

Le plurilinguisme dans un poème de César Vallejo

Enrique Ballón-Aguirre
Arizona State University

On s'est depuis longtemps aperçu que, si profond soit la fossé que sépare les langues, elles peuvent en venir à se ressembler s'il existe entre elles une communication culturelle.

L. Hjelmslev*

[...] une culture ne peut être caractérisée et trouver son propre sens que dans les corpus des autres cultures.

F. Rastier**

Résumé : L'article « Le plurilinguisme dans un poème de César Vallejo » se propose présenter l'écriture diglossique du poète péruvien Vallejo (Santiago de Chuco, Pérou, 1892 – Paris, 1938). Dès son premier recueil de poèmes publié en 1919, *Les hérauts noirs* (*Los heraldos negros*), outre une série d'innovations radicales sur les façons de poétiser la langue espagnole, on peut repérer dans le castillan andin de César Vallejo de nombreuses traces de la langue quechua. Plus tard, pendant son stage à Paris (1923-1938), il composera des poèmes en langue espagnole qui contiennent des mots et des vers en langue française. Il sera examiné ici l'un de ces cas, un poème sans titre, extrait de son recueil posthume intitulé *Poèmes humains* (*Poemas humanos*). Dans les vers libres de ce poème, l'emploi des isotopies combinées aux figures rhétoriques dans les deux langues, permettent une portée expressive qui vraisemblablement ne serait pas obtenue avec une seule de ces langues.

Voici un aperçu rapide des langues parlées dans la société multiethnique, plurilingue et interculturelle péruvienne, qui compte à peu près trente millions d'habitants. Dans la forêt amazonienne, on parle quarante langues appartenant à dix-sept familles linguistiques ; sur la côte et dans les montagnes andines survivent deux grandes langues ancestrales, le quechua et l'aymara avec leurs nombreuses variétés. Le castillan parlé sur tout le territoire peut être divisé en « castillan andin » (parlé dans les vallées andines et inter-andines) et en « castillan côtier ». Le centralisme politique conduit à considérer enfin le castillan parlé à Lima, la capitale, comme la « variété standard ».

La situation des langues au Pérou peut être mise en rapport avec la situation culturelle du plurilinguisme des avant-gardes littéraires des années 1920 du XX^e siècle (comme l'ultraïsme en France avec

* L. Hjelmslev, *Essais linguistiques*, Paris, Minuit, 1971, p. 102.

** F. Rastier, *Apprendre pour transmettre. L'éducation contre l'idéologie managériale*, Paris, PUF, 2013, p. 230.

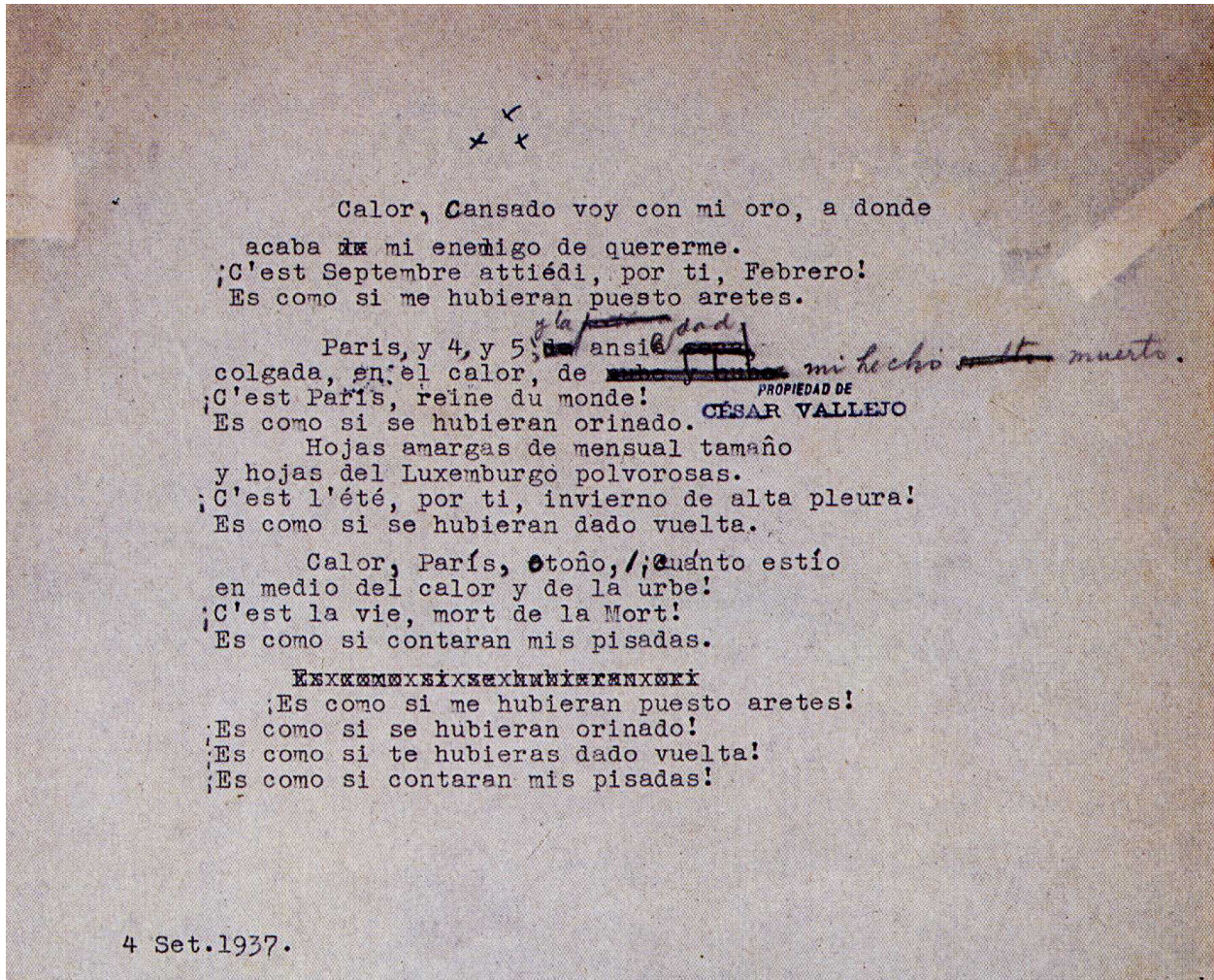
Reverdy et en Espagne avec de Torre ou comme le créationnisme en Amérique Latine avec Borges et Huidobro). Nous le verrons à propos du poète César Vallejo né en 1892, dans la contrée central-andine de Santiago de Chuco. Dès son premier recueil de poèmes intitulé *Los heraldos negros* (*Les héros noirs*), sa poésie fût reconnue comme rénovatrice des patrons formels et thématiques de l'expression littéraire en langue espagnole, mais c'est son deuxième recueil de poèmes, intitulé *Trilce* et publié en 1922, qui lui a valu dans la communauté internationale hispanique une renommée que ne cesse de croître jusqu'à nos jours.

