

Université de Montréal

Apports de la littérature hispano-américaine
à la théorisation de la traduction

par
Danièle Marcoux

Département de linguistique et de traduction
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de doctorat
en Linguistique et traduction
option Traduction

Février 2004

© Danièle Marcoux, 2004



P
25
U5f
2005
v.002

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée :

Apports de la littérature hispano-américaine
à la théorisation de la traduction

présentée par :

Danièle Marcoux

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Georges BASTIN

président-rapporteur

Alexis NUSELOVICI

directeur de recherche

Paul ST-PIERRE

membre du jury

Nicole COTE - Université de Régina

examineur externe

Catherine POUPENEY-HART

représentant du doyen de la FES

Thèse acceptée le 22 avril 2004

Résumé

Cette thèse étudie la valeur du temps en traduction, le temps comme une instance du discours, à la jonction entre le temps phénoménologique et le temps comme une catégorie de l'énonciation. Sur la base du principe qu'il existe une corrélation entre le temps, l'acte de raconter et l'écriture, la thèse interroge donc les répercussions du temps sur la théorisation du modèle binaire qui gouverne la traduction.

Pour y parvenir, la thèse dresse un parallèle entre la question du temps en traduction et dans la littérature hispano-américaine du XX^e siècle. Elle procède d'abord à une évaluation de l'importance accordée à cette notion par la poétique du traduire, à partir des travaux de Walter Benjamin et d'Henri Meschonnic. Puis, la réflexion se transporte en Amérique hispanique, où l'on examine le rôle du temps dans la formation de ce continent, en présentant notamment les contributions d'Octavio Paz, Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, José Lezama Lima et Julio Cortázar.

De la réflexion, il ressort que le temps joue un rôle prépondérant en traduction, dans la mesure où il apparaît comme la matière première de la signification. Sa forme de hiatus lui permet d'opérer tel un pivot autorisant le retour du « même » texte par la création d'un nouveau texte. Saisie sous cet angle, elle devient le lieu d'une rationalité en rupture avec le modèle binaire traditionnel, puisque son mode opératoire révèle le potentiel de transformation inscrit dans l'œuvre en tant que forme infiniment porteuse de temps. Cette perspective permet d'éclairer la dynamique commune de transformation qui gouverne l'écriture et la traduction, de même que l'autonomie relative dont elles bénéficient.

Mots clés :

Temps — Écriture — Texte traductif — Poétique du traduire — Historicité — Métalepse
— Modernité littéraire

Abstract

This thesis examines the value of time in translation, time as an element of discourse, at the junction between phenomenological time and time as a category of enunciation. Based on the principle according to which there exists a correlation between time, the act of storytelling and writing, we explore the repercussions of time on the theorization of the binary model of translation.

To meet this goal, this thesis draws a parallel between the notions of time in translation and in twentieth-century Spanish-American literature. First, the importance granted to time by the poetics of translation is analyzed, based on the works of Walter Benjamin and Henri Meschonnic. Our investigative journey then takes us to Spanish America, with the aim of examining the role of time in the development of this continent, drawing on the writings of Octavio Paz, Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, José Lezama Lima and Julio Cortázar.

What emerges from this analysis is that time plays a pervasive role in translation, inasmuch as it is revealed as the raw material constitutive of meaning. Being a type of hiatus, translation works as a pivot, one that allows the “same” text to return through the creation of a new one. Seen from this angle, translation becomes the site of a rationality at odds with the traditional binary model, and a process that unveils the potential of transformation etched in the works themselves, as forms infinitely capable of bearing time. This perspective allows us to shed light on the shared dynamics underlying writing and translation, as well as on the relative autonomy that they both enjoy.

Keywords:

Time — Writing — Translation text — Poetics of translation — Historicity — Metalepsis
— Literary modernism

Table des matières

Introduction	1
 Chapitre un :	
Pour une poétique du traduire	6
Le temps de l'œuvre littéraire	10
Le temps de l'œuvre en traduction	15
L'écriture et le temps	24
Comment lire sur le mode de l'écriture ?	29
Conclusion	39
 Chapitre deux :	
Caravanes caravelles	43
Il était une fois un... empire ?	51
Le chevalier errant de la mer	55
Attention : peut contenir des traces de cacahuètes !	59
Kafka en perruque	66
Ni Ariel, ni Caliban : Facundo	72
Conclusion	77
 Chapitre trois :	
Gratte-ciel gratte-papier	80
Quevedo, grand-père immédiat des dynamiteurs	81
Découvrir la jeunesse millénaire de l'humanité.....	86
Une étrange conjonction de temps.....	91
Sage comme une image ?	93
Le temps d'une autre éternité	98
Conclusion	101
 Chapitre quatre :	
Instantané de Macedonio Fernández	107
La présence d'esprit d'un insigne inventeur	108
D'une métaphysique de l'être à une métaphysique de l'autre.....	115
Une lettre sur une enveloppe	123
Pour un instant, fumer ensemble tous les deux	131
Conclusion	139

Chapitre cinq :

Ferveur de Jorge Luis Borges	143
Le génie de l'approximation	144
Les feux d'artifice de l'éternité.....	146
L'œuvre de sable	152
Le hasard d'un tirage au sort	163
La clef d'une devinette ?	173
Conclusion	179

Chapitre six :

Incarnation de José Lezama Lima	183
Une limonade à l'anis à l'ombre d'un miroir d'obsidienne	184
L'origine de l'expression américaine	193
Un escargot nocturne dans un rectangle d'eau	199
Conclusion	207

Chapitre sept :

Contretemps de Julio Cortázar	212
Les heures indues	213
La rose éphémère et soudaine du kaléidoscope	218
Au cœur du courant toujours	226
Conclusion	235

Conclusion.....	239
------------------------	------------

Références bibliographiques.....	250
---	------------

À Henri Hamel

In memoriam

Merci à Pascale et à Christine de leur soutien constant, à Michèle, Yves et Richard de leur hospitalité, à Pier-Pascale pour le courage et à Marguerite pour l'épistémologie du mercredi, à Richard Patry pour ses multiples talents, de même qu'à Alexis Nouss, pour l'accompagnement, et merci enfin à mes irrésistibles ancêtres wisigoths.

Introduction

D'abord, il y a eu l'intuition de la traduction comme d'une forme privilégiée de rapport à l'écriture. Une façon d'être avec les mots, ni à l'avant-scène, ni dans les coulisses, ni sur la place publique, ni dérobée aux regards pourtant. Une forme d'entretien entre le créateur et son double, non pas dans un champ à l'aube, où chacun s'éloigne symétriquement de l'autre dos à dos, jusqu'au moment de compter jusqu'à trois et après, c'est à qui tirera le premier. Non. Plutôt un entretien mené sur le mode de la duplicité, soit d'une double complicité entre un texte et un autre texte, sans qu'il soit jamais possible de les séparer, comme l'envers et l'endroit d'une même pièce d'étoffe. Dans cette forme d'intuition, il y avait aussi le sentiment que la traduction apporte un éclairage particulier sur ce qui fait la littéralité d'un texte. Or, si l'une des particularités du texte de fiction réside dans l'affirmation de sa fonction autoréférentielle, pourquoi la traduction ne pouvait-elle pas être pensée comme l'un des recours les plus paradoxaux dont l'œuvre dispose pour parler d'elle-même ? Du coup, le sentiment de la traduction comme d'une forme d'entretien favorisant l'affirmation de l'œuvre littéraire s'est transformé en désir de réfléchir davantage aux liens unissant l'une et l'autre. Mais comment s'y prendre ? On ne maîtrisait ni les armes de la narratologie ni les carrés parfaitement troublants de la sémiotique, pas plus qu'on ne pouvait expliquer pourquoi on sentait que traduire ne relevait pas seulement d'une opération linguistique. La preuve, c'est qu'on s'adonnait à la traduction littéraire depuis un certain temps déjà et qu'on arrivait à s'en sortir sans utiliser jamais — du moins consciemment — aucun de ces outils. On n'avait que le plaisir de traduire, le souci de l'ouvrage mené tout contre les

lettres et le bonheur, immense, de fréquenter certains écrivains venus d'une autre Amérique, celle de langue espagnole.

Alors ensuite, on a repris les pièces qui s'offraient à notre portée : l'intuition qu'écrire et traduire formaient des motifs indissociables tels ces ouvrages travaillés au point de croix, les essais, romans, poèmes et autres fictions d'écrivains hispano-américains du XX^e siècle et aussi, le conseil d'un ami. Un ami pour qui l'aiguille de la traduction pointait en direction du temps et non pas des langues. Du temps comme d'un pôle magnétique dont l'action et le rôle orientaient la traduction, comme par une nécessité de l'épistémologie. Entre Borges et son ancêtre littéraire, Macedonio Fernández, au coeur des cyclades de Julio Cortázar et parmi les analectes de José Lezama Lima, les pièces éparses se sont ainsi mises à bouger. Lentement. Étrangement même, au fur et à mesure que Saturne, présidant aux choses du temps comme le chante Brassens, voyait émerger du ventre des horloges une créature réfractaire à sa loi de démolisseur de roses et que l'on allait bientôt découvrir sous la forme rebelle du temps traductif. Un temps marquant indifféremment les minutes des vivants et des morts et dont les aiguilles pointaient à la fois vers le dehors et vers le centre, là où elles se réunissent.

