro haber nacido así sin causa* (*Trilce XXXIV*).

C'est par ces vers de *Trilce XXIII*, qui rendent patentes les deux lectures latentes qu'offre le poème étudié, que je conclurai l'analyse :

*En la sala de arriba nos repartías
de mañana, de tarde, de dual estiba,
aquellas ricas hostias de tiempo, para
que ahora nos sobrasen
cáscaras de relojes en flexión de las 24*

⁴ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1984, p. 282.

⁵ Gilbert Durand, *Op. Cit.*, p. 284.

⁶ Nadine Ly, « Le territoire de l'enfant dans l'œuvre en vers de César Vallejo », *L'enfant et l'adolescent dans les pays andins*, Colloque de l'AFERPA, Bordeaux, janvier-1984.

en punto parados.

*Évocation des souvenirs d'enfance auprès de la mère nourricière, le poème est le théâtre d'une régression temporelle qui conduit à l'incarnation d'un « temps à contretemps », un temps hors du temps qui n'existe pas (las 24 en punto parados), une sorte d'éternité figée qui est ici nommément associée à l'image de l'hostie : les deux lectures souterraines qui sous-tendent *Trilce XXXVIII* émergent explicites dans ces vers, véhiculées par les signifiants *hostias* et *tiempo* dont le mot-valise *crystal* ferait la synthèse.*

Federico BRAVO, « Lecture de *Trilce XXXVIII* de César Vallejo », *Les langues néo-latines*, num. 257, 1986, p. 61-74.