Quel est le trait singulier principal de ce renouvellement poétique ? L'introduction du castillan andin dans une versification obéissant aux modes traditionnels de mesurer, rythmer, rimer et scander les vers et, en particulier, la présence dans les vers castillans des nombreuses lexies du quechua empruntées aux conversations quotidiennes des sociétés andines.

Cependant, seules certaines de ces innovations seront maintenues dans l'écriture poétique de Vallejo déployée lors de son séjour parisien commencé en 1923. Il a écrit trois grands recueils de poèmes qui sont restés inédits à sa mort en 1938, deux sont intitulés arbitrairement *Poemas en prosa* (*Poèmes en prose*) et *Poemas humanos* (*Poèmes humains*), et le troisième *España, aparta de mí este cáliz* (*Espagne, éloigne de moi ce calice*). Ces poèmes, composés en France, renouvellent sa première manière d'écrire la poésie.

Nous allons décrire à présent, à travers un exemple, un poème sans titre inclus dans *Poemas humanos*, le changement radical de la diglossie littéraire castillan-quechua en une diglossie castillan-français¹.

¹ Je remercie vivement l'aide de Mme. Olga Anokhina dans la correction de la version française de cet article.



Voici la transcription et la traduction de ce poème :²

- | | | |
|---|--|--|
| 1 | Calor, cansado voy con mi oro, a donde | <i>Chaleur, fatigué je m'en vais avec mon or, où</i> |
| 2 | acaba mi enemigo de quererme. | <i>mon ennemi vient de m'aimer.</i> |
| 3 | ¡C'est Septembre attiédi, por ti, Febrero! | <i>C'est Septembre attiédi par toi, Février !</i> |
| 4 | Es como si me hubieran puesto aretes. | <i>C'est comme si on m'avait mis des boucles d'oreilles.</i> |
| | | |
| 5 | Paris, y 4, y 5, y la ansiedad | <i>Paris, et 4, et 5, et l'anxiété</i> |

² Cette transcription est notamment différente de celle faite dans l'édition de G. Vallejo et A. Oquendo où on trouve les vers 12 et 15 (C. Vallejo, *Obra poética completa*. Édition de G. Vallejo et A. Oquendo. Lima, Francisco Moncloa Editores, 1968, p. 353) déjà corrigés dans l'édition d'E. Ballón Aguirre (C. Vallejo, *Obra poética completa*. Édition de E. Ballón Aguirre, Caracas, Biblioteca Ayacucho 58, 1979, pp. 158-159), et celle de R. González Vigil où « Paris » dans l'original en français du vers 5, est accentué comme en castillan « París » ruinant l'écriture diglossique du poème (C. Vallejo, *Obras completas*. Édition de Ricardo González Vigil, Lima, Biblioteca Clásicos del Perú 6, 1991, p. 579). La traduction de ce poème en français dans l'anthologie d'A. Ferrari et G. Vallejo (A. Ferrari et G. Vallejo, *César Vallejo*, Paris, Éditions Seghers, 1967, p. 121) est assez différente de la nôtre.

- 6 colgada, en el calor, de mi hecho muerto. *suspendue, dans la chaleur, à mon acte mort.*
 7 ¡C'est Paris, reine du monde! *C'est Paris, reine du monde !*
 8 Es como si se hubieran orinado. *C'est comme s'ils avaient uriné.*
- 9 Hojas amargas de mensual tamaño *Feuilles amères de taille mensuelle*
 10 y hojas del Luxemburgo polvorosas. *et poudreuses feuilles du Luxembourg.*
 11 ¡C'est l'été, por ti, invierno de alta pleura! *C'est l'été, pour toi, hiver de haute pleure !*
 12 Es como si se hubieran dado vuelta. *C'est comme si on était revenu.*
- 13 Calor, París, Otoño, ¡cuánto estío *Chaleur, Paris, Automne, tant d'été*
 14 en medio del calor y de la urbe! *au milieu de la chaleur et de la ville !*
 15 ¡C'est la vie, mort de la Mort! *C'est la vie, mort de la Mort !*
 16 Es como si contaran mis pisadas. *C'est comme si l'on comptait mes pas.*
- 17 ¡Es como si me hubieran puesto aretes! *C'est comme si on m'avait mis des boucles d'oreilles !*
 18 ¡Es como si se hubieran orinado! *C'est comme s'ils avaient uriné !*
 19 ¡Es como si te hubieras dado vuelta! *C'est comme si on était revenu !*
 20 ¡Es como si contaran mis pisadas! *C'est comme si on comptait mes pas !*

Nous décrivons la cohésion sémantique du poème à partir des deux facteurs essentiels de la composante thématique, le réseau isotopique et allotopique des énoncés et les molécules sémiques des acteurs qui y participent.

La strophe initiale présente déjà le thème, l'idée essentielle ou forme structurante du poème. Le thème est un événement qui fera l'objet de prédications, non par des analogies suivies mais par une dislocation comparative, due à la propagation de comparaisons successives et dissemblables dans les strophes suivantes. Quel est cet événement que constituera le leitmotiv implicite du reste du poème ? Commençons par noter une caractéristique particulière du premier vers : contre la norme d'écriture castillane de l'adverbialisateur « adonde » (*où*), ici la préposition « a » est séparée de l'adverbe proprement dit, « donde ». Or la principale fonction grammaticale de la préposition *a* dans le discours – en tant que complément direct – est d'exprimer la direction précisée par le prédicat ; la césure produit un effet de sens emphatique sur le lieu introuvable où *mon ennemi*³ vient, dans le temps (acaba)⁴ comme dans l'action : *de m'aimer* (de quererme)⁵. Cela dit, souffrant de la *chaleur* (Calor)⁶ le narrateur fatigué (cansado) dirige ces pas (*je m'en vais* : voy)⁷ vers ce *hic et nunc* en portant son *or* (*avec mon or* : con mi oro) : cette offrande de valeur (métaphoriquement *or* reçoit le sème

³ En castillan « mi enemigo » : « mi » est une apocope de « mío », adjectif et pronom possessif de la première personne.