En jouant avec les pièces, on arriverait peut-être ainsi à mettre en place une réflexion sur le temps qui, s'il s'avérait l'axe central de la traduction, permettrait alors de la considérer autrement qu'une simple opération de transfert sémantique entre les langues. Alors on a ouvert les cartons de Fernández. Tout au fond de la boîte, une petite pièce insolite, de celles comme il n'y en a qu'une seule par jeu de construction, a failli

rouler sur le plancher et se perdre à jamais : la métaphysique de l'autre. On l'a soigneusement mise de côté, persuadé que tôt ou tard la traduction trouverait grâce à elle l'articulation qui la ferait basculer du côté de l'éthique. L'éthique telle que définie par Emmanuel Lévinas comme la recherche d'une relation avec autrui dont le principal élément est le temps. Tout à côté, dans les fictions de Borges, il y avait les pièces préférées du paradoxe, l'éternité et son contraire, l'immortalité, la magie de l'art narratif et sa singulière manie de faire passer l'effet avant la cause, l'idée du fantastique aussi, étroitement liée au fantasme de la durée. On a gardé toutes ces pièces comme autant de « trompe-raison » libérés du musée des formes archétypales, car on sentait bien que traduire rime surtout à transformer le temps en se jouant des artifices de la logique binaire. Puis, on a essayé de déplacer l'énorme masse d'érudition confiée à la promesse de l'abîme par Lezama Lima : sans succès. À défaut de pouvoir vaincre la résistance de cette pièce maîtresse, on a alors semé directement dans ce terreau si fertile à la théorisation de la traduction conçue comme un passage à travers le temps. La raison poétique finirait bien par donner ses fruits. Des fruits à aller cueillir dans les interstices situés entre la raison suffisante et les nébuleuses figures de l'altérité. Telles étaient du moins les instructions qu'il fallait suivre, si l'on se fiait aux pièces contenues dans les jeux de Cortázar.

On s'est donc mis en tête d'assembler ces pièces, afin d'élaborer la réflexion sur le temps en traduction. Bien sûr, il existait déjà quelques modèles de base. La forme, si exemplaire chez Walter Benjamin, quand elle tourne le dos à l'aspect communicatif du

langage, pour mieux exposer les rouages d'un temps réglé sur un double mouvement de restitution et d'ouverture. Un temps opérant tel un hiatus et dont Alexis Nouss a montré qu'il constituait le noyau de la traduction. Le rythme, si cher à Henri Meschonnic, constitutif de la poétique de l'œuvre en tant que marque de la temporalité du sujet. Et la métalepse aussi. Une figure de style miraculeusement repêchée des tours de langue de Douglas Robinson, difficile à définir, parce qu'étroitement liée au mouvement et au temps.

Ces quelques modèles de base, tout en fascinant l'esprit, n'allaient pas suffire cependant à faire tenir ensemble toutes les pièces de la réflexion et pour une raison fort simple : on ne savait pas quelle serait sa forme finale. D'ailleurs, certaines pièces n'ont pas trouvé d'utilisation, soit parce qu'on ignore encore à quoi elles auraient pu servir, telles ces dépouilles de Juan Rulfo dont les murmures, dans le temps mort, sont venus tourmenter les dernières heures de cette recherche, soit parce qu'on ne les a toujours pas choisies, éparpillées qu'elles sont autour de nous et qu'à présent il faut bien se résoudre à ranger le jeu. Mais il y a au moins maintenant devant vous un assemblage de pièces dont le mécanisme central, le temps, permet effectivement de réunir l'écriture et la traduction en un seul mouvement. Momentanément et du même souffle. L'intuition de la traduction comme d'une forme privilégiée de rapport à l'écriture a ainsi trouvé dans ses engrenages le jeu nécessaire à la lente élaboration du temps traductif. Un temps à l'image du *vos*, ce pronom intermédiaire entre le tutoiement et l'usage trop solennel de votre Grâce utilisé au XVII^e siècle, *vuestra Merced*, et qui a aujourd'hui remplacé le tu dans une

bonne partie de l'Amérique hispanique. Un temps qui raconte une façon de faire avec les mots, entre l'aube ou le ponant, sans qu'il ne soit vraiment utile de distinguer le jour qui va du jour qui vient, car c'est dans le cours de leur entretien avant et après tout que pointe le nord de la traduction. Un temps qui devient la matière première et ultime du geste traductif au creux duquel on lit, entre les lignes, l'anonyme géographie d'une main d'écriture.

Chapitre un

Pour une poétique du traduire

Aborder la question du temps en traduction soulève un nombre considérable d'interrogations : de quel temps parle-t-on, du temps philosophique ou grammatical ? Y joue-t-il un rôle prépondérant et, le cas échéant, de quelle façon en oriente-t-il les fondements épistémologiques ? Est-il possible d'évaluer ses répercussions sur le mode de relation que le texte à traduire instaure avec l'original, en traduction littéraire notamment ? La réflexion qui s'ouvre tentera de répondre à ces questions, sur la base de la thèse introduite par Paul Ricoeur dans *Temps et récit I*, à savoir « que le temps devient humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif, et que le récit atteint sa signification plénière quand il devient une condition de l'existence temporelle. » [Ricoeur : 1983, p. 85]

C'est donc le temps et sa coexistence avec la narration qui permettra de réfléchir à ses répercussions sur la pensée du traduire, le temps vécu comme une succession infinie de changements et dont nous avons le sentiment intime que c'est par le langage qu'il s'actualise. Il s'agit là d'un sentiment lui-même renforcé par l'idée que le langage s'inscrit *dans* le temps et que « tandis que je pense, [il] s'écoule, et il continue de le faire pendant que j'exprime ma pensée. » [Steiner : 1978, p. 129] Examinées sous cet angle, celui de la corrélation entre raconter une histoire et le caractère temporel de l'expérience humaine, les questions soulevées par la notion de temps en traduction devraient contribuer à éclairer les rapports entre écrire et traduire. De ce point de vue, la réflexion

proposée invite à un chassé-croisé entre l'œuvre littéraire et l'œuvre à traduire, en cherchant à montrer en quoi le temps de la narration enrichit la théorisation de la traduction ou, inversement, en quoi la traduction contribue-t-elle pour sa part à dévoiler les enjeux temporels intimement liés à l'acte de raconter.

À plus de quinze siècles de distance, la question posée par saint Augustin au livre XI de ses *Confessions*, « Qu'est-ce donc que le temps ? Si personne ne me pose la question, je sais ; si quelqu'un pose la question et que je veuille expliquer, je ne sais plus¹ », n'a rien perdu de son actualité. À l'instar de Blaise Pascal, on pourrait toujours affirmer qu'il n'est pas nécessaire d'entreprendre de le définir, « puisque tous les hommes conçoivent ce qu'on veut dire en parlant du temps, sans qu'on le désigne davantage. » [Pascal : 1985, p. 11]. Toutefois, considérant l'objectif de cette recherche qui vise à déterminer le rôle du temps en traduction, sa valeur comme critère d'orientation théorique et pratique, il faut bien s'efforcer de préciser la notion de temps dont il est ici question.

Sur le plan linguistique, il s'agit du temps défini comme une instance du discours, c'est-à-dire comme ce qui permet à l'homme de se poser comme sujet dans le langage, en s'appuyant sur certaines catégories de l'énonciation, dont les pronoms personnels et le système des temps verbaux [Benveniste : 1966, p. 254 à 262] ; du temps analysé comme

une catégorie grammaticale, un signal syntaxique, dénotant une attitude de locution qui, à son tour, contribue à caractériser la situation de communication [Weinrich : 1973, p. 33] ; ou encore du temps considéré comme l'un des fondements de la narration et dont les composantes ne se limitent pas à la fonction référentielle, car elles possèdent également des fonctions textuelle, expressive et métalinguistique [Fleischman : 1990, p. 5]. Sur le plan philosophique, il s'agit du temps conçu comme une aporie, une spéculation sans fin, « une ruminant inconclusive à laquelle seule réplique l'activité narrative » non pas pour la résoudre, mais plutôt pour la transfigurer « par un faire poétique. » [Ricoeur : 1983, p. 21] Notons que c'est sur ce dernier aspect, où les plans philosophique et linguistique de l'expérience temporelle s'inscrivent à l'intérieur d'un même devenir poétique, que le temps apparaît comme un enjeu crucial pour la traduction.

En effet, toute narration impliquant une double filiation entre le « temps vécu » et « l'expérience fictive du temps² » [Ricoeur : 1983, p. 14], il importe de souligner que c'est par la confrontation avec le lecteur que l'œuvre littéraire reçoit sa pleine signification. Il en est ainsi parce que la signification de l'œuvre procède de l'intersection entre le monde du texte et le monde de lecteur, soit l'intersection « entre le monde figuré par le poème et [le] monde au sein duquel l'action effective se déploie et déploie sa temporalité spécifique. » [Ricoeur : 1985, p. 230] Par conséquent, si la médiation du lecteur constitue

¹ Citation tirée de *Temps et récit I* de Paul Ricoeur, à la page 22, laquelle provient à son tour, conformément à l'indication de Ricoeur, de la traduction française des *Confessions* par E. Tréhorel et G. Bouissou, Bibliothèque augustinienne, tome XIV, 14, 17, 1962.

le recours indispensable à l'achèvement du parcours herméneutique de l'œuvre, la traduction apparaît à ce titre comme une forme de lecture « particulière », en cela qu'elle se réalise sur le mode de l'écriture.

De ce point de vue restreint², où la traduction devient « le seul mode de lecture qui se réalise comme une écriture, et ne se réalise que comme écriture » [Meschonnic : 1999, p. 177], il convient de définir son enjeu non plus seulement en termes de fidélité au sens, mais surtout en fonction du « mode de viser⁴ » [Nous : 1997, p. 18] de l'œuvre, puisqu'il s'agit de la seule option qui permet d'intégrer le discours⁵ à l'analyse des rapports entre le texte original et le texte à traduire. Saisie sous cet angle, la traduction ressortit à la fois à une poétique, dans la mesure où elle contribue à révéler, d'abord, comment « la *composition* de l'œuvre règle la lecture » [Ricœur : 1985, p. 231], ensuite, ce qui lui échappe, soit « l'*ouverture* du texte sur son "dehors", sur son "autre"... » [Ricœur : 1985, p. 230]. La poétique du traduire se fonde alors sur la double appartenance de l'œuvre littéraire à un monde affranchi de « la référence à l'expérience phénoménologique du temps » [Ricœur : 1984, p. 94], mais avec lequel elle ne rompt

² Une expérience définie par Paul Ricœur comme « une manière virtuelle d'habiter le monde que projette l'œuvre littéraire en vertu de son pouvoir d'auto-transcendance » [Ricœur : 1984, p. 233] et qui lui confère sa spécificité.

³ Par rapport à une vision généralisée de la traduction où celle-ci peut également fonctionner comme l'archétype de tout processus d'échanges interlinguistiques et interculturels. Sur cet aspect, il est possible de consulter *L'épreuve de l'étranger* d'Antoine Berman.

