



HAL
open science

Pour une nouvelle géo-poétique du vers : En la extensión de la palabra de Alejandro Romualdo

Modesta Suarez

► **To cite this version:**

Modesta Suarez. Pour une nouvelle géo-poétique du vers : En la extensión de la palabra de Alejandro Romualdo. Laurent Aubague, Jean Franco, Alba Lara-Alengrin. Les littératures d'Amérique latine au XXème siècle Une poétique de la transgression?, L'Harmattan, pp.257-270, 2009. halshs-00409417

HAL Id: halshs-00409417

<https://shs.hal.science/halshs-00409417>

Submitted on 7 Aug 2009

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.

Pour une nouvelle géo-poétique du vers
***En la extensión de la palabra* d’Alejandro Romualdo**

SUÁREZ Modesta
Université de Toulouse - Framespa

Camino con los ojos
Alejandro Romualdo

Entre le moment de l’écriture du texte critique qui suit et la publication de ces pages, Alejandro Romualdo aura été découvert mort dans sa demeure liménienne, le 27 mai 2008, « en estremecedora soledad »¹. Que les lignes qui suivent soient un hommage ému à l’une des figures poétiques marquantes du siècle dernier, dans le panorama intellectuel péruvien. L’œuvre de Romualdo (Trujillo, 1926 – Lima, 2008) a souvent été victime d’interprétations hâtives qui n’ont eu de cesse de dénigrer une écriture qui excellait aussi bien dans la forme puriste du sonnet que dans une poésie « impure », engagée, qui lui a valu parfois le mépris et la mise à l’écart par certains de ses contemporains ; la fin d’Alejandro Romualdo, dans la misère liménienne, en sont malheureusement la preuve ultime.

Avec la publication de onze recueils de poèmes sous le titre unique de *Poesía íntegra*² (1986), poésie intégrale et poésie intègre, Alejandro Romualdo offre la mesure d’une œuvre qui, dès 1949, se verra décerner le Prix National de poésie avec le volume *La torre de los alucinados* (*La Tour des hallucinés*). Trois ans plus tard, *Poesía concreta* (*Poésie concrète*) (1952) constitue un premier tournant poétique et idéologique puissant³, avec des vers aux accents programmatiques :

Basta ya de agonía. No me importa
La soledad, la angustia ni la nada.
Estoy harto de escombros y de sombras.
Quiero salir al sol. Verle la cara

Al mundo. Y a la vida que me toca,⁴

Poète et peintre, membre à part entière d’un groupe flamboyant qui s’épanouit au Pérou dans les années 50 et auquel appartiennent des poètes comme Emilio Adolfo Westphalen (Lima, 1911 – Lima, 2001), Jorge Eduardo Eielson (Lima, 1924 – Milán, 2006) ou Blanca Varela (Lima, 1926), Alejandro Romualdo était en même temps l’un de moins célébrés par la critique.

Par la suite, de nouvelles et profondes transformations poétiques ont lieu dans l’œuvre des années 70 et, en particulier, avec la parution de *El movimiento y el sueño* (1971) (*Le mouvement et le rêve*) et de *En la extensión de la palabra* (1974) (*Dans l’étendue de la parole*) qui, tous deux, abordent les territoires d’une poésie spatiale. Dans la problématique du « hors norme » ou de la

¹ Je reprends les mots de César Lévano : « dans une solitude poignante ». Disponible sur <http://zonadenoticias.blogspot.com/> (consulté le 18 août 2008).

² ROMUALDO Alejandro. *Poesía íntegra (1951-1974)*. Lima : Viva Voz, 1986. Une intégralité qui sera complétée par la publication de *Ni pan ni circo* (Lima : Instituto Nacional de Cultura, 2005).

³ FORGUES Roland. Alejandro Romualdo, entre la pasión y la razón. *Palabra viva Tomo 2 Poetas*. Lima : Ed. Studium, 1988, p. 110.