⁴ La norme lexicale de la langue castillane dit que le verbe intransitif et pronominal *acaba* signifie « éteindre ou mourir ».

⁵ Ici le suffixe « me » est un pronom personnel, accusatif de la première personne (un pronom pléonastique de « mi », *mon* ; il se répète dans les vers 4 et 6), objet ou complément direct du verbe « querer ».

⁶ A noter : la *chaleur* est masculin en castillan, « el calor ».

⁷ Celle-ci est une allusion directe au treizième vers du poème *Chanson d'automne* de *Poèmes saturniens* de P. Verlaine : « Et je m'en vais » (P. Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, 1962, p. 73).

afférent /amitié/)⁸ portée – à manière d’un présent déposé dans une tombe – au lieu où le narrateur vient d’être abandonné à sa sorte (“délaissé”) par son *ennemi*⁹ désormais. De là naît la diathèse bizarre justifiée par l’hésitation entre passivité “féminine” et activité “masculine” », c’est-à-dire, le système des voix du verbe dans *C’est comme si on m’avait mis des boucles d’oreilles*. En effet, il s’agit d’une passivité plus que d’une réflexivité qui induit une effémination-contamination du narrateur par la langue française incarnée par *Paris* (figure féminine : « reine du monde ») et « urbe » mentionnés dans les vers 5, 7 et 13. En outre, la /liquéfaction/ fait partie de la transformation féminisante et mortelle du narrateur en femme (bijoux, etc.)¹⁰. Enfin, nous avons ici une assimilation sémantique : le sème commun au vers 1 et 4 est ‘porter’, mais si le sème spécifique du premier est /métal précieux/ celui du deuxième est /bijou/¹¹.

« Es como si » (*C’est comme si*) est une comparaison explicite, parallèle de la comparaison implicite, en français, *C’est*, au quatrième vers¹². Si dans le premier vers *Chaleur fatigué je m’enviais avec mon or la chaleur* rayonnait au cours de l’événement décrit, maintenant le climat est localisé par le vers diglossique « ¡*C’est Septembre attiédi*, por ti (*par toi*), Febrero (*Février*)! ». Ce vers fait écho, sans doute, aux vers de Verlaine « *par un beau jour de septembre attiédi* »¹³ et « *C’est par un ciel d’automne attiédi* »¹⁴. Notons que *Septembre* et « *Febrero* » (*Février*) sont, par leurs majuscules, des personnifications, c’est-à-dire des synecdoques et des prosopopées tout à la fois, tandis que *par toi* (por ti) fait agir à un être inanimé comme s’il était un agent ou une cause, donc à lire « *Febrero, par ta faute Septembre est attiédi* ». Pour autant, la chaleur de l’été (qui finit en septembre) est contredite par la froidure propre du mois de février :¹⁵ il s’agit d’une allotopie parce que les deux degrés de //température// sont combinées au mois automnal (*attiédi*) de Septembre¹⁶, mois intermédiaire entre la /chaleur/ de l’été et la /froideur/ de l’hiver¹⁷ ; en outre, dans la langue castillane courante « *tibio* » (*attiédi*) est

⁸ La lexie *or* est employée à la foi « au propre » et au « figuré », c’est-à-dire qu’elle présente une syllepse de sens, comme en use Verlaine dans les *Poèmes saturniens*.

⁹ Le *Diccionario de uso del español* désigne la locution « romper la amistad » (*briser l’amitié*) comme: « dejar violenta o bruscamente de ser amigos » (*brouiller brusquement deux amis*), équivalent à « enemistarse » (*se brouiller ; l’inimitié*).

¹⁰ Communication personnelle de F. Rastier.

¹¹ Le sème spécifique et inhérent /métal précieux/ et le sème afférent (métaphorique) /amitié/ d’*or*, sont assimilés au v. 4 par le sème /bijou/ : « arete » est une lexie monosémique diminutive d’« aro » (*anneau*) et les « aretes » sont des petits anneaux qu’on utilise comme pendants d’oreilles généralement en or.

¹² Les protases *C’est* et *C’est comme si* se répètent dans les trois strophes suivantes ; *C’est comme si*, également dans les quatre vers de la dernière strophe. Le castillan « como » est un adverbe relatif intercalé entre le verbe et son complément ; il équivaut, dans un énoncé hypothétique, à « semblable » ou à peu près. Sa fonction de particule conjonctive est établir la comparaison d’égalité et elle précède les exemples que complète l’expression (apodose), ici *m’avait mis des boucles d’oreilles*. De même, trois vers de la quatrième strophe du poème *Art poétique* de Verlaine comportent la protase *C’est* (P. Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, 1962, p. 326).

¹³ Vers final du poème *A une femme* du recueil *Poèmes saturniens* (P. Verlaine, *op. cit.*, p. 64).

¹⁴ Onzième vers d’*Art Poétique* du recueil *Sonnets et autres vers* (P. Verlaine, *op. cit.*, p. 326).

¹⁵ Les deux premiers vers d’un poème du même recueil *Poemas humanos*, disent : « ¡De puro calor tengo frío, / hermana Envidia ! » (*De tant de chaleur, j’ai froid, / sœur Envie !*) ; et aussi dans le cinquième vers du poème *Esto...* : « frío incendio » (*incendie froid*).

¹⁶ La date de rédaction indiquée au bas du poème est le 4 septembre 1937.

¹⁷ De ce point de vue, la lexie *attiédie* peut être conçue comme un *enantiosème* (gr. *εναντιος*, opposer une force à une autre force ; *σημα*, signal, marque).

utilisé pour suggérer le peu d'amitié entre deux personnes, comme en français courant, l'expression *l'attédiissement de l'amitié* suggère le refroidissement de la sympathie, de la confiance et de l'estime.

Enfin, dans les molécules sémiques des acteurs de cette strophe on trouve les décrochements *personnels* suivants : celui qui détermine la *zone identitaire* du poème est le narrateur (JE), dont la molécule sémique actualise les sèmes spécifiques inhérents /marcheur/ et /lassé/ et les afférents /paré/ et /féminisé/. Les décrochements qui marquent la *zone distale* de la strophe – définie par l'absence d'interlocution –¹⁸ sont l'« ennemi » (IL) que actualise le sème spécifique inhérent /capitulard/ et l'acteur collectif innominé (ILS) que actualise le sème spécifique afférent /diligents/.