⁴ Par mode de viser, il est fait référence à une thèse centrale de l'essai de Walter Benjamin, à savoir que c'est l'affinité des langues qui s'atteste dans la traduction et non pas « la vague ressemblance entre copie et original. » [Nous : 1997, p. 18] On reviendra sur cette notion. Par ailleurs, toutes les références à l'essai de Benjamin sont tirées de l'édition critique publiée en 1997 dans la revue *TTR* par Alexis Nous et Laurent Lamy, sous le titre de *L'Abandon du traducteur*.

jamais complètement ses liens, ne serait-ce que par la nécessité où elle se trouve de se confronter au monde du lecteur pour atteindre sa pleine signification. Pour cette raison, la poétique du traduire se définit également en fonction de ce qu'elle accomplit dans le langage : c'est une activité critique destinée à révéler l'historicité de tout discours.

À la lumière de ce qui précède, il devient donc possible d'affirmer que le temps joue un rôle prépondérant en traduction, et ce, pour au moins deux raisons : d'abord, parce qu'il contribue à révéler la spécificité de l'œuvre littéraire dont l'originalité — par rapport à d'autres types de textes⁶ — tient justement à la création d'un rapport de temps particulier ; ensuite, parce que la traduction apporte également à l'œuvre un complément indispensable à l'émergence de la signification et que ce complément se présente sous la forme d'un temps paradoxal, à la jonction entre le temps de l'œuvre et le temps phénoménologique, le « temps traductif ». De la tension entre la temporalité de l'œuvre littéraire et celle de la traduction qui la révèle, il naît alors la possibilité de considérer la poétique du traduire comme l'activité qui, dans l'écriture, autorise le retour du « même » texte uniquement par la création d'un « autre » texte.

Le temps de l'œuvre littéraire

Dans l'introduction de cette recherche, il a été mentionné qu'une intuition de base en avait déterminé l'orientation, soit le sentiment que la traduction apporte un

⁵ Conformément à Henri Meschonnic, qui définit le discours comme « organisation d'un sujet par son langage, et du langage par un sujet... » [Meschonnic : 1999, p. 176].

éclairage particulier sur ce qui fait la littéralité d'un texte. Il a aussi été dit que si la particularité du texte de fiction résidait dans l'affirmation de sa fonction autoréférentielle, il devenait alors possible de penser la traduction comme l'un des recours les plus paradoxaux dont l'œuvre littéraire dispose pour parler d'elle-même, dans la mesure où, pour le faire, elle doit nécessairement passer par la médiation « de l'autre ». Au fil de la réflexion, cette intuition de départ s'est confirmée, grâce aux analyses présentées par Paul Ricoeur dans *Temps et récit II*, celles consacrées à l'examen de la spécificité du temps dans le récit de fiction. C'est donc sur la base de quelques-unes de ces analyses que l'on abordera maintenant le rôle de la traduction dans la révélation de la spécificité de l'œuvre littéraire, en commençant par définir ce que l'on entend par sa fonction autoréférentielle. Du coup, on observera que c'est l'émergence d'une « qualité nouvelle du temps lui-même » [Ricoeur : 1984, p. 112] qui confère sa dimension originale à l'œuvre de fiction.

Rappelons d'abord que pour Roman Jakobson la notion d'autoréférentialité se rapporte à « la mise en relief du message par lui-même » [Jakobson : 1963, p. 30] et qu'il s'agit d'un phénomène caractéristique de la fonction poétique du langage. Pour procéder à cette mise en relief du message par lui-même, l'œuvre de fiction opère une rupture avec la référence au monde « réel » au profit de l'émergence d'un monde imaginaire obéissant à ses propres lois. C'est cette rupture opérée par l'œuvre de fiction qui lui

⁶ Dont les textes pragmatiques « qui servent seulement à véhiculer une information » ou les textes généraux qui n'exigent pas de « connaissances techniques ou spécialisées particulières. » [Delisle : 1980, p. 22-25]

confère son autoréférentialité et qui la distingue le plus du récit historique. D'ailleurs, sur cet aspect, Ricoeur indique que ce n'est pas tant la prétention à la vérité qui différencie le récit historique du récit de fiction comme les moyens déployés par chacun pour revendiquer leur propre vérité : le premier s'appuie entre autres sur le document ou sur l'enquête et n'opère pas délibérément de rupture avec la référence au monde réel ; le second tire sa vérité « du royaume du *comme si* » [Ricoeur : 1984, p. 101], en se jouant ouvertement des contraintes imposées par la référence au monde réel. Reconnaître la dimension autoréférentielle de l'œuvre littéraire équivaut donc à dire que c'est à l'intérieur même de ses structures, au moyen de ses stratégies narratives, que celle-ci trouve ou élabore sa propre vérité pour parvenir à créer ce que Borges a l'habitude d'appeler un « ouvrage convaincant ».

Or, comme le souligne Paul Ricoeur dans *Temps et récit II*, l'un des principaux recours dont l'œuvre littéraire dispose pour affirmer sa dimension autoréférentielle, c'est la remarquable propriété que possède « l'énonciation narrative de présenter, dans le discours lui-même, des marques spécifiques qui la distinguent de l'énoncé des choses racontées. » [Ricoeur : 1984, p. 14] Ricoeur poursuit en observant qu'il résulte de ce dédoublement entre l'énonciation et l'énoncé une aptitude parallèle du temps de la fiction « à se dédoubler en temps de l'acte de raconter et temps des choses racontées » et que les discordances entre ces deux modalités temporelles « ne relèvent plus de l'alternative entre logique achronique et déroulement chronologique », mais qu'elles présentent plutôt des aspects non chronométriques « qui invitent à deviner en elles une

dimension *originale, réflexive* en quelque manière • [Ricoeur : 1984, p. 14] du temps du récit de fiction.

Parmi les marques spécifiques de l'énonciation, on retrouve bien sûr les formes verbales et les pronoms personnels, lesquels entretiennent des liens très étroits car ils assument une fonction de signaux syntaxiques. Les uns et les autres caractérisent en effet • l'acte de parole dans son rapport à la situation de communication, d'où leur affinité. • [Weinrich : 1973, p. 260] D'autres éléments comme les adverbess et les conjonctions de temps en font aussi partie, de même que toutes les variations temporelles rendues possibles par la vitesse narrative — point de vue, voix — ou par la séquence du récit — ellipses, prolepses, paralepses — etc. Il importe toutefois de souligner que ces marques ne se limitent pas à de simples informations sur le temps. Elles ont même peu de choses à voir avec l'expérience vive ou quotidienne du temps. Sur le plan de l'art de composer, elles agissent plutôt comme de véritables instances du discours et, en cela, elles contribuent à la création de multiples effets de sens. En raison notamment • du dédoublement instauré par le jeu entre l'énonciation et l'énoncé au cours de l'acte de narration • [Ricoeur : 1984, p. 233], le temps du récit de fiction apparaît ainsi beaucoup plus riche en possibilités que le temps de la vie quotidienne. • Tout se passe comme si la fiction, en créant des mondes imaginaires, ouvrait à la manifestation du temps une carrière illimitée. • [Ricoeur : 1984, p. 233] À ce titre, les travaux de Benveniste, de Weinrich, de Fleischman et de Ricoeur ont montré qu'il en est ainsi parce que le système verbal d'une langue est indépendant du temps phénoménologique et que cette coupure

contribue à accentuer la textualité et l'expressivité de l'œuvre littéraire. Par rapport au temps existentiel, l'indépendance du temps verbal offre donc à la fiction, sur les plans paradigmatique et syntagmatique, une réserve de distinctions, de relations et de combinaisons où elle puise les ressources de sa propre autonomie. [Ricoeur : 1984, p. 93]

Toutefois, en dépit de sa grande autonomie par rapport au temps phénoménologique à l'égard duquel elle présente un enrichissement ou un approfondissement des combinaisons temporelles possibles, l'œuvre de fiction n'en demeure pas moins liée à ce dernier par un aspect bien précis : la confrontation avec le lecteur. Selon Ricoeur, cette confrontation illustre à merveille l'impossibilité de disjoindre complètement le temps verbal de celui de l'expérience vive, de même que le statut à la fois autonome et médiateur des configurations narratives⁷. [Ricoeur : 1984, p. 94] Sur ce point, Ricoeur observe qu'il en est ainsi parce que « le monde du texte constitue par rapport à la structure "interne" du texte une visée intentionnelle absolument originale. Son statut ontologique reste en suspens : en excès par rapport à la structure, en attente de lecture. » [Ricoeur : 1984, p. 230] Par conséquent, c'est « seulement dans la lecture que le dynamisme de configuration achève son parcours. Et c'est *au-delà* de la lecture, dans l'action effective, que la configuration du texte se transmute en refiguration. » [Ricoeur : 1984, p. 230]

⁷ Les configurations narratives, dont le récit historique et le récit de fiction forment les deux versants, sont définies par Ricoeur comme des opérations de l'imagination productrices (Kant) fondées sur l'acte de raconter et dont la mise en intrigue, au sens aristotélicien, constitue le trait caractéristique commun. [Ricoeur : 1984, p. 12-13]

Or, on l'a vu, c'est à ce point d'intersection entre le monde du texte et le monde du lecteur que la traduction joue un rôle prépondérant dans la révélation — ou la « transmutation » selon Ricoeur — de l'œuvre littéraire. En effet, si l'originalité de cette dernière réside dans son vaste répertoire de combinaisons temporelles, il n'en demeure pas moins que sans la médiation de la lecture, elle reste incomplète. C'est pourquoi la traduction apparaît ici comme l'un des compléments dont l'œuvre a besoin pour atteindre sa pleine signification. La question qui se pose alors consiste à déterminer le type de rapport qui s'instaure entre l'œuvre littéraire et sa traduction, dans la mesure où celle-ci se réalise comme une forme de lecture écrite. C'est la nature de ce rapport que l'on tentera donc de cerner à présent, en situant l'enjeu de la traduction du côté du mode de viser de l'œuvre. Ce faisant, d'autres aspects étroitement liés à l'action du temps en traduction, dont le principe d'historicité qui la gouverne, son potentiel de transformation, le rythme et ses affinités avec l'écriture, devront également être mis à contribution.