⁴ ROMUALDO Alejandro, *Poesía íntegra...*, op. cit., p. 83. « Assez d’agonie. Peu m’importent / la solitude, l’angoisse ou le néant. / J’en ai assez des gravas et des ombres. / Je veux sortir au soleil. Voir le visage // du monde. Et la vie qui me touche » (les traductions sont miennes).

« transgression », ces volumes prennent une place toute particulière. Nous sommes face à l'élaboration d'un véritable dispositif d'écriture qui semble se situer au point d'arrivée du geste poétique qui relie les avant-gardes européenne et latino-américaine historiques et qui incorpore aux poèmes la dimension spatiale qu'avait su donner, par exemple, le Péruvien Carlos Oquendo de Amat (1905-1936) à son extraordinaire *5 metros de poemas* (1927) (*5 mètres de poèmes*). Aux dimensions affichées par celui-ci répondrait donc la surface occupée par le livre-poème de Romualdo.

En la extensión de la palabra, volume qui nous servira de *corpus* ici, offre un titre que l'on pourrait traduire aussi par *Dans tous les sens du mot*, signalant ainsi le débord permanent effectué par la voix poétique. Il sera intéressant d'interpréter les vers dans l'optique de ce que l'on pourrait appeler une géo-poétique du poème, là où se dessine une cartographie nouvelle d'écritures, modifiant également et en profondeur nos lectures. Il ne s'agira pas tant de remarquer simplement un écart, un « hors norme » qui somme toute renvoie à l'ensemble de la poésie, mais d'interroger de nouvelles frontières de l'écriture et donc d'un nouveau pacte de lecture. Le lecteur se voit contraint de remettre en cause ses repères spatiaux et de se tenir au plus près d'une voix poétique qui oscille sans cesse entre l'individuel et le collectif, prise qu'elle est dans des rythmes qui peuvent faire se rejoindre la douceur d'une berceuse et l'horreur du napalm. Nous verrons comment ces déstabilisations et ces recompositions éphémères modèlent les nouveaux espaces explorés par la voix lyrique.

Poésie de l'espace terrestre : inventaire

Rappelons d'abord la démarche poétique, en soi déjà extrême même si elle n'est pas unique, qui préside à l'écriture du volume *El movimiento y el sueño*. Les poèmes se partagent entre deux discours dont voici les vers initiaux⁵ :

El Asalto del Cielo
ha comenzado: Fuego
 en las alturas: Gagarin
 asciende
 al firmamento

Ernesto
Che
Guevara
desciende
a los infiernos

La plupart des poèmes se répartissent en deux colonnes de textes sur une même page : l'une est liée au premier voyage de l'homme dans l'espace, à Gagarine et à la conquête de la lune ; l'autre, en contrepoint à l'apesanteur du premier, suit au plus près le récit de voyage des derniers jours de Che Guevara, dans la boue et l'asphyxie boliviennes. Le « héros technologique » fait face au « héros politique »⁶. *En la extensión de la palabra* va se libérer de cette contrainte du contrepoint pour aborder une polyphonie encore plus complexe.

Trois versions existent de cette œuvre : celle de l'édition de l'œuvre complète de 1986 qui mutilé ce qui fait l'originalité des poèmes, l'espace qu'ils occupent, en insérant un maximum de textes sur les pages. Nous préférerons la première édition qui présente à son tour deux formules, deux objets : d'une part, un livre au format carré (31cmx31cm) où chaque poème occupe tout l'espace de la page ; d'autre part, une affiche (65cmx90cm) où se déploie, dans une configuration nouvelle et à la façon d'une carte de géographie, l'ensemble des textes poétiques pour ne plus former qu'un seul poème. Notre analyse s'élaborera à partir de cette double inscription du texte poétique sur l'espace blanc.

⁵ *Id.*, p. 197. « L'Assaut du Ciel / a commencé : Feu / dans les hauteurs : Gagarine / monte / au firmament // Ernesto / Che / Guevara / descend / aux enfers ».