Cette première strophe induit le champ associatif des isotopies et allotopies globales que nous décrirons plus loin.

La deuxième strophe est régie par les isotopies //monde humain// et //espace civique// indexées par la ville de Paris (mentionnée deux fois en français, vers 5 et 7). C'est dans cette ville que le narrateur subit *l'anxiété*¹⁹ / suspendue, dans la chaleur, à mon acte mort. On trouve ici deux connexions isotopiques avec la première strophe : le fait que le narrateur 'porte' les boucles *pendues* à ses oreilles concorde avec la 'détresse' *pendue* [...] à mon acte mort²⁰, c'est-à-dire, la 'détresse' liée au fait (métaphorique, cf. *mort*²¹) que l'ennemi du narrateur a cessé de l'aimer, comme avec une deuxième isotopie, plus explicite, entre la *chaleur* et l'incidence de la 'canicule' de septembre dans cette //ville//²². Par ailleurs, les conjonctions de coordination (polysyndète) *et 4, et 5* actualisent le sème inhérent /énumération/ que partage, en tant qu'isotopie anaphorique, avec l'énoncé du seizième vers *C'est comme si on comptait mes pas*.

Le septième vers *!C'est Paris, reine du monde!* permet d'interpréter la qualification de *Paris* avec les sèmes afférents /grandeur/ et /excellence/. En réalité, ce vers est une réminiscence flagrante de l'épithète de Verlaine *Ou dans tes bras fardés, Paris, reine du monde!*²³ qui concrétise les sèmes afférents /mystification/ et

¹⁸ Cf. F. Rastier, *La mesure et le grain. Sémantique de corpus*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 96, note 1.

¹⁹ Dans la langue castillane « *ansiedad* » est définie comme épreuve spirituelle, crainte, préoccupation et impatience pour quelque chose qui s'est passé, angoisse. Aussi, malaise physique très intense que ne suppose pas aucune douleur déterminée.

²⁰ La lexie « *colgada* » signifie, comme *suspendue* en français, une chose qui est attachée par quelque part, sans point d'appui dans sa base, de sorte qu'elle peut être poussée ou osciller. Les expressions « *colgarse* » et « *colgar a alguien* » signifient *se pendre* et *pendre quelqu'un*. Par extension, « *colgar* » signifie *endilgar*, c'est-à-dire, attribuer sans fondement à quelqu'un un caractère ou une conduite qui le discrédite.

²¹ L'énoncé « *mi hecho muerto* » (*mon fait mort*) est à relier au moins avec deux locutions très communes du castillan : « *hecho consumado* » (*fait consommé*), le fait pleinement réalisé, et « *ya está hecho* » (*c'est fait*), en conformité avec quelque chose de dommageable mais inévitable.

²² Le sémème 'canicule' est lexicalisé par Verlaine dans le vers 44 du poème *En patinant de Fêtes galantes* (P. Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, 1962, p. 113).

²³ C'est le vers 102 du poème *Nocturne parisien* de *Poèmes saturniens* de 1866 (P. Verlaine, *op. cit.*, p. 86) ; on relève aussi les sèmes, cette fois inhérents, /mystification/ et /déception/, dans le refrain moqueur de *Ça c'est Paris*, succès de Joséphine Baker et Mistinguett de 1926 : «(refrain) Paris... reine du monde / Paris... c'est une blonde / La nez retroussé, l'air moqueur / Les yeux toujours rieurs / Tous ceux qui te connaissent / Grisés par tes caresses / S'en vont mais reviennt

/déception/, réversion confirmée par le double point d'exclamation du vers vallejien, comme nous verrons par la suite. A partir de cette connexion intertextuelle, nous relevons une assimilation sémantique entre, d'un côté, *Paris* au cinquième vers, la //ville// dans la disphorie de la 'canicule' et de la 'détresse', et *Paris* qui au septième vers actualise une 'duperie'.

Suivant les déterminations du contexte, l'assimilation du calembour est propagée dans l'énoncé du huitième vers *C'est comme s'ils avaient uriné*²⁴. Ainsi, la protase *C'est comme si* détermine l'impression référentielle cocasse de l'apodose qui assimile la chaleur de Paris à celle de l'urine ; par ailleurs, l'/attiédissement/ de cette même urine une fois qu'elle a été émise –isotopie de la 'liquéfaction' – « sans s'en apercevoir », établit nouvelle connexion, cette fois ci avec le troisième vers : la 'chaleur' du mois *attiédi* Septembre et la 'froideur' de «Febrero» à Paris. De ce fait, toutes ces valeurs sémantiques partagent le sème générique //température//.

Les molécules sémiques des acteurs dans cette strophe sont, dans la *zone identitaire* occupée par le narrateur, composées des sèmes spécifiques /soucieux/ et /impatient/ ; et dans la *zone distale* de l'acteur collectif (ILS), les sèmes spécifiques /sans contrôle/ et /ridicules/.

La troisième strophe introduit une dissimilation sémantique (diaphore) entre les impressions référentielles de *feuilles amères de taille mensuelle* au neuvième vers et celles des *poudreuses feuilles du Luxembourg* au dixième vers²⁵. Les contextes immédiats de la récurrence lexicale de *feuilles* créent des connexions symboliques entre deux déterminations dissociatives :

toujours / Paris... à tes amours ! / 1 / La p'tit' femme de Paris / Malgré ce qu'on en dit / A les mêmes attraits / Que les autres oui, mais / Ell' possède à ravir / La manière d' s'en servir / Elle a perfectionné / La façon de s' donner / Ça, c'est Paris ! / Ça, c'est Paris ! / (au refrain). / 2 / Ce n'est pas la beauté / Dans un peplum drapé / Ell' s'habille d'un rien / Mais ce rien lui va bien. / Quand elle a dix-sept ans, / C'est un bouton d'printemps, / Mais l'bouton s'ouvrira / Et tout l'monde s'écriera... / (au refrain). / 3 / Elle a des boniments / Tout à fait surprenants : / Vous lui dit's : Ma mignonn' / Viens danser l'charleston. / Quand elle est dans vos bras, / Ell' vous murmure tout bas : / Qu'est-c'qu'y a sous ton veston ? / Dis-le moi, Charles, est-c't'on. / (au refrain) / 4 / Mesdam's, quand vos maris / Vienn'nt visiter Paris, / Laissez les venir seuls, / Vous tromper tant qu'ils veul'nt / Lorsqu'ils vous reviendront, / J'vous promets qu'ils sauront / Ce qu'un homm' doit savoir / Pour bien faire son devoir". A se rappeler aussi Horace, *Epître* VI : « Rome, reine du monde » (Q. Horacio, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1960, p. 990).