Le temps de l'œuvre en traduction

Jusqu'à maintenant, on a vu que le temps constituait l'un des éléments les plus originaux de l'œuvre littéraire, en raison notamment de l'indépendance que celui-ci affiche par rapport au temps « réel » et qui permet au sujet de l'énonciation de créer d'autres combinaisons temporelles libérées⁸ des lois de la chronologie. En tant

⁸ « Libérées » au sens d'issues ou de produites par le temps chronologique avec lequel, par ailleurs, l'œuvre de fiction ne rompt jamais complètement ses liens, et ce, pour deux raisons : d'abord, comme on l'a dit,

qu'instances du discours, les marques spécifiques du temps sur le plan de l'énonciation participent ainsi à la création de multiples effets de sens qui empêchent, par ailleurs, de séparer le contenu sémantique de l'œuvre des structures du récit qui l'engendre, car sa forme devient alors elle aussi productrice de sens. Ce phénomène accentue la dimension autoréférentielle de l'œuvre littéraire et permet de comprendre pourquoi, par rapport à des textes plus « pragmatiques » ou moins centrés sur la « transmission du message par lui-même », il est difficile d'en saisir le sens en faisant abstraction de ses attributs formels.

On a souligné également qu'en dépit de l'indépendance dont elle fait preuve par rapport à la référence au monde extérieur, l'œuvre littéraire a néanmoins besoin de la lecture pour accomplir son parcours herméneutique. On a vu aussi que c'est à ce moment-là que la traduction entrait en jeu et que son rôle équivalait à réaliser une forme de lecture sur le mode de l'écriture. Sur ce plan, on constatera à présent que le temps joue aussi un rôle prépondérant dans la configuration des liens qui unissent l'œuvre littéraire à l'œuvre traduite. En effet, si le texte traduit doit maintenir l'œuvre originale — ou la « reproduire » conformément à la définition traditionnelle de la fidélité — et que le temps en constitue ici le trait spécifique, alors ce dernier devient nécessairement un enjeu de la traduction. En d'autres mots, cela signifierait que la traduction doit chercher à maintenir ce qui fait l'originalité de l'original, soit la forme de temps caractéristique de l'œuvre littéraire. Dès lors, il s'agit de déterminer de quelle façon le texte à venir peut

parce que le texte a besoin pour fonctionner de l'apport de ses lecteurs ; puis, comme le souligne encore Ricoeur, parce que « l'acte de raconter fait partie des médiations *symboliques* qui se rapportent à la pré-

procurer à l'œuvre ce complément de temps dont elle a besoin pour accéder à la signification, ce qui implique de définir l'objet de la traduction en fonction du mode de viser.

Par mode de viser, on fait référence à l'une des thèses centrales introduites par Walter Benjamin dans *L'abandon du traducteur*, à savoir que c'est l'affinité des langues qui s'atteste dans la traduction et non pas • la vague ressemblance entre copie et original. • [Nouss : 1997, p. 18] La thèse du philosophe allemand se fonde sur l'impossibilité de vérifier la ressemblance de la traduction avec l'original, dans la mesure où au fil de ses lectures l'œuvre originale est constamment soumise à un processus de transformation. Compte tenu, également, que le temps instaure le premier écart entre l'œuvre originale et ses traductions, que cela est vrai à l'intérieur d'une même langue, car • aucune forme sémantique ne se place hors de la durée • [Steiner : 1978, p. 34], toute compréhension s'avère nécessairement engagée dans le temps. Dans ces conditions, le rôle de la traduction ne peut donc pas être défini en termes de maintien ou de communication du sens de l'original. Si tel était le cas, comme le souligne encore Benjamin, c'est-à-dire si la traduction était destinée à assurer le transfert sémantique de l'original, alors il faudrait la définir • comme une transmission inexacte d'un contenu inessentiel • [Nouss : 1997, p. 14], parce que l'œuvre originale n'a pas été créée pour être une traduction. Elle a d'abord été créée pour • être originale • et à ce titre, conformément à ce qui a été dit auparavant, l'un de ses traits distinctif réside précisément dans le potentiel de traductibilité inscrit

dans ses structures, lequel est lui-même intimement lié à l'ouverture de l'œuvre sur son dehors : sur le temps. Par conséquent, c'est l'actualisation de ce potentiel latent au cœur même de l'œuvre qui justifie le lien de l'original à sa traduction, un lien que Benjamin qualifie d'autant plus intime et vital que, sans rien signifier pour lui, la traduction procède de l'original. D'où l'axiome benjaminien, « La traduction est une forme. Pour la saisir il faut revenir à l'original » [Nous : 1997, p. 14], lequel implique de définir la traduction en fonction de ce rôle complémentaire — et non pas mimétique — qu'elle assume par rapport à l'œuvre originale.

Or, miser sur la complémentarité de l'original et de la traduction équivaut à centrer l'enjeu de l'opération traduisante sur le mode de viser, soit sur la façon qu'ont les langues entre elles d'exprimer leurs différences dans la recherche de leur origine commune ou dans l'atteinte de ce que Benjamin appelle le *pur langage*. Ni essentialiste ni abstrait, ce pur langage, « exilé dans la langue étrangère » [Nous : 1997, p. 26], apparaît plutôt comme le résultat de ce qui émerge du contact entre l'original et sa traduction et qui en reconfigure les rapports sur le mode évoqué ici par Benjamin :

« (...) de même que les débris d'une amphore, pour être ré-assemblés, doivent correspondre les uns aux autres dans les plus petits détails, sans être pour autant identiques, ainsi la traduction, au lieu de se mouler sur le sens de l'original, doit-elle plutôt, dans un mouvement d'amour et jusque dans le détail, reproduire son mode de viser dans la forme de sa propre langue, de telle façon qu'à l'instar des débris formant les fragments d'une même amphore, original et traduction deviennent reconnaissables comme les fragments d'un langage supérieur. » [Nous : 1997, p. 24]

Définir la traduction en fonction de l'atteinte du pur langage ou du mode de viser offre donc l'avantage d'en centrer les enjeux sur le rôle complémentaire qu'elle assume par rapport à l'original, un rôle d'autant plus déterminant qu'il permet à l'œuvre d'accéder à sa pleine signification. L'une des conséquences de ce rôle, c'est qu'elle amène à situer l'origine du sens dans la relation que la traduction instaure avec l'œuvre littéraire. Une telle conception de l'origine permet notamment de concevoir le sens non pas comme un point fixe⁹ dont le texte de départ constituerait le foyer mais bien comme le résultat de la médiation entre l'original et la traduction. Elle amène aussi à reconnaître que ce qui valide un texte original en tant que source, ce n'est pas tant qu'il soit considéré comme la pensée cohérente d'un auteur, mais plutôt qu'il est destiné à survivre dans la forme dérivée de ses traductions. C'est cette même idée qui est reprise ici par Lawrence Venuti quand il affirme que :

• Neither the foreign writer nor the translator is conceived as the transcendental origin of the text, freely expressing an idea about human nature or communicating it in transparent language to reader from a different culture. Rather, subjectivity is constituted by cultural and social determinations that are diverse and even conflictive, that mediate any language use, and that vary with every cultural formation and every historical moment. • [Venuti : 1995, p. 24]

De ce qui précède, il résulte une autre conséquence majeure sur la conception traditionnelle de la traduction, soit l'abandon de sa fonction ancillaire au profit de la

⁹ Penser l'origine comme une forme en mouvement est une conception également partagée avec l'épistémologie de la science contemporaine, surtout depuis que la théorie de la relativité a montré à penser

reconnaissance de son rôle dans la survie de l'original. Il en est ainsi, on l'a vu, parce que la traduction se situe à l'intersection entre le monde du texte et le monde du lecteur et que, par son action médiatrice, elle permet à l'œuvre littéraire d'achever son parcours herméneutique, achever au sens fort, soit celui de l'achèvement dont l'œuvre littéraire a besoin pour parfaire la signification. De ce point de vue, qui est aussi celui proposé par Benjamin dans *L'abandon du traducteur*, les traductions d'une œuvre « ne sont pas tant au service de celle-ci (...) qu'elles lui sont redevables de leur existence. En elles, la vie de l'original connaît son éclosion la plus vaste et la plus tardive, comme telle promise à un constant renouvellement. » [Nouss : 1997, p. 16]

Une fois saisie sous cet angle, la traduction comme survie ou comme potentialisation de l'œuvre « interdit que son opération puisse être simplement confinée à un exercice de *réception*, pas plus qu'elle n'a pour destination essentielle de *communiquer* quelque chose. » [Lamy : 1995, p. 466] Si elle doit transmettre quelque chose, c'est sa propre « communicabilité », celle inscrite au cœur même de sa forme et qui en fait, pour reprendre les termes de Ricoeur, un objet dont le « statut ontologique reste en suspens » ou « en attente de lecture ». Parce qu'elle s'avère infiniment porteuse des rapports avec ses lecteurs, la traduction devient au contraire la mesure d'un lien qui ouvre sur une corrélation équivoque entre l'intention et la signification : si le texte soutient plusieurs interprétations et que les choix du traducteur sont conditionnés par un

les objets comme étant essentiellement en mouvement et non pas immobiles par nature.

contexte personnel, culturel ou historique variable, il ne peut effectivement pas y avoir de correspondance univoque entre l'original et la traduction.

Dans ces conditions, la traduction apparaît plutôt comme l'opération qui révèle la poétique de l'œuvre, c'est-à-dire qui montre en quoi • son rapport avec l'original offre bien davantage qu'un sens policé par la fixation et la conservation de la référence • [Lamy : 1995, p.464]. En tant qu'instance du discours, elle doit ainsi chercher à dévoiler de quelle façon les textes en présence • libèrent un point de fuite polysémique qui répond, de manière complémentaire, à un potentiel de traductibilité latent ou en gésine dans l'œuvre originale, comme passage de l'œuvre au-delà d'elle-même. • [Lamy : 1995, p. 464] De ce point de vue, ce que la traduction donne d'abord à lire, c'est le *traduire*, soit • un mode de relation entre une identité et une altérité • [Meschonnic : 1999, p. 191] résultant de la tension permanente entre le passé de l'œuvre originale et son présent réactualisé dans la lecture.