⁶ FORGUES Roland. *Palabra Viva, op. cit.*, p. 116.

Alejandro Romualdo a qualifié *En la extensión de la palabra* de « galaxia verbal totalizadora »⁷ où domine un seul grand thème, celui de la violence, mais dans deux champs d'expériences : partant de l'espace et de la myriade des étoiles –le premier fragment poétique est en pleine page, avec une écriture qui sépare clairement les lettres du dernier mot : « Entrando en el espacio libre a b i e r t o »⁸, l'enchaînement se fait immédiatement avec une violence toute terrestre puis latino-américaine et péruvienne, liée à l'esclavage, à la torture, au dépouillement des biens (10 poèmes). Une première carte humaine est dressée :

GEOGRAFIA
DEL HAMBRE

AGUA
DE COLONIA
After Shave y
I'am Smith

RHODESIA
WATTS
NEWARK
HARLEM
DETROIT

ELIJA SU PORVENIR⁹

Cette « geografía del hambre » où résonne par paronomase une « geografía del hombre », faisant se rejoindre la famine et l'humanité, nous plonge dans le processus de colonisation, porté par le jeu de mot sur « colonia », à la fois l'eau de Cologne et l'eau d'une colonisation qui empreint la toilette du blanc Monsieur Smith et convoque simultanément les territoires, africains, américains, où règnent encore la discrimination et le racisme. Difficile de choisir, dans ces conditions, un avenir qui ne peut avoir que des accents ironiques.

Dans un second temps et avant de s'ouvrir à nouveau sur les espaces sidéraux, la voix poétique s'interroge sur une autre violence : celle de la seconde guerre mondiale –allusions aux camps d'extermination nazis- et surtout de la guerre du Vietnam (11 poèmes). Je m'en tiendrai pour cette étude aux poèmes initiaux laissant pour d'autres travaux ceux de la seconde partie¹⁰. Je citerai uniquement le tressage du passage final du texte de Fray Luis de León « A la vida retirada »¹¹ qui explose sous la violence de la répression étatsunienne au Vietnam, dans l'union mortifère des noms propres Vietnam et Mac Namara, dont la doctrine lors de son passage comme secrétaire à la défense des Etats-Unis évoque une ligne géopolitique implacable face à la résistance vietnamienne :

En 1966 *Y mientras miserable VIETNAMARA*
 MIENTE: UN BONZO
ARDE *se están los otros abrasando*
 con sed insatiable DE SANGRE
 (del no durable mando) DA LA ORDEN:

MATARLO TODO
QUEMARLO TODO

⁷ *Id.*, p. 119. « Galaxie verbale totalisatrice »

⁸ ROMUALDO Alejandro. *En la extensión de la palabra*. Lima : Ed. Viva Voz, p. 5.

« Entrant dans l'espace libre o u v e r t ».

⁹ *Id.*, p. 8. « Géographie / de la faim / Eau / de Cologne / After Shave et / Je m'appelle Smith Rhodésie / Watts / Newark / Harlem / Detroit ».

¹⁰ Même si l'enchevêtrement de vers, qui rapproche la recherche spirituelle d'un poète baroque comme Fray Luis de León et l'immolation d'un bonze dans le fracas du bombardement de Hanoï, dit encore et toujours la volonté de comprendre ce qui constitue la « galaxie verbale » du recueil. Les bribes d'une mystique nouvelle, juxtaposant l'occidentale et l'orientale, seront lacérées par la violence du conflit.

¹¹ Pour mémoire, voici l'avant-dernière strophe de la silva que Fray Luis de León intitule « La vida retirada » : « Y mientras miserable- / mente se están los otros abrasando / en sed insaciable / del no durable mando, / tendido yo a la sombra esté cantando. » Disponible sur users.ipfw.edu/JEHLE/poesia/vidareti.htm (consulté le 18 août 2008).