²⁴ L'urine, apparemment bizarre, évoque ici les urinoirs publics qui étaient le lieu de rencontre des homosexuels (Proust). Cet vers carrément s'oppose à la recommandation de Verlaine dans son *Art poétique* : « Fuis du plus loin la Pointe assassine, / L'Esprit cruel et le Rire impur, / Qui font pleurer les yeux de l'Azur, / Et tout cet ail de basse cuisine ! » (P. Verlaine, *op. cit.*, p. 327). C'est le même Verlaine qui prends distance d'*Art poétique* ; en 1890 il écrit : « n'allez pas prendre au pied de la lettre mon « Art poétique » de *Jadis et naguère*, qui n'est qu'une chanson, après tout - JE N'AURAIS PAS FAIT DE THEORIE. C'est peut-être naïf, ce que dis là, mais la naïveté me paraît être un des plus chers attributs du poète, dont il doit se prévaloir à défaut d'autres » (P. Verlaine, *Œuvres en prose complètes*, Paris, Gallimard, 1972, pp. 722-723) et R. Ferreres reproduit la réponse de Verlaine à Ch. Morice qui accusait le poète d'hermétisme et de mépris de la rime : « Nous sommes d'accord au fond, car je résume ainsi le débat : rimes irréprochables, français correct, et surtout de bons vers, n'importe à quelle sauce » (R. Ferreres, *Verlaine y los modernistas españoles*, Madrid, Editorial Gredos, 1975, p. 70, note 1).

²⁵ Rappelons-nous que le célèbre poème *Chanson d'automne* (*Poèmes saturniens*) de Verlaine fini par les mots *feuille morte* (P. Verlaine, *op. cit.*, p. 73).

— D'une part, l'énoncé *feuilles de taille mensuelle* actualise le sémème 'calendrier' (feuilles égales en « taille ») tandis que l'adjectif *amères* actualise le sème afférent /angoisse/²⁶ et générique //accablement//. En revanche, *mensuelle* renvoie aux mois de *Septembre* et *Février*, dissemblables par leur température ;

— d'autre part, les feuilles des arbres du jardin du *Luxembourg*²⁷ sont *poudreuses* dans le présent de l'énonciation due à la 'sécheresse' de l'été qui ne finit pas ; par conséquent le syntagme *poudreuses feuilles du Luxembourg* pointe, avec les sèmes /flétrissure/ et /température/, les isotopies //caniculaire// et //espace atmosphérique//.

Les deux vers suivants indexent les mêmes isotopies génériques, mais au onzième vers *C'est l'été, pour toi, hiver de haute plèvre !* le sémème 'caniculaire' de *C'est l'été* est la cause présumée (*pour toi*) de la 'froideur' de l'hiver²⁸, lexie qualifiée de *haute plèvre*. Or, la *plèvre* est associée à la pleurésie, accumulation de liquide (chaud) dans la plèvre²⁹, en accord avec le sémème 'liquéfaction' au huitième vers.

Il reste à souligner d'autres répercussions contextuelles : des antimétathèses par allitération. La première est d'ordre mimétique, en raison de la correspondance avec la *haute fièvre* (isotopie de la /chaleur/) maladies dont a souffert Vallejo au cours de son séjour à Paris³⁰ ; la deuxième est plutôt allusive : un rapport sonore et graphique peut être étymologiquement associé à la paronomase *plèvre / pleur*, qui lie au castillan « pleura » le français *pleura-l, pleura-nt, pleura-rd, pleur-er, pleur-eur(euse)*, etc. Cela évoque « Et je pleure » au douzième vers du poème *Chanson d'automne* de Verlaine³¹. Il y a là une association entre les sémèmes de la 'maladie' (*de haute plèvre* ≈ pleurésie)³², de la 'douleur' et du 'chagrin' (isotopie de la 'détresse' et de la 'liquéfaction' dans *pleurer*)³³.

Le douzième vers *C'est comme si on était revenu* suscite la question : qui sont ceux ou celles qui *était revenu(e)s*? Ce sont d'abord les *feuilles amères de taille mensuelle*, c'est-à-dire les feuilles du calendrier retournées quant le mois change ; puis, les *feuilles du Luxembourg* couvertes de poudre (*poudreuses*) qui semblent montrer non pas leur face mais leur envers, ou sont métaphoriquement couvertes de neige (poudre ≈ neige :

²⁶ La lexie « amargas » renvoie à l'impression référentielle affective des sentiments de peine, tristesse ou douleur mais, en particulier, frustration et désillusion par une épreuve d'ingratitude et de manque d'affection.

²⁷ Si Verlaine ne mentionne pas le Jardin de Luxembourg dans *Poèmes saturniens* ni *Fêtes galantes*, il y fait des nombreuses allusions à *jardin* et trois fois à *parc* dans *L'amour par terre* et *Colloque sentimental* (P. Verlaine, *op. cit.*, pp. 62,71,72,79,82,95,119,121).

²⁸ Verlaine fait une référence aux *noirs hivers* dans le poème *Vœux* et à *l'âpre hiver* dans *Sub urbe* toujours de *Poèmes saturniens* (P. Verlaine, *op. cit.*, p. 62).

²⁹ *Plèvre* est le nom de l'ensemble des membranes que recouvrent les poumons et la cavité thoracique correspondante. De ce point de vue, celle-là peut-être aussi une impression référentielle métaphorique allusive, à la fois, aux feuilles du calendrier et aux écorces des arbres du Luxembourg.

³⁰ De ce point de vue, dans l'expression « de alta pleura », « alta » peut induire soit « enfermedad aguda » (*maladie aiguë*) soit « dar de alta » (le médecin considère que le malade est déjà guéri et l'autorise à abandonner le centre hospitalier).

³¹ P. Verlaine, *op. cit.*, p. 72. Souvenons-nous que ce poème mentionne aussi *automne* et *feuille morte*.

³² Le mot castillan « pleura » provient du gr. πλενρά (côté, côte de l'homme) mais « pleuresia » provient du français médiéval (s. XIII) *pleurésie*.