À ce titre, la traduction apparaît alors comme une activité critique destinée à révéler l'historicité du discours, dans la mesure où le rapport qu'elle instaure avec l'original se fonde sur un principe d'haecceité¹⁰ en vertu duquel l'instant présent, • trace d'une singularité ne relevant d'aucune généralité, est arraché à la forme vide qu'il revêt dans l'histoire en tant que chronologie (...) et restitué à sa profondeur, "porte étroite", où se fraye le sens. • [Nouss : 1997, p. 39] Le temps d'un bref contact avec l'original, la

traduction accomplit ainsi sa visée qui consiste à montrer en quoi les langues se complètent à partir — et en raison même — de leurs différences. L'historicité du traduire se définit pour autant comme • la tenue de tensions entre le présent passé passif et l'inventaire de modes nouveaux du voir, du dire, du sentir, du comprendre telle que cette invention continue d'être invention bien après le temps de sa trouvaille parce qu'elle est une invention continuée du sujet. • [Meschonnic : 1999, p. 25]

Par conséquent, la poétique du traduire permet de concevoir le • terme messianique de la croissance des langues • [Nous : 1997, p. 19] dont la traduction fait constamment la preuve comme une perspective d'ouverture sur l'avenir, où • la restauration du langage paradisiaque passe par le mouvement même de l'invention verbale, de sorte que le retour à l'originel s'opère en vérité à travers la création du nouveau. • [Nous : 1997, p. 52] En cela, elle permet aussi de comprendre pourquoi toute traduction touche • le sens de l'original de façon fugitive • [Nous : 1997, p. 26] et pourquoi une résolution de la xénophanie des langues qui serait • autre que temporelle et provisoire demeure interdite à l'homme. • [Nous : 1997, p. 20]

Ce mouvement de restitution et d'ouverture sur lequel se fonde le rapport entre l'original et la traduction vient donc confirmer le rôle prépondérant du temps dans cette opération, dans la mesure où ce dernier acquiert ici la qualité d'un matériau qui contribue à révéler cette masse critique qu'est l'œuvre littéraire. Les propositions

¹⁰ Ce principe a été introduit par le philosophe médiéval Jean Duns Scot (1266-1308). Pour une définition plus approfondie de la notion d'haeccéité, consulter le commentaire critique accompagnant • L'essai sur la

amenées jusqu'à maintenant permettent ainsi de comprendre pourquoi, en dehors de son actualisation par la traduction, le texte original ne signifie rien. Sur ce point, elles permettent aussi d'observer la complémentarité des thèses de Paul Ricoeur et de Walter Benjamin, parce que dans les deux cas, tant pour la confrontation de l'œuvre avec le lecteur que pour la visée de la traduction, on constate que c'est « à partir de l'histoire (...) que la sphère de la vie reçoit finalement sa pleine et entière détermination. » [Nous : 1997, p. 16] Enfin, elles permettent également de concevoir que l'origine du sens ne peut pas être conçue ni comme un principe ni comme une finalité, mais bien comme un *hiatus* qui correspond, d'une part, « à l'impératif d'une restitution », et, d'autre part, à « celle d'une pure dimension d'ouverture, une tension créatrice qui répond à l'inachèvement même de l'histoire ». [Nous : 1997, p. 48] Un hiatus défini par Alexis Nouss comme le noyau de toute traduction [Nous : 1997, p. 48] et à l'intérieur duquel le temps en oriente les fondements, parce que le rôle de cette dernière dans le devenir de l'œuvre y est saisi sous l'angle de la révélation d'une temporalité singulière — et caractéristique du modèle opératoire de la traduction — qui seule permet de découvrir « l'actualité première et ultime du singulier. » [Nous : 1997, p. 38]

Les répercussions du temps sur l'épistémologie de la traduction s'avèrent donc déterminantes pour la configuration du rapport instauré entre l'œuvre originale et l'œuvre traduite : d'une part, le temps apparaît comme l'élément indispensable à l'achèvement du parcours herméneutique de l'œuvre littéraire dont il actualise le

potentiel de traductibilité ; d'autre part, il est l'élément responsable de l'irruption du double mouvement de restitution et d'ouverture caractéristique du mode de viser de la traduction et qui fait d'elle une activité productrice de sens. Or, si la tension entre la temporalité de l'œuvre et celle de la traduction qui la révèle permet ainsi de concevoir la poétique du traduire comme l'activité qui, dans l'écriture, autorise le retour du même texte par la création d'un nouveau texte, celle-ci a néanmoins besoin pour accomplir sa visée de la médiation d'un sujet *écrivain*. En effet, « l'historicité d'une traduction, comme d'une œuvre dite originale (...) est fonction de l'inscription en elle d'un sujet » [Meschonnic : 1999, p. 25], un sujet défini ici comme la subjectivité maximale d'un discours et qui permet justement à la traduction de se réaliser sur le mode de l'écriture. C'est donc le rôle du temps dans la constitution de ce sujet de l'écriture qui fera maintenant l'objet de ce dernier développement et, pour ce faire, il sera nécessaire d'introduire la notion de rythme.

L'écriture et le temps

Revenons d'abord sur l'une des assises de cette réflexion, à savoir que le temps devient humain dans la mesure où il s'articule sur le mode narratif. Il s'agit là d'une hypothèse fondamentale, parce qu'elle oblige à reconnaître le lien intime qui existe entre le langage et le temps, c'est-à-dire leur coexistence. Le langage se définit effectivement comme une expérience temporelle vécue sur le mode successif, car dans la parole, de même que dans la lecture et l'écriture, les choses se présentent l'une après l'autre. C'est

d'ailleurs parce qu'il se déploie dans le temps que le concept de linéarité constitue l'une des plus grandes servitudes du langage. De plus, c'est parce qu'il se produit dans le temps que le langage se transforme en discours, c'est-à-dire qu'il échappe à la langue réduite à un simple instrument de communication, dans la mesure où en tant que fondement de la narration, le temps permet à l'homme de se poser comme sujet dans le langage. La conséquence immédiate de ce constat, c'est que le temps introduit le mouvement dans le langage et, pour cette raison, il impose des limites à l'interprétation car, par son action, il relance constamment la signification. À ce titre, l'herméneutique moderne a d'ailleurs démontré comment le temps contribue à l'indétermination du sens, de telle sorte que « the meaning of a literary work is never exhausted by the intentions of its author, the interpretation of future readers living in future moments, in different historical and cultural circumstances, will change the meaning of the work. » [García-Landa : 1995, p. 389] Par conséquent, si l'on considère le dynamisme inculqué par le temps, il faut admettre que toute affirmation sur le langage équivaut à formuler sur lui une vérité impossible à vérifier. C'est ce que souligne ici Georges Steiner :

« Toute langue — c'est là l'un des axiomes fondamentaux de certaines écoles sémantiques modernes — représente le modèle le plus juste qu'on connaisse du principe d'Héraclite. Chacune se modifie à tout instant du temps vécu. La somme des manifestations linguistiques n'augmente pas seulement, elle se modifie à chaque nouvelle manifestation. Régi par une succession temporelle, deux énoncés ne peuvent être parfaitement identiques. Bien qu'homologues, ils agissent l'un sur l'autre. (...) En résumé, dans la mesure où nous les vivons et les actualisons selon une progression

linéaire, temps et langage sont intimement liés : ils vont de l'avant et la flèche ne s'immobilise jamais. • [Steiner : 1978, p. 28-29]

Toutefois, en dépit de la linéarité ou du temps vécu comme une infinie succession, il existe une autre façon d'appréhender le temps qui autorise jusqu'à un certain point un retour de ce dernier sur lui-même. L'expérience de la lecture et de l'écriture donnent en effet l'impression qu'il est possible de revenir en arrière, de remonter le cours du temps ou encore de le répéter, en se jouant ainsi du concept de linéarité dont le langage est captif. C'est pourquoi l'œuvre littéraire et la traduction apparaissent, sur ce point, comme des manifestations singulières de l'expérience du temps dont la configuration, conformément à ce qui a été dit précédemment, emprunte la forme d'un hiatus : en dévoilant le temps de l'œuvre, la traduction effectue un retour de la temporalité sur elle-même, tout en maintenant néanmoins la dimension d'ouverture inscrite dans l'écriture comme expérience du temps successif.

Si, d'un point de vue général, il existe donc un lien intime entre le temps et le langage, soit leur coexistence, sur le plan de l'écriture, ce lien oblige à établir la même corrélation entre l'acte de raconter et le caractère temporel de l'existence humaine : écrire oblige toujours à se situer dans le temps, tout comme le temps s'inscrit nécessairement lui aussi dans l'acte d'écrire. Pour cette raison, le temps opère comme une instance du discours, c'est-à-dire qu'il apparaît comme le lieu d'inscription du sujet dans le langage ou encore, pour reprendre les termes de Meschonnic, comme « organisation d'un sujet par son langage et d'un langage par un sujet » [Meschonnic :

1999, p. 176]. Dans le cas de l'œuvre littéraire, comme on l'a aussi mentionné auparavant, ce phénomène s'avère particulièrement flagrant, en raison notamment du dédoublement observé entre l'énonciation et l'énoncé, lequel confère au temps du récit de fiction sa qualité réflexive ou sa plus grande richesse par rapport au temps phénoménologique. Il en résulte pour l'œuvre littéraire une propension à se centrer davantage sur sa forme ou sur la transmission du message par lui-même, d'où la difficulté, par ailleurs, de dissocier ce qu'elle signifie des structures narratives qui l'engendrent, dans la mesure où le sens s'avère intimement lié à la forme.