ARRASARLO TODO

*tendido yo a la sombra esté cantando*¹²

Sur le plan formel, la première édition de *En la extensión de la palabra* nous amène à nous interroger sur une mise en espace / mise en scène qui semble concentrer toutes les possibilités de jeux de la ponctuation graphique, de la typographie, avec un choix dominant pour le blanc (celui qui naît des marges essentiellement mais pas uniquement). Le terme de « galaxie verbale » exprime visuellement le déploiement qui existe sur la page grand format qui représente « ese mapa del Perú a nivel lingüístico »¹³. Romualdo le revendique et l'on doit imaginer en effet une représentation du Pérou à l'image de celle des cartes « visionnaires » telles qu'elles pouvaient circuler aux débuts de la conquête hispanique.

Par ailleurs, le poème-carte est intéressant dans sa confrontation avec le poème imprimé page à page. Il représente cependant une surface non mimétique à celle du Pérou, même si le poème "Sacsaywaman" (ruines proches de Cuzco et donc étymologiquement proches du centre du monde inca) se trouve presque au centre du recueil et en achève la première partie - il est, sur la carte, dans un espace décroché de tous les autres. Cette carte offre une espèce de contention des vers face à la tentation de l'infini qui la marque dans sa partie haute et dans sa partie basse mais elle n'offre pas en soi d'itinéraire de lecture. Pourtant, cette comparaison entre carte et textes est nécessaire si l'on veut mettre en évidence un parcours qui n'est pas celui des contours d'un territoire, avec des frontières, mais qui est celui d'une trajectoire qui fait se rejoindre des espaces dispersés à partir d'un point de départ et d'un point d'arrivée qui sont identiques. La lecture dynamise donc la cartographie et à son tour cette dynamique devient une des clés de lecture des pages.

Tous ces fragments de vers s'organisent selon une configuration nouvelle et comme chaotique sur la page, proches également d'une cartographie du ciel (ainsi que le représente la couverture de la première édition). L'écriture mais aussi la lecture du vers se voient alors subordonnées au jeu mystérieux de la mise en espace. Dans ce débordement constant, dans l'instabilité dans laquelle est maintenu le regard se joue le devenir d'un sujet poétique tout autant que politique, à la démarche aléatoire. Car il est une impossibilité : celle de capter d'un seul regard le poème (que les textes soient longs ou brefs).

Prenons en effet l'exemple du poème « Galera »¹⁴. Le poème se présente visuellement comme une longue flèche verticale faite de fragments hétérogènes. La tige de cette flèche est constituée par différents textes : d'abord un titre, en majuscules (« GALERA // DE ESCLAVOS »¹⁵), que vient interrompre une citation de Dante, en italien et sans guillemets (du Chant III de l'*Enfer*) ; à la suite, une longue série de lettres qui forment un rectangle étroit, aux marges de droite et de gauche justifiées et décalées par rapport à la marge du poème, lettres qui enchaînées les unes aux autres renvoient aux peuples africains qui eurent à souffrir l'humiliation de l'esclavage (les *yolofes*, les *ararás*, les *carabalies*, les *bozales*, les *congós*). Vient ensuite un appel au surnaturel, trois vers anaphoriques, que les esclaves noirs exprimaient dans leur dialecte (ainsi que l'explique le poète dans une note de fin de recueil¹⁶) ; enfin, deux citations issues directement d'un châtement infligé aux esclaves, « le *pregón* », et qui consistait à signaler sa présence aux autres en énonçant le délit que l'on était supposé avoir commis (avoir voulu s'enfuir, avoir volé, etc.)¹⁷.

Ces divers fragments aboutissent à la pointe de la flèche proprement dite faite d'un texte en majuscules qui énumère une série de châtements auxquels étaient soumis les esclaves, depuis le « PRISION » initial jusqu'au « CEPO », le cachot final. Les mots, séparés les uns des autres, apparaissent sur des lignes qui vont décroissant jusqu'à épouser la forme de la pointe de la flèche. Ces mêmes mots sont entourés, à droite et à gauche, par des onomatopées, en italiques, qui forment une

¹² « En 1966 et pendant que misérable Vietnamara / ment : un bonze / brûle les autres sont embrasés / avec une soif insatiable de sang / (du pouvoir qui ne dure) il donne l'ordre : / TUER TOUT / BRÛLER TOUT / DETRUIRE TOUT / à l'ombre, allongé, je chante » (p. 22).