³³ En castillan //congoja// (*llorar, llorón, lloroso, plañidero, triste*, etc.).

hiver de haute plèvre). Le douzième vers par sa protase *C'est comme si*, renvoie aussi au quatrième vers [on] *m'avait mis des boucles d'oreilles* et du huitième vers [ils] *avaient uriné* : une fois accomplies ces deux tâches, l'acteur ILS aurait fini par revenir.

La quatrième strophe insiste sur le sémème 'caniculaire', non seulement par la répétition de la lexie *chaleur*, mais surtout parce que l'*été* (estío)³⁴ continue à être installé *au milieu de la chaleur et de la ville* (« urbe »)³⁵. Suffoquée par la haute //température//, la //ville// de Paris (mentionnée en castillan) vit avec difficulté dans la saison intermédiaire de l'automne (« Otoño »)³⁶. L'*Automne* ici renvoie aux vers 3 et 8 ; ces trois vers partagent ainsi les sémèmes homopositionnels 'caniculaire' et 'froideur' indexés par le sème générique //température//.

Le quinzième vers *¡C'est la vie, mort de la Mort!* énonce, par sa comparaison implicite avec les vers 13 et 14, une assertion parallèle qui reprend des sèmes afférents du castillan et français associés à la température, mais cette fois Vallejo les applique au corps humain : la *vie* est assimilée à la chaleur tandis que la *froideur* est liée à la *mort*. En revanche, l'énoncé paradoxal et amphibologique qui définit ici la *vie* comme *mort de la Mort* renvoie, dans une première lecture, à *mon acte mort* du vers 6, isotopie locale qui permet d'interpréter la *mort* comme 'détresse' (cf. *anxiété*, vers 5) et 'délaissement' (l'*acte mort* : *mon ennemi vient de m'aimer*, vers 2) par rapport à la *Mort*³⁷. Une deuxième lecture peut interpréter l'énoncé *mort de la Mort* comme une asymétrie, soit par anacoluthie, soit par isolexisme syntaxique : le nom commun *mort* est repris dans le même énoncé mais par un nom propre, *Mort*³⁸. Si la mort est la cessation de la vie, la *mort de la Mort* serait la cessation de la Mort, ce qui

³⁴ Le mot « estío », du lat. *aestivum* (*tempus*), est employé aujourd'hui uniquement dans le langage poétique en tant que parasyndrome d'*été* (verano). Son dérivé « estuosa », du lat. *aestuōsus* (*chaleureux* : calurosa), est employé par Vallejo dans le premier vers de *Trilce XXIII*. Corominas et Pascual indiquent que dès le Moyen Âge le mot « estío » est employé en castillan « comme l'unique dénomination populaire de la saison la plus chaude de l'année » et Cervantes distingue, au lieu de quatre, cinq saisons : « [au] printemps succède l'été, à l'été l'estío, à l'estío l'automne, et à l'automne l'hiver, et à l'hiver le printemps et c'est comme ça que tourne la marche du temps » (*Don Quichotte II, LIII*) (M. de Cervantes. *Don Quichote de la Mancha*, Madrid, RAE, 2004, vol. II, p. 790). Par ailleurs, une note à l'édition du *Quichotte* par la RAE indique que celle-ci est « la division traditionnelle de l'an agricole en cinq saisons, avec l'estío entre l'été et l'automne » (M. de Cervantes, *op. cit.*, p. 953 note 3).

³⁵ La lexie castillane « urbe » signifie cité, ville grande et importante. Dans le poème en prose *El buen sentido* (*Le bon sens*) Vallejo écrit en référence à sa mère : « - Il y a, ma mère, un endroit dans le monde qui s'appelle Paris. Un endroit très grand et très loin et encore une fois très grand. » (- Hay, madre, en el mundo un sitio que se llama Paris. Un sitio muy grande y muy lejano y otra vez grande). Verlaine mentionne le mot « urbe » mais dans le titre en latin *Sub urbe* des *Poèmes saturniens* (P. Verlaine, *op. cit.*, p. 79).

³⁶ Outre la double mention de cette saison dans *Chanson d'automne* (P. Verlaine, *op. cit.*, p. 72), Verlaine y fait référence dans *Nevermore* (P. Verlaine, *op. cit.* p. 61) .

³⁷ On trouve aussi des isotopies transtextuelles avec les nombreuses allusions au champ sémantique de la *mort* dans les *Poèmes saturniens* de Verlaine.

³⁸ On retrouve les procédés poétiques du vers 3 : la synecdoque et la prosopopée.

équivalait à la continuation de la vie³⁹. Dans ce sens, *mort* (en minuscule) est une antiphrase parce que cette lexie actualise le sémème ‘vie’ contraire à celui qui lui est attribué dans la langue.

Le seizième vers *C'est comme si on comptait mes pas* entre en relation isotopique avec le syntagme *Paris, et 4, et 5* par le sème inhérent /énumération/. Comme la première et la quatrième strophe sont indexées par l'isotopie de la canicule, cela autorise à interpréter l'énoncé elliptique *Paris, et 4, et 5* comme la marche du narrateur traînant dans la ville et souffrant la rupture de l'amitié sous la chaleur inhabituelle de l'automne, malgré l'approche de l'hiver⁴⁰.

Le même vers seize met en corrélation la *zone distale* (*C'est comme si on comptait* : ILS) et la *zone identitaire* (*mes pas* : JE). La molécule sémique de l'acteur collectif non nommé comprend les sèmes spécifiques /surveillant/ et /comptant/ tandis que celle du narrateur a les sèmes spécifiques /surveillé/ et /marcheur/.

La dernière strophe récapitule le poème par sériation anaphorique des derniers vers de chacune des strophes précédentes, tous avec la protase : *C'est comme si*. Or, ces quatre vers portent les points d'exclamation d'ouverture et de fermeture du code orthographique castillan. Ces accents d'insistance émotionnel ou pathétique modèrent le sens des énoncés originaux : les apodoses qui exprimaient l'emphase propre des exclamations conditionnelles elliptiques, où quelqu'un qu'agit ou parle comme *si avait lieu* ce qui se manifeste dans chaque énoncé, mais les doubles points d'exclamation caractéristiques de l'emphase castillane laissent entendre que *cela n'est pas absolument vrai*⁴¹. Par conséquent, dans les quatre vers de la cinquième strophe la protase *C'est comme si* n'équivaut plus à *C'est* mais à *même si* ou *quand bien même*, manière radicale pour le narrateur de révoquer l'orientation sémantique du poème dans son entier en désobéissant le dicton de l'*Art poétique* de Verlaine :

Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint.⁴²

À la cinquième strophe, les vers emphatiques et ironiques renvoient au thème développé dans la première : la pénible marche du narrateur vers l'endroit où l'amitié a été rompue. Les comparaisons des vers 17 et 18 sont burlesques que se localisent dans la *zone distale* de l'étrangeté ; le vers suivant transpose, par

³⁹ L'alliance de lexies (rapprochement de deux lexies –*mort* et *Mort*– dont le sens s'oppose en contexte) implique l'argument *a contrario* (énantiose).