Or, si le temps exerce une influence aussi déterminante sur ce qui fait la spécificité de l'œuvre littéraire, soit sa dimension autoréférentielle, c'est parce qu'il est intimement lié à l'élément formel qui, dans l'écriture, permet la plus grande subjectivisation du discours : le rythme. En effet, si la « littérature, à la différence de ce qui n'est pas littéraire, fait et inclut sa situation et son référent » [Meschonnic : 1999, p. 84], c'est parce que le rythme, défini comme la marque de la temporalité du sujet, régit le fonctionnement de la matière sémantique dans le discours de telle sorte qu'il fait du temps d'un texte « une forme-texte qui devient la forme-sens du temps pour le lecteur. » [Meschonnic : 1982, p. 224] Dès lors, compte tenu que le texte ne fonctionne qu'à travers la lecture, on comprend mieux pourquoi celle-ci est toujours d'ordre historique et « comporte un élément qui lui est invisible à elle-même, mais qui n'est pas transparent (...), l'idée qu'on a du fonctionnement du langage et du texte. Et qu'on ne peut pas ne pas avoir. » [Meschonnic : 1999, p. 89]

De ce point de vue, il devient alors possible de saisir les liens qui unissent l'écriture et la traduction de la façon suivante : comme le rythme est intimement lié au temps, en cela qu'il constitue la marque de la temporalité du sujet et qu'à ce titre, il implique la subjectivisation maximale du discours, le temps apparaît donc à nouveau ici comme l'élément le plus déterminant de ce qui fait l'originalité de l'œuvre littéraire. C'est le temps qui en fait une écriture et c'est la traduction qui la révèle comme telle. Par conséquent, dans la mesure où l'œuvre littéraire est informée¹¹ de temps, elle n'est originale • que si elle est, et le demeure, un langage actif, transformateur. La première et dernière trahison que la traduction peut commettre envers la littérature est de lui enlever ce qui fait qu'elle est littérature — son écriture — par l'acte même qui la transmet. •

[Meschonnic : 1999, p. 87]

Dans cette perspective, le rythme constitue un critère pour l'historicité de la traduction, en cela qu'il contribue au premier chef à maintenir la tension entre écrire et traduire. De cette tension naît le potentiel de transformation qui régit chacune de ces deux activités. En tant que marque de la temporalité du sujet, le rythme instaure ainsi la primauté du discours dans le langage et, à ce titre, il permet de découvrir la spécificité de l'écriture : sa forme de temps à la fois fermée — son autoréférentialité — et ouverte — en attente de lecture —. C'est en cette forme paradoxale du temps de l'écriture, en son hiatus, que la poétique du traduire trouve finalement le principe qui la gouverne : le

¹¹ Au sens philosophique de ce mot, c'est-à-dire celui de donner une forme, une structure, une signification à.

temps traductif. Ce dernier se caractérise par un double mouvement de restitution et d'ouverture, qui soumet la poétique du traduire à un impératif contradictoire : maintenir tout en transformant. Afin de réfléchir aux modalités d'accomplissement d'un tel impératif, un dernier aspect devra maintenant faire l'objet de cette réflexion, soit celui de l'exercice de la traduction littéraire. C'est en posant des questions plus directement axées sur sa pratique que l'on tentera donc de voir, brièvement, à quelles conditions le traducteur accomplit cette lecture dont la particularité consiste à se réaliser sur le mode de l'écriture.

Comment lire sur le mode de l'écriture ?

La première question qui s'impose, à la lumière de ce qui a été dit sur le rôle prépondérant du temps dans la formation de l'œuvre littéraire, c'est celle de la fidélité. En effet, comment peut-on être « fidèle » à un objet qui, par définition, se voit constamment soumis à une dynamique de transformation ? Quels sont les critères qui doivent orienter le traducteur dans sa pratique ? Quelles sont les limites qu'il doit respecter ? Jusqu'à quel point doit-il transformer cet objet dont le fonctionnement ne s'éclaire que par l'action de transformer ? En d'autres mots, comment le traducteur s'y prend-il pour effectuer cette lecture dont la particularité consiste à se réaliser sur le mode de l'écriture ?

D'une certaine façon, les réponses à ces questions se trouvent déjà contenues dans leurs énoncés : c'est en demeurant fidèle à la loi régissant le mouvement de

l'écriture que le traducteur doit accomplir son travail. L'origine de cette loi réside au cœur même du principe d'historicité qui la gouverne et en vertu duquel l'écriture apparaît toujours comme le résultat d'une tension entre des temporalités contradictoires : le temps vécu sur le mode successif et l'expérience fictive du temps. Cette exigence de fidélité, Walter Benjamin la formulait déjà dans *L'abandon du traducteur*, quand il signalait que la traduction ne devait toucher « le sens de l'original [que] de façon fugitive, et seulement en un point infiniment petit, pour de là suivre son propre cours selon la loi de fidélité dans la liberté du mouvement langagier. » [Nouss : 1997, p. 26] Elle a ensuite été reprise par de nombreux théoriciens et traducteurs, dont George Steiner, Henri Meschonnic, Antoine Berman, qui ont tous souligné la nécessité de traduire en fonction de la spécificité des textes littéraires, soit le fait qu'ils sont des *œuvres*, c'est-à-dire « des textes tellement liés à la langue que l'acte de traduire devient ici fatalement un travail sur les signifiants, un travail où, selon des mondes variables, deux langues entrent en commotion, et d'une certaine manière *s'accouplent*. » [Berman : 1986, p. 68]

Dans sa conception de la fidélité, Benjamin évoquait aussi la figure de l'amphore dont les débris doivent se mouler jusque dans les moindres détails sur le sens de l'original. Bien qu'Henri Meschonnic ait vu dans cette approche « le manifeste de l'altérité contre l'annexion coutumière à l'identité (...), de langue à langue, sans une poétique des textes » [Meschonnic : 1999, p. 53], il n'en demeure pas moins que l'image proposée par Benjamin correspond de très près au type de travail que le traducteur doit effectuer, afin

que le texte traductif¹² parvienne ultimement à accomplir son mode de viser. La traduction littéraire exige en effet de ceux qui la pratiquent une attention extrême à tous les éléments qui, sur le plan de l'énonciation, participent activement — et souvent parfois de façon souterraine — à la formation de l'œuvre. Par contre, si l'on considère le rôle de la poétique du traduire dans l'atteinte de cet objectif, soit celui comme on l'a dit de faire en sorte qu'une forme-texte devienne une forme-sens du temps pour le lecteur, on comprend que Meschonnic ait signalé ici le danger de confondre, au nom du respect de l'original, l'image benjaminienne de l'amphore avec une approche littérale de la traduction.

D'ailleurs sur ce point, quand Benjamin soutient que « le plus grand éloge qu'on puisse faire à une traduction, c'est qu'on ne la lise pas comme un original dans sa langue » [Nous : 1997, p. 25], au premier coup d'œil, on peut effectivement avoir l'impression de lire un manifeste en faveur du mot à mot. Or, bien sûr, il n'en est rien. La réflexion que l'on a menée sur l'approche benjaminienne de la traduction a permis au contraire de relever toute la pertinence d'une notion tel le principe d'haecceité pour une poétique du traduire, en réunissant du même coup les thèses de Meschonnic avec celles du philosophe allemand. Dans les deux cas, l'historicité du traduire apparaît toujours comme le résultat d'une tension permanente entre le passé passif et l'inventaire de nouveaux modes d'expression et constitue, pour autant, l'enjeu le plus déterminant de la

¹² Conformément au néologisme introduit par Alexis Nouss qui définit le texte traductif comme « une forme textuelle en mouvement, en tension, une textualité dialectique qui unirait l'original et sa traduction sans

relation instaurée entre l'original et la traduction. Ce qu'il faut retenir de ce que Benjamin préconise, quand il observe que la plus grande qualité d'une traduction serait qu'on ne la lise pas comme un original, c'est que si l'œuvre littéraire est vraiment originale, c'est parce qu'elle travaille la langue de telle sorte qu'elle se présente en effet comme quelque chose de tout à fait unique dans sa langue et que c'est cette étrangeté qu'il convient alors de maintenir, sans quoi la traduction rate la cible. De ce point de vue, le travail de traduction n'a donc à être ni littéral, ni libre ; il doit plutôt fidèle au potentiel d'invention inscrit au cœur de l'œuvre. Ce que la traduction doit conserver, ce sont les attributs formels qui confèrent au texte son originalité et qui, dans le cas de l'œuvre littéraire, se distinguent par leur propension à créer de multiples rapports de temps où toutes les unités sémantiques — morphèmes, temps verbaux, lexique, voix et point de vues narratifs, rythme, prosodie, etc. — contribuent à la rendre unique, en assumant une fonction textuelle et expressive.

Dans *Poétique du traduire*, Henri Meschonnic démontre que si l'œuvre originale est autre que du passé passif, c'est-à-dire davantage que la transmission d'un contenu qui lui resterait fidèlement attaché, c'est parce que la littérature, grâce la dimension d'ouverture inscrite dans l'œuvre, est une invention permanente. Il précise que c'est pour cette raison d'ailleurs qu'il préfère le terme de poétique du *traduire* à celui de poétique de la *traduction* pour bien mettre en relief qu'il s'agit d'une activité destinée à maintenir cette dimension d'invention caractéristique de l'œuvre littéraire. C'est donc

pourquoi la traduction littéraire doit renouveler l'œuvre originale en lui aménageant le lieu d'une temporalité paradoxale qui seule permet d'accueillir le retour du même texte par la création d'un nouveau texte. Ce faisant, la traduction réaffirme ainsi le principe d'haecceité sur lequel elle se fonde et qui donne au rapport qu'elle établit avec l'original la forme d'un hiatus. Un hiatus dont on a dit qu'il constitue le noyau de toute traduction, en cela qu'on y observe « le retour de la temporalité sur elle-même, du sens sur lui-même, du je sur lui-même, inséparablement » [Meschonnic : 1982, p. 87] pour marquer à nouveau l'unicité de l'œuvre originale.