¹³ FORGUES Roland. *Palabra Viva*, op. cit., p. 119. « Cette carte du Pérou au niveau linguistique ».

¹⁴ « Galera » est reproduit photo 1. ROMUALDO Alejandro. *En la extensión de la palabra*, op. cit., p. 11.

¹⁵ « Galère d'esclaves ».

¹⁶ Remarquons également que ces notes, toujours étonnantes lorsqu'elles apparaissent dans un recueil de poèmes, réunies en fin de volume, ne viennent éclairer que l'intertexte africain et amérindien et non l'intertexte occidental.

¹⁷ On retrouve la même référence « se juyó cimarrón » et le vol du « boniato » dans le texte de MORUA DELGADO Martín (1857-1910). *Sofa*. Linkgua ediciones, 2006. Disponible sur <http://books.google.es/books/> (consulté le 19 août 2008).

sorte de chœur scandant les syllabes accentuées et accompagnant la douleur, et qui sont la suite de la conjuration antérieure. Une pointe donc, forme effilée, comme le signal d'une blessure, douleur qui sourd des textes hétérogènes qui parsèment la page, mais aussi forme dynamique qui aboutit à une autre citation, et qui semble inciter à construire enfin le discours de ce qu'a été le calvaire des peuples africains sur le sol latino-américain. La richesse de cette page-poème tient autant à l'accumulation des références culturelles incluses qu'à l'effet de saturation qui en découle : surabondance de langues, de typographies, de formes, usage des blancs dans l'espace du vers et de l'espace blanc. Cependant, cette géographie poétique n'a de cesse d'être au service de la dénonciation de l'esclavage.

L'effet de kaléidoscope observé ci-dessus n'est pas vraiment une nouveauté dans les années 70. Dans ces années-là, se recompose en Amérique latine une avant-garde qui retrouve la démarche des expériences poétiques européennes de la fin du XIX^{ème} et des avant-gardes historiques du début du XX^{ème} siècle, dont n'étaient pas absents les poètes latino-américains de l'époque (cf. Huidobro aux côtés de Reverdy dans la revue *Nord-Sud*). Au tournant des deux siècles, le poète se voyait, à l'instar des simultanistes, des impulsivistes et d'autres, « interprète de la conscience universelle »¹⁸ et, le même poète se sentait appelé à « restituer 'accouplées, combinées, telles qu'il les perçoit, par 3, 4, 5, 7 ces voix simultanées de la vie universelle' »¹⁹. Plus tard, Dada parlera du poème «simultan». La poésie fera ainsi petit à petit le choix de la spatialisation avec les poèmes sous la forme de colonnes de mots qui échappent à la syntaxe. Apollinaire caractérisera l'«esprit nouveau» comme ces «vues d'ensemble sur l'univers et sur l'âme humaine»²⁰. Car, comme le rappelle Isabelle Krzywkowski : « il s'agit de mettre en place une esthétique «totale» et synthétique, permettant de rendre compte visuellement des émotions à l'œuvre dans le texte et les voix qui s'y superposent »²¹, avec la volonté de se situer dans le prolongement des réflexions de Mallarmé et dans la création d'un rythme visuel.