⁴⁰ La corrélation entre l'automne et l'hiver est exploitée par Verlaine dans les quatre dernières strophes d'*En patinant des Fêtes galantes* (P. Verlaine, *op. cit.*, p. 113).

⁴¹ Le *Diccionario de uso del español* dit : « ¡[Es] como si...! : cette expression d'emphase au début d'une exclamation, fait référence à quelqu'un qui parle ou agit comme si réellement advenait ce qu'on dit dans l'exclamation, ce qui n'est pas absolument vrai : 'Comme s'il saurait quelque chose de ce qui s'est passé !' ».

⁴² Dans sa *Critique des Poèmes saturniens* de 1890, Verlaine écrit, en référence à ces vers, avoir changé son critère : « En quoi j'ai changé partiellement. La sincérité, et, à ses fins, l'impression du moment suivie à la lettre sont ma règle préférée aujourd'hui. Je dis préférée, car rien d'absolu. Tout vraiment est, doit être nuance » (P. Verlaine, *Œuvres en prose complètes*, Paris, Gallimard, 1972, p. 720).

contre, la *zone distale* originelle du douzième vers en *zone identitaire* de coïncidence interlocutive entre JE et TU: *C'est comme si tu étais revenu !*, énoncé qui est à interpréter : « comme si tu connaissais quelque chose de ce qui s'est passé ! ». À la troisième personne du pluriel, marquée au vers 12 par l'absence d'interlocution (ILS), se substitue la deuxième personne du vers 19 qui actualise le sème spécifique /insoucieux/. En fait, il s'agit du passage d'un être anonyme et abstrait à un personnage « réel » (TU)⁴³ : maintenant le lecteur (TU) est celui qui serait « revenu », celui qui aurait tourné le dos à l'indécision du narrateur.

Le vers 20 reproduit le vers 16, mais avec les points d'ouverture et fermeture des syntagmes exclamatifs castillans : *C'est comme si on comptait mes pas !* (*Es como si contaran mis pisadas !*). Ce vers condense, à la manière d'un tourniquet, les isotopies //monde naturel// et //monde humain// mais en persiflant le thème du poème entier...

En somme, dans la cinquième strophe, les deux zones de la strate sémiotique développées dans le poème entrent en concurrence : le décrochement *personnel* JE / TU : « m' » (vers 4 et 17) - « mes » (vers 16) / « tu t' » (vers 19) fait place au décrochement d'étrangeté *distale* ILS : « ils » - « -ient » (vers 4, 8, 12, 17, 18 et 20). À partir du phénomène de réversion sémantique observé, les sèmes spécifiques aux acteurs TU et ILS sont mis en doute : tout compte fait, ces deux acteurs ignorent ce qui advient au narrateur.

* * *

Récapitulons : nous sommes partis du principe qu'en raison de leur récurrence, les isotopies génériques, en particulier mesogénériques (domaines), et les isotopies spécifiques sont les facteurs essentiels qui expliquent la cohérence du poème⁴⁴.

Voici les faisceaux d'isotopies et allotopies génériques relevés :

⁴³ Du point de vue rhétorique, il s'agirait d'une synecdoque (la partie pour le tout, l'abstrait pour le concret): *tu* serait la partie réifiée, concrète, d'un tout abstrait, *on*.

⁴⁴ Cf. F. Rastier, *Sens et textualité*, Paris, Hachette, 1989, pp. 57, 58.

Isotopies et allotopies génériques			
Lexies d'étagage textuel	Microgénériques	Mésogénériques	Macrogénériques
	Taxèmes	Domaines	Dimensions
<i>calor</i> (vers 1,6,13,14) <i>polvorosas</i> (vers 10) <i>été</i> (vers 11) <i>estío</i> (vers 13)	//température// 'caniculaire' 'sécheresse'	//espace atmosphérique//	//monde naturel//
<i>Septembre attiédi</i> (v.3) <i>Otoño</i> (vers 13)	'tempéré'		
<i>Febrero</i> (vers 3) <i>invierno</i> (vers 11)	'refroidi'		
<i>Paris</i> (vers 5, 7) <i>París</i> (vers 13) <i>urbe</i> (vers 14)	//ville// 'cité'	//espace civique//	//monde humain//
<i>Luxemburgo</i> (vers 10)	'jardin'		
<i>cansado</i> (vers 1)	//accablement// 'épuisement'	//états d'âme//	
<i>acaba [...] de quererme</i> (vers 2)	'délaissement'		
<i>ansiedad</i> (vers 5) <i>hecho muerto</i> (vers 6) <i>amargas</i> (vers 9)	'détresse'		
<i>aretes</i> (vers 4,17) <i>Paris, reine</i> (vers 5,7) <i>París</i> (vers 13)	//dévirilisation// 'féminisation'	//somatisation//	
<i>orinado</i> (vers 8,18) <i>alta pleura</i> (vers 11) [pleurer]	'liquéfaction' 'maladie' ['douleur']		

Voici les faisceaux d'isotopies spécifiques du texte :

	Isotopies spécifiques (décrochéments personnels)	
Zone identitaire	JE	TU
Molécules sémiques	/marcheur/*, /lassé/, /paré/ /féminisé/, /soucieux/ /impatient/, /surveillé/	/insoucieux/
Zone distale	IL	ILS/ON
Molécules sémiques	/capitulard/	/diligents/**, /sans contrôle/**, /ridicules/**, /indifférents/** /désintéressés/**, /surveillants/** /comptant/**
* Actualisé deux fois. ** Actualisé deux fois, la première dans un sens déterminé par la norme, la deuxième dans un sens imprévu.		