Or, « re-marquer » l'unicité de l'œuvre implique de considérer la traduction comme un travail de poétique à poétique, d'écriture à écriture, et non pas d'écriture à énoncé. Il en est ainsi, comme on l'a dit tout au long de ce chapitre, parce que l'œuvre littéraire fonctionne comme une forme-sens à l'intérieur de laquelle le temps, en tant qu'instance du discours, lui confère sa plus grande originalité. Dans ces circonstances, si « traduire le texte comme discours semble le seul moyen de rendre au temps et au sujet leur part, leur place dans le texte » [Saint-Pierre/Moyal : 1986, p. 6], alors il revient à la poétique du traduire d'évaluer « à la fois ce qui a, comme toute œuvre, sa situation historique et ce qui a pour activité d'en sortir indéfiniment. D'avoir une activité qui continue au-delà de son temps et même de sa culture, en quoi s'accomplit en elle la modernité comme présence indéfiniment continuée au présent. » [Meschonnic : 1973, p. 46]

Afin d'accomplir cette activité, le traducteur littéraire doit donc faire en sorte que le résultat de son travail apparaisse lui aussi comme un « ouvrage convaincant », puisqu'il s'agit là de l'unique commune mesure qui unit l'œuvre originale à la traduction. En d'autres termes, cela revient à dire que si l'originalité de l'œuvre réside dans son écriture, alors la traduction doit elle aussi se réaliser comme telle, puisque le référent de l'œuvre littéraire — par rapport à la traduction technique ou juridique ou spécialisée — renvoie précisément à la dimension transformatrice qui lui permet d'affirmer sa fonction autoréférentielle. À ce titre, si le rapport au temps constitue le trait le plus original de l'œuvre littéraire, on comprend alors que « plus le traducteur s'inscrit comme sujet dans la traduction, plus, paradoxalement, traduire peut continuer le texte. C'est-à-dire, dans un autre temps et une autre langue, faire un texte. » [Meschonnic : 1999, p. 27]

Quant à savoir maintenant quels sont les critères qui doivent guider ce sujet traducteur, afin d'éviter qu'il ne confonde la « liberté du mouvement langagier » avec l'exercice trop librement consenti de la « traduction ethnocentrique » [Berman : 1984], ici encore la réponse est contenue dans la question : la liberté du mouvement langagier demeure toujours, en dépit des apparences, fortement tributaire du sujet de l'écriture et pour cette raison, le traducteur n'est pas libre du tout d'écrire comme il veut. Ainsi que l'observe Luis Enrique Jara, dans son commentaire de la traduction française de *Chronique d'une mort annoncée* de Gabriel García Márquez, si le traducteur « introduit sa "créativité" qui prend racine dans sa propre façon de sentir l'événement », celle-ci n'en est pas moins « conditionnée par le texte, en ce sens qu'il ne peut changer le type de

processus discursifs mis en œuvre par l'auteur... • [Jara : 1990, p. 592] Afin de limiter tout abus dans cette attitude • d'actualisation émotive • [Jara : 1990, p. 592] qu'implique l'intervention du traducteur en tant qu'instance de discours, ce dernier doit nécessairement adopter — qu'il en soit conscient ou pas — un code d'éthique qui l'amène en quelque sorte à • vouvoyer son texte • pour reprendre une expression utilisée par l'écrivaine France Ducasse. • Vouvoir le texte, c'est ce qui permet d'établir avec lui une distance permettant à la fois le plus grand respect et la plus grande intimité. Et tenir le texte en respect, loin de signifier ici un quelconque rapport de force de la traduction sur l'original ou, à l'inverse, une attitude servile qui résulterait de la soi-disant suprématie intrinsèque de l'original, cela veut dire avant tout qu'il faille poser sur lui — tout comme sur la relation qu'il instaure avec le texte traduit — un regard critique. De la teneur de ce regard critique dépend la qualité de la traduction, non pas au sens de sa valeur, mais bien celui de sa manière de faire avec les mots. Il s'agit d'une exigence d'autant plus grande qu'il existe toujours le danger de confondre la dimension créatrice de l'œuvre littéraire avec la créativité personnelle du traducteur. S'il est juste de dire que ce dernier doit souvent faire appel à ses propres ressources inventives, il n'en demeure pas moins que celles-ci doivent uniquement servir la poétique de l'œuvre qu'il traduit et rien d'autre. En ce sens, la dimension éthique de la traduction apparaît toujours comme la recherche d'un idéal de médiation mettant en jeu la responsabilité du traducteur. Il s'agit là d'une responsabilité d'autant plus grande que le temps représente à lui seul l'impondérable, l'inconnu, l'imprévisible par excellence au cœur même du langage. Dans

ces circonstances, définir l'enjeu de la traduction uniquement en fonction des attentes de l'aire de réception de l'œuvre — en prônant le respect d'une langue idiomatique, des spécificités socioculturelles du destinataire, de la transparence du traducteur, etc. — s'avère aussi hasardeux que difficile, dans la mesure où le sujet qui s'énonce dans l'acte traductif obéit d'abord et avant tout à la loi du temps inscrite dans l'écriture et qui confère à l'œuvre originale son mouvement d'ouverture infinie.

Dans *L'épreuve de l'étranger*, c'est dans les termes d'une sensibilité à tous les réseaux de signification constitutifs de l'œuvre littéraire que Berman a soulevé la question d'une éthique de la traduction, en la définissant comme une activité destinée à ouvrir « au niveau de l'écrit un certain rapport à l'Autre, féconder le Propre par la médiation de l'Étranger » [Berman : 1984, p.16]. Il a alors proposé d'examiner attentivement le système de déformation des textes qui opère dans toute traduction et qui l'empêche d'être « une épreuve de l'étranger », c'est-à-dire d'accueillir l'étranger comme étranger dans l'acte de traduire. Face à ce problème, il a élaboré une analytique de la traduction qui visait à mettre au jour ce système de déformation des textes intervenant dans le domaine de la prose littéraire, laquelle « capte, rassemble, entremêle tout l'espace polylingagier d'une communauté » en mobilisant et en activant « la totalité des langages coexistant dans une langue. » [Berman : 1986, p. 70]

Or, s'il est un point de l'analytique proposée par Berman auquel il faut prêter une attention particulière dès que l'on admet le rôle prépondérant du temps dans la formation de l'œuvre, c'est celui de la destruction des rythmes. Sur cet aspect, Berman

fait observer que le roman n'est pas moins rythme que la poésie et qu'il est même multiplicité de rythmes, d'où l'importance • de respecter la polylogie informelle du roman, de ne pas l'homogénéiser arbitrairement. • [Berman : 1986, p. 70] D'autres aspects de l'analytique de la traduction de Berman — dont la rationalisation, la destruction des réseaux signifiants sous-jacents, la destruction des réseaux vernaculaires ou leur exotisation, etc. — pourraient également être évoqués ici en soulignant à chaque fois leur utilité dans la constitution de ce • code d'éthique • dont le traducteur a besoin. Toutefois, c'est la figure du traduire sur laquelle se fonde cette analytique, soit la traduction attachée à la lettre, qu'il faut surtout retenir, car elle s'inscrit tout à fait dans le cadre de cette recherche axée sur le rôle du temps et sur ses aspects transformateurs dans l'écriture. Dans ces conditions, la poétique du traduire apparaît effectivement comme une activité où plus • originaire que la restitution du sens est le travail sur la lettre, par lequel la traduction, d'une part, restitue la signifiante propre aux œuvres (qui est plus que leur sens), et d'autre part transforme sa propre langue. • [Berman : 1986, p. 81]

Il existe d'ailleurs, à ce titre, d'autres expériences de la traduction qui viennent ainsi confirmer la dimension créatrice de la poétique du traduire tels les travaux de Suzanne Jill Levine et sa conception du traducteur littéraire (de l'œuvre de l'Argentin Manuel Puig notamment) comme d'un • scribe subversif • dont l'action • concretizes the historical act that all writers/readers/interpreters perform: s/he mediates between past and present • [Levine : 1990, p. 639] ; ou encore ceux qu'elle consacre à la traduction de

l'œuvre du Cubain Severo Sarduy, en insistant sur le mouvement de répétition et de différence qui régit la traduction et qui découle directement des déplacements propres à l'écriture [Levine : 1991]. On pourrait également évoquer l'analyse proposée par Manfred Kerkhoff dans « Timeliness and translation » [Kerkhoff : 1986], l'article qu'il consacre à l'analyse des implications philosophiques de la traduction du rythme d'un texte, surtout s'il s'agit d'une langue morte, comme c'est le cas ici avec la traduction par Höderlin d'*Antigone* et d'*Œdipe roi* de Sophocle. Fait intéressant à souligner, Kerkhoff en arrive à la conclusion que le principal défi qui guette le traducteur, c'est celui de se trouver confronté à la « monstrueuse unité » créée par le choc de la rencontre entre deux ordres de temps contradictoires. Dans de telles circonstances, « the remembrance of the celestials » is preserved in the form of a "holy" confrontation in which man, reduced to "mere instant", turns away from saintliness, as a traitor, and so reciprocally does the god, reduced to "mere time". » [Kerkhoff : 1986, p. 51] Ce que l'on voit donc à nouveau se profiler ici dans l'irrésolution de cette « monstrueuse unité », ce sont les traits sous lesquels se présente le temps traductif, sa forme de hiatus, qui confronte le traducteur à l'impossibilité de choisir entre une version libre ou une version littérale de l'œuvre, dans la mesure où la survie de cette dernière dépend du maintien de ce paradoxe de temps sur lequel elle se fonde. Dans ces conditions, la dimension sacrée de la confrontation entre l'œuvre originale et l'œuvre en traduction renvoie encore et toujours à la responsabilité éthique du traducteur, car c'est uniquement dans l'irrésolution de ce conflit que l'œuvre peut achever — au sens de parfaire — son parcours herméneutique.

Conclusion

Avec ce premier tour d'horizon, on ne prétend pas avoir abordé tous les aspects liés à une question aussi complexe que celle du temps en traduction. Néanmoins, la réflexion proposée a tenté d'éclairer les raisons pour lesquelles le temps joue un rôle prépondérant dans la configuration des rapports entre l'œuvre originale et l'œuvre traduite. Au nombre de ces raisons, on a d'abord relevé la spécificité de l'œuvre littéraire, soit la double filiation qu'elle établit avec le temps phénoménologique et « l'expérience fictive du temps » [Ricoeur : 1984], un phénomène qui accentue sa dimension autoréférentielle, tout en lui conférant un statut ontologique incomplet, en attente de lecture. À ce titre, on a vu qu'il en est ainsi parce qu'il existe un lien intime entre le temps et l'acte de raconter : leur coexistence. Toute narration implique en effet de considérer le temps comme une instance du discours dans la mesure où c'est lui qui permet à l'homme de s'inscrire comme sujet dans le langage auquel il inculque, inévitablement, le dynamisme de sa nature changeante. Dans ces conditions, l'ouverture de l'œuvre est donc apparue comme la conséquence immédiate de l'action déstabilisante du temps sur lequel elle se fonde.