La page-poème-carte de *En la extensión de la palabra* est là comme déploiement mais aussi comme condensation et contension des vers face à la tentation de l'infini de l'espace et du sens. Il n'y a plus en soi d'itinéraire de lecture et c'est sans doute là le pari de cette écriture poétique : non pas dans le fait de faire émerger plusieurs sens, mais de courir le risque d'aboutir à ce qui paraîtrait un non-sens au lecteur, tenté alors de refermer l'ouvrage. Il revient en effet au lecteur de mettre en évidence ces contours de territoires qui servent de trajectoires qui vont unir des espaces dispersés -en se jouant des cartographies connues-, des temporalités dispersées -en assumant l'anachronisme-, des discours dispersés -en jouant de l'intertexte avec virtuosité. Le poème spatial chez Romualdo n'est pas « pour le cosmos contre l'histoire, contre le discours »²², il dit au contraire la présence de l'autre, la cohabitation avec l'autre, avec la langue de l'autre (cf. aussi les citations en quechua, dans d'autres poèmes). Nul effacement d'un sujet donc. Mais l'émergence d'une multitude de sujets, par l'intertextualité ou bien simplement par la prise de parole anonyme. La voix poétique, si elle est celle qui articule, dépose, propose, n'est pas celle qui a autorité à dire.

Prenons pour preuve le poème « Inferno », antérieur à « Galera » (photo 2)²³. On trouve, dans ces vers très éparés sur la page blanche, les signes d'un travail poétique sur la citation et plus précisément sur les vers les plus connus du Chant III de l'*Enfer* de Dante, des paroles d'invocations collectives adressées par les esclaves « à tous les habitants de la terre des morts »²⁴ et donc un multilinguisme (italien ancien et moderne, langues africaines, espagnol) qui sert de support à plusieurs voix portées par des typographies diverses (caractères romains, italiques, minuscules, majuscules et leur variante, comme la majuscule en italique). On visionne mieux l'amplitude du jeu et des sens de lecture possible : celle d'une lecture horizontale difficile par moments à cause des blancs et des décrochages ; celle qu'emprunte la forme de la parenthèse qui s'esquisse à gauche et qui, partant du titre, relie entre eux les vers 1, 6, 11 et 16 (demi-cercle de l'enfer où l'on relit/relie Dante)²⁵ ; celle

¹⁸ KRZYWKOWSKI Isabelle. De la poésie cosmique à la poésie spatiale. Dans VION-DURY Juliette, GRASSIN Jean-Marie, WESTPHAL Bernard. *Littérature et espaces*. Limoges : Pulim, 2003, p. 470.

¹⁹ *Id.*, p. 471 (souligné dans le texte).

²⁰ *Id.*, p. 473.

²¹ *Id.*, p. 474.

²² MESCHONNIC Henri. Critique du rythme. Lagrasse : Verdier, 1982, p. 318.

²³ « Inferno » est reproduit photo 2. ROMUALDO Alejandro. En la extensión de la palabra, *op. cit.*, p. 10.

²⁴ De nouveau, le poète insère un appel de note, ce qui est toujours étonnant dans un poème.

²⁵ Cf. les vers entourés d'un rectangle horizontal (photo 3 bis).

d'une lecture verticale faite de cette colonne pleine des noms des peuples africains déportés en esclavage²⁶ ; celle enfin d'une lecture en étoile qui réunirait les mots de langues africaines²⁷.

Un quadrillage du terrain poétique

La page-poème de *En la extensión de la palabra* génère également un autre type de perception qui, là encore, nourrit la métaphore géo-poétique. Un poème long comme le « Coral a paso de agua mansa » (144 vers) est fait d'abord de discours et de voix (« coral » ou « chœur ») qui émergent depuis des lieux distincts, distants sur la page. Des discours qui se meuvent dans un espace socialisé, qu'il soit religieux ou politique. On remarque qu'une sorte de partition verticale régule les itinéraires, en partie grâce aussi à la typographie, qu'elle introduit les voix, créant parfois des tensions lorsque le quadrillage verticalité/horizontalité (comme le ferait le croisement des abscisses et des ordonnées sur la feuille d'un cartographe) génère de véritables télescopages. Considérons ces quelques vers en deux colonnes et aux deux marges distinctement marquées :

INQUISICIÓN *Tú eres el Amor*
 de los Amores
 Tú eres
 la Bondad

A la lecture, la connexion, à partir d'une même horizontale mais sur deux verticales distinctes de ces deux fragments (l'un en majuscules, l'autre en italique et en minuscules), produit un nouveau discours insensé ou, au contraire, dont le sens nouveau pulvérise l'imaginaire ancien. Ce quadrillage du texte (qui, d'une certaine façon, répond à la cartographie parallèle du poème), servi par un usage consommé du blanc typographique, peut impliquer des lectures extrêmement complexes et ironiques.