Il nous reste à faire quelques remarques sur l'emploi des langues castillane et française dans la composition du poème. Les points d'exclamation d'ouverture et de fermeture du castillan, appliqués aux vers en français, donnent à ces vers une emphase supplémentaire. Cette stratégie poétique change le sens positif des énoncés castillans repris à la fin de chaque strophe⁴⁵. Récapitulés dans la cinquième strophe⁴⁶, ils dénoncent parodiquement l'imposture de leur contenu affirmatif original.

La graphie française de *Paris* s'oppose à son écriture en espagnol : « París ». Les deux formes indexent l'isotopie //espace civique//, mais la première, employée deux fois dans la deuxième strophe, s'accorde avec l'isotopie //états d'âme//⁴⁷ ; en revanche, la forme castillane accentuée apparaît dans la quatrième strophe où se lexicalise aussi « urbe » : le pendant isotopique des lexies « París » et « urbe » est //espace atmosphérique//⁴⁸.

En outre, les deux vers diglossiques s'intercalent avec deux vers en français :

3 ¡C'est Septembre attiédi, por ti. Febrero!

7 ¡C'est Paris reine du monde!

⁴⁵ Ces vers reproduisent anaphoriquement la protase « Es como si » (comme dans l'ancienne ballade française utilisée également par Verlaine) mais l'apodose varie de l'un à l'autre ; cf. aussi le poème verlainien *L'ami de la nature* (P. Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, 1962, pp. 127-128 et pp. 632-634).

⁴⁶ À comparer, par exemple, avec le syntagme scandé entre les vers 13 et 14, « ¡cuánto estío / en medio del calor y de la urbe ! », que n'a pas la fonction de répétition.

⁴⁷ Il s'agit d'isotopies entrelacées : //espace civique// est lexicalisée par *Paris* tandis que //états d'âme// se lexicalise par « ansiedad » et « hecho muerto ».

⁴⁸ Ce sont des isotopies également entrelacées : //espace civique// se lexicalise par « París » et « urbe » et //espace atmosphérique// par « calor » (deux fois), « Otoño » et « estío ».

11 ¡C'est l'été, por ti, invierno de alta pleura!

15 ¡C'est la vie, mort de la Mort!

La protase anaphorique commune *C'est* est couplée dans chaque cas avec la protase castillane « Es como si » (*C'est comme si*) des vers 4, 8, 12 et 16. Comparons les apodoses des vers qui vont de pair :

3 ¡C'est Septembre attiédi, por ti. Febrero!

11 ¡C'est l'été, por ti, invierno de alta pleura!

Il y a ici un parallèle sémantique strict entre les deux membres de chaque énoncé :

<i>agent</i> (en castillan)	<i>liaison de causalité</i>	<i>patient</i> (en français)
Febrero invierno de alta pleura	por ti por ti	Septembre attiédi l'été
'froid'		'canicule'

Ce n'est pas le cas des vers en français que présentent des calembours accentués par les doubles points d'exclamation pris du castillan :

7 ¡C'est Paris reine du monde!

15 ¡C'est la vie, mort de la Mort!

A première vue, ils énoncent des périphrases hermétiques qui s'éclairent, celle du septième vers grâce à la 'duperie' énoncé dans le vers verlainien original (comme dans la chanson de Baker-Mistinguett), et celle du quinzième vers par l'équivoque – homophone mais non homographe – de la parataxe entre *mort* et *Mort* où *mort* est une antiphrase qu'actualise le sémème 'vie'.

L'écho sonore et graphique peut aussi dépasser une langue et trouver des correspondances dans l'autre langue : c'est le cas de l'antimétathèse entre le castillan « pleura » et le français *pleura-l*, *pleura-nt*, *pleura-rd*, *pleur-er*, *pleur-eur(ense)*, etc. et de *haute plèvre* et « de haute fièvre » où se trouve un rapprochement des isotopies locales de la 'maladie' (« de alta pleura » ≈ pleurésie), de la 'douleur' et du 'chagrin' (isotopie de la 'détresse' dans *pleurer*)⁴⁹.

Si le poète nicaraguayen Rubén Darío (1867-1916) a écrit que « l'espagnol des français serait l'occasion de curieuses citations depuis Rabelais jusqu'à Maurice Barrés, en passant par Victor Hugo et Verlaine »⁵⁰, à l'inverse, le français des castillans andins employé par Vallejo dans le poème que nous venons

⁴⁹ Tout ceci conduit F. Rastier à postuler qu'ici « il y a outre le récit, une dramatisation évaluative, tel que l'espagnol viril se trouve opposé au français efféminé (représenté par le verlainisme) ».

⁵⁰ « El español de los franceses daría asunto para curiosas citas, desde Rabelais hasta Maurice Barrés, pasando por Victor Hugo y Verlaine », cité par R. Ferreres, *op. cit.* p. 11.

d'étudier, semble bien un hommage allégorique –apocalyptique et antiphraistique – au célèbre *Art poétique* de Paul Verlaine⁵¹.

Bibliographie

- Cervantes de, Miguel, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, RAE, 2004.
- Corominas, Joan et Pascual, José, *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, Madrid, Editorial Gredos, 1980.
- Ferrari, Américo et Vallejo, Georgette, *César Vallejo*, Paris, Éditions Seghers, 1967.
- Ferreres, Rafael *Verlaine y los modernistas españoles*, Madrid, Editorial Gredos, 1975.
- Helmslev, Louis, *Essais linguistiques*, Paris, Minuit, 1971.
- Horacio, Quinto, *Obras completas* Madrid, Aguilar, 1960.
- Rastier, François, *Sens et textualité*, Paris, Hachette, 1989.
- Rastier, François, *La mesure et le grain. Sémantique de corpus*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2011.
- Rastier, François, *Apprendre pour transmettre. L'éducation contre l'idéologie managérielle*, Paris, PUF, 2013.
- Vallejo, César, *Obra poética completa*, édition de Vallejo Georgette et Oquendo Abelardo, Lima, Francisco Moncloa Editores, 1968.
- Vallejo, César, *Obra poética completa*, édition d'Enrique Ballón Aguirre, Caracas, Biblioteca Ayacucho 58, 1979.
- Vallejo, César, *Obras completas*, édition de Ricardo González Vigil, Lima, Banco de Crédito del Perú, Biblioteca Clásicos del Perú 6, 1991.
- Verlaine, Paul, *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, 1962.
- Verlaine, Paul, *Œuvres en prose complètes*, Paris, Gallimard, 1972.

⁵¹ P. Verlaine, *op. cit.* pp. 326-327.