Alejandro Romualdo appelle ces ensembles de vers des « conjuntos dialécticos más que estrofas »²⁸ et de fait, comme nous allons le voir dans l'exemple suivant, il ne peut s'agir de simples strophes. « Coral a paso de agua mansa » exemplifie parfaitement les thèmes autour desquels coagulent les vers, là où se rejoignent et s'éloignent l'une de l'autre deux processions, la procession du « Cristo de los Milagros », et une manifestation politique, une de celles qui ont eu lieu dans les années 60 à Lima, au moment où les communautés paysannes andines réclamaient leurs terres ancestrales, avec un Christ qui deviendra « Señor / de los Mil / Agros » faisant se transformer alors les « Miracles » en « Mil Acres ».

Le poème progresse la plupart du temps traditionnellement et horizontalement, même si les « ensembles dialectiques » sont des discours aux formes extrêmement variées reprenant souvent le dessin de la constellation. Mais le poème progresse aussi verticalement suivant ce que l'on pourrait appeler une portée verticale. Le fragment choisi est ici centré autour de la Cathédrale et du Palais de Pizarre :

LA CATEDRAL	
	"Acá
	queda
	el carnicero"
	<i>de la santa</i>
	<i>cruz</i>
Un hombre pasa	
con un arma al hombro	
	<i>Por la señal</i>
	Sangre
	en el suelo PALACIO
	DE PIZARRO
	<i>de nuestros enemigos</i>
	<i>libranos Señor)</i>

²⁶ Cf. les vers pris dans un seul rectangle vertical (photo 3bis).

²⁷ Cf. les mots pris individuellement dans des cercles (photo 3bis).

²⁸ FORGUES Roland. *Palabra Viva, op. cit.*, p. 116.

Le croisement des verticales et des horizontales est très remarquable (on relève cinq possibles marges verticales distinctes) et il crée des points d'intersection qui fonctionnent comme des moments de désarticulations du discours et de réarticulations ironiques de celui-ci, en même temps que la redistribution des textes force à une lecture qui ne peut se faire que dans la lenteur préconisée par le titre « a paso de agua mansa ». Il convient de ne pas oublier l'avertissement contenu dans ce même titre, à savoir qu'il faut se méfier de l'« agua mansa », cette « eau qui dort ».

Le parcours poétique de ce fragment sépare par des blancs typographiques les différents discours mais il ne réussit cependant pas à éviter des rapprochements que la lecture poétique traditionnelle ne permet pas de déjouer. Le lecteur établit alors une série de rapprochements qui se transforment en autant d'éclatements de la cohérence.

Revenons à l'exemple choisi : ici, le cheminement de la procession / manifestation²⁹, de la Cathédrale au Palais de Pizarro, édifices liméniens distants de quelques mètres, est parsemé de citations - la première (sur trois vers et entre guillemets) est une *copla* célèbre³⁰, une plainte qu'adresse durant la Conquête un soldat au Roi d'Espagne ; la seconde (sur cinq vers, en italiques et sans guillemet) renvoie à une prière³¹ tandis qu'une tache de sang³² apparaît entre les deux lieux et que deux vers évoquent par leur construction le poème de César Vallejo intitulé, par son premier vers, « Un hombre pasa con un pan al hombro »³³. Mais la remise en cause de la linéarité souligne les courts-circuits poétiques et, d'une certaine façon, elle rend visible et accentue également les méandres de l'Histoire.

Prenons maintenant la lecture suggérée par les « ensembles dialectiques » et poétiques : on obtient un premier ensemble de vers, liés à la première marge de gauche : « La catedral // Un hombre pasa con un arma al hombro ». Puis passant à la deuxième marge : « Acá / queda / el carnicero / de la santa ». Ensuite : « Por la señal / sangre / en el suelo / de Pizarro / de nuestros enemigos / líbranos Señor » (4ème marge). Restent deux termes isolés « cruz » et « Palacio » (respectivement 3ème et 5ème marge). Le résultat est alors saisissant qui mêle à l'envi les deux éléments de domination présents au long de la conquête : le sabre et le goupillon, exemplifiés dans les deux termes isolés. Les discours recomposés par cette lecture verticale du texte signalent à leur tour les ambiguïtés du message biblique et les affres de la politique de conquête.

Cette lecture, menée ici à petite échelle, sur quelques vers, peut être développée sur l'ensemble de fragments et, pour certains, on compte jusqu'à neuf marges verticales possibles qui viennent redimensionner le sens des vers lus horizontalement³⁴.

En la extensión de la palabra est avant tout un très long poème (c'est ainsi que le présente la carte de la première édition) où le visuel est exhibé. La voix poétique exige de son lecteur une attention particulière tant les espaces blancs ou en blanc et la typographie parsement d'obstacles le parcours et les discours qui s'imposent sur la page. La linéarité de la lecture n'a plus cours et il est une réelle difficulté pour la voix à se faire entendre. Dans ce nouvel ordre, où tous les sens sont permis pour composer la lecture du poème (ce que suggère le titre du recueil), les discours ne cessent de s'interpénétrer et de remettre en cause tout univoque, réassumant en cela l'une des forces subversives de la poésie.

Une telle mise en place du texte poétique oblige à reconsidérer les voix qui rappellent la condition de l'humain terrestre, dans le temps et dans l'espace. Les titres des fragments renvoient par ailleurs tous au chant et donc à une lyrique persistante (on trouve les mots de « coral », « cantar », « canciones », chœur, chant ou chansons, tout au long du volume) et tous ces discours, qui bruissent parfois hors de l'harmonie attendue, immergent leur lecteur dans de longues épopées qui reconstituent la geste de l'être humain. Cela sans crainte de pulvériser, par leurs excès, les frontières historiques ou

²⁹ Les pas (« los pasos » qu'évoque le titre) sont tout à la fois le rythme de la procession de l'image sainte dans les rues de la ville et les pas des manifestants venus faire entendre leurs revendications.

³⁰ « Ici / reste / le boucher » : évocation peu aimable de Pizarro.

³¹ « Par le signe / de la sainte // croix / de nos ennemis / délivre-nous Seigneur ».

³² « Sangre / en el suelo » - « Du sang / sur le sol »

³³ FERRARI Américo et VALLEJO Georgette. *César Vallejo*. Paris : Seghers, Poètes d'aujourd'hui, 1967, p. 146. « Un hombre pasa, un pain sur l'épaule » devient sous la plume d'Alejandro Romualdo : « Un hombre pasa / une arme sur l'épaule ».

³⁴ En moyenne, il y a quatre ou cinq marges rendues visibles par le poète. Le soin porté à l'édition est plus que jamais essentiel à la lecture du texte poétique.

culturelles (intertextuelles). La citation y est dynamique créatrice de discours (bannissant la ligne droite, on l'aura compris) où peuvent se côtoyer le meilleur comme le pire de l'être humain. Cette géographie renouvelée de l'espace poétique fait plus de place que jamais à une éthique contemporaine, ce que l'on pourrait appeler une géo-poétique. Ne peut-on y voir alors une réponse à la nécessité de repenser, dans les années 70, à la confluence des discours du marxisme et de la théologie de la libération, les modalités d'une nouvelle poésie épique capable de faire resurgir l'Histoire latino-américaine et universelle, dans la ligne du *Canto general* (1950) du Chilien Pablo Neruda ou de celle de *El estrecho dudoso* (1966) du Nicaraguayen Ernesto Cardenal ?