Par ailleurs, si l'on a également souligné l'importance du temps dans la révélation de l'œuvre originale, c'est parce que ce dernier a été défini en fonction de l'historicité du sujet traducteur qui, par son intervention, réintroduit à son tour le mouvement dans le langage, en maintenant une tension permanente entre le passé passif du texte et

l'inventaire des nouveaux modes d'expression. Ce point de vue a permis de centrer l'attention sur la fonction médiatrice de la traduction et de faire du rythme, conformément au sens que lui donne Meschonnic, la seule mesure de l'histoire et du sujet dans le langage. Enfin, en raison du double mouvement de restitution et d'ouverture instauré par la traduction dans son rapport à l'original, il a également été possible de concevoir la poétique du traduire comme l'activité qui, dans l'écriture, autorise la survie du « même texte » par la création d'un « autre texte » et ce, parce que le retour de la temporalité sur elle-même — dans l'expérience de la lecture — permet l'irruption de ce que l'on a appelé le temps traductif, à la jonction entre le monde du texte et le monde du lecteur et dont la traduction n'a de cesse de signaler l'intersection.

L'une des principales conséquences du rôle du temps en traduction, c'est qu'il oblige donc à abandonner le point de vue traditionnel qui la maintient prisonnière des seules catégories de la langue et de l'impératif de la transmission du sens. En tant qu'instance du discours et, par conséquent, en tant que composante de l'interprétation, le temps contribue au contraire à éclairer la dynamique commune de transformation qui gouverne l'écriture et la traduction, dans la mesure où il transforme aussi « le sujet, auteur ou lecteur, saisi dans cette opération. » [Nouss : 1995, p. 337] La retombée la plus considérable de l'action transformatrice du temps sur les fondements épistémologiques de la traduction, c'est que le temps oblige dès lors à admettre que l'origine du sens ne se situe pas dans l'œuvre originale, mais uniquement dans la relation que celle-ci instaure avec sa traduction. Soulignons d'ailleurs que, sur ce point, la reconnaissance du rôle de

la traduction dans la formation de l'œuvre s'inscrit tout à fait dans l'horizon contemporain qui la définit comme une herméneutique, parce que « son inscription dans l'histoire expose en permanence l'original à (...) de nouvelles sources de compréhension qui révèlent des rapports de sens insoupçonnés. » [Nous : 1995, p. 339]

Une dernière observation avant de poursuivre cette réflexion : s'il est juste, en accord avec Antoine Berman, de définir le plus grand défi de la traduction dans les termes d'une épreuve de l'étranger, alors, parce qu'il constitue l'une des plus grandes énigmes posées à l'homme, le temps apparaît inévitablement comme la première étrangeté à laquelle elle se confronte. Accueillir l'étranger en tant qu'étranger équivaut par conséquent à accepter de se compromettre avec la part d'inconnu qui régit l'écriture. Si, pour cette raison, la traduction apparaît ainsi telle « une subversion dont la fonction déstabilisatrice redécoupe la figure de l'étranger » [Nous : 1995, p. 337], il faut souligner qu'elle interdit cependant de concevoir l'épreuve du temps uniquement dans les termes d'une opposition binaire entre l'avant et l'après. En autorisant le retour du temps sur lui-même, la traduction offre au contraire à l'œuvre originale une occasion chaque fois renouvelée de multiplier ses expériences de l'éternité. En ce sens, ce que la traduction met à l'épreuve, c'est ce temps paradoxal, porteur d'un conflit contradictoire et permanent entre le temps de l'œuvre et le temps du lecteur, mais dont le maintien constitue pourtant l'unique façon pour l'œuvre originale de durer. C'est à l'émergence de ces rapports de temps *autres* ou *originaux* que l'on consacra les chapitres qui viennent. Le prochain interroge le rôle du temps dans la formation de la littérature

hispano-américaine, depuis ses origines jusqu'à nos jours, et le troisième aborde les enjeux liés à une poétique du présent.

Chapitre deux

Caravanes caravelles

*Ils ont d'abord emprunté des routes maritimes loin là-bas obscurément
poussés par les indices d'étranges géographies confondant pareil Genèse et
Odyssée en termes d'horizon ponant d'une traversée à en perdre son
latin déclin de l'aube du castillan perdant poussés toujours priant
fendant portés par des nœuds et des nœuds et des nœuds de science et de
savoir de dieu ignorant hésitant faisant aux signes des cieux les yeux
fermés sur les rivages éblouis confondant plage nuage mer en de
ravissantes particules gains égrenés en des contrées outrageusement
gaspillées fuite de l'air fuite de terre sacrifiant jour et nuit et honte
inversant leurs signaux porte de l'enfer sortie du paradis poussés portés
toujours par de fallacieux métaux excrément du rêve de l'amalgame
l'étai ils ont tout emporté dissimulés larvés dans le ventre de leurs
étranges oiseaux serpents à plumes lestés par l'apparat des flots en une
lente dépossession autorisée par le truchement des sceaux ce sont
récits que vent emporte des tremblements de mots...*

Où commence la littérature hispano-américaine ? Comment exprime-t-elle son rapport au monde ? Quelle en est l'originalité ? Tout au long de son histoire, l'Amérique hispanique a apporté de multiples réponses à ces interrogations. Des interrogations qui, au XX^e siècle, ont culminé avec la mise à nu du postulat selon lequel il n'y a pas de narration sans conscience critique de l'espace et du temps. Nombreuses sont les œuvres écrites autour des années 1960 qui donnent lieu à l'exercice d'une telle conscience, au point où il s'avère souvent difficile de dissocier œuvre de fiction et réflexion critique. Les noms de Jorge Luis Borges, d'Octavio Paz ou de Severo Sarduy viennent spontanément à l'esprit pour illustrer ce phénomène caractéristique de la modernité des lettres hispano-américaines : l'émergence d'une littérature qui crée et se regarde créer. Littérature de fondation, indissociable de la critique, parce que celle-ci l'invente et en jette les fondements [Paz : 1972]. Or, si toute narration se fonde sur une conscience critique de l'espace et du temps, la réalité qui s'ouvre à l'Amérique au moment de sa découverte a ceci de particulier qu'elle repose sur un anachronisme : celui de l'utopie européenne, qui la condamne à être un nouveau monde quand celui d'où elle vient repose encore sur les structures archaïques d'une certaine tradition péninsulaire. Dès l'origine, les textes écrits en Amérique espagnole portent donc les traces de ce décalage entre l'ancien et le nouveau monde. D'un conflit entre le passé et le présent, traditionnellement ramené à l'antinomie civilisation et barbarie, mais dont la réflexion critique menée au XX^e siècle propose une nouvelle interprétation : celle de concevoir la modernité de la littérature hispano-américaine comme un appetit de temps, c'est-à-dire comme autant de tentatives

originales, tout au long de son histoire, pour rompre avec l'anachronisme de ses fondements.

À partir de la seconde moitié du XX^e siècle, la production littéraire contemporaine en Amérique hispanique se cristallise donc autour de trois grands débats : l'autonomie de l'œuvre littéraire, la recherche d'un langage qui lui soit propre et l'affirmation de sa dimension fictive [Fell : 1997, p. 13]. De la réflexion qui s'élabore, il émerge ainsi la nécessité de repenser la notion même de littérature en tant qu'objet autonome ou • forme esthétique d'une praxis sociale déterminée par les avatars du devenir historique, aussi bien dans sa dimension créatrice que réceptrice. • [Esteban : 2000, p. 113] Dans leurs efforts pour élaborer une réflexion capable de faire découvrir aux Européens l'originalité de leur discours, les principaux théoriciens de la littérature hispano-américaine — Roberto Fernández Retamar, Desiderio Navarro, Carlos Rincón, Ángel Rama — introduisent le concept d'hétérogénéité, qu'ils jugent utile pour rendre compte du caractère diversifié de la littérature de langue espagnole à l'intérieur d'un même espace social et culturel. Hétérogénéité constitutive de cette totalité — au sens de pluralité conflictuelle — que l'on appelle la littérature hispano-américaine et dont l'existence s'inscrit dès lors dans une perspective de transculturation¹³, c'est-à-dire dans un mouvement permanent de libre appropriation et de transformation des héritages comme des apports extérieurs [Rama : 1982]. C'est cette même perspective critique qui amènera

¹³ Le concept de transculturation a été créé en 1940 par l'ethnomusicologue cubain Fernando Ortiz et Angel Rama l'a élaboré par la suite, en l'appliquant à la théorie littéraire.

si souvent l'écrivain argentin Jorge Luis Borges à souligner que la tradition dont se nourrit l'écrivain latino-américain est multiple et qu'elle n'est pas une simple synthèse, mais une véritable création. Du coup, le débat sur l'originalité de la littérature hispano-américaine se trouve renouvelé au profit d'une réflexion critique et d'une pratique de l'écriture qui misent dorénavant sur ce concept d'hétérogénéité pour affirmer la dynamique de recherche d'identité dans la différence qui en constitue la caractéristique fondamentale.

Vers 1940, la littérature hispano-américaine s'engage ainsi sur des voies nouvelles qui vont l'éloigner du réalisme descriptif — indigéniste, négriste, rural ou prolétarien — qui la dominait jusque-là. Ces bouleversements structurels sont causés par de nombreux auteurs — dont la traduction par Borges de Kafka, Woolf et Faulkner — et l'influence de ces écrivains devient rapidement repérable dans l'œuvre d'auteurs tels Onetti, Rulfo, Fuentes, García Márquez, Vargas Llosa. Dans leur volonté d'affirmer l'autonomie de l'œuvre littéraire, les écrivains hispano-américains empruntent ainsi à Faulkner, à Joyce et à Proust notamment certains de leurs procédés, dont la destruction et l'éclatement des structures temporelles et spatiales, le monologue intérieur, la multiplicité des points de vue et l'amalgame du réel et des rêves. Leurs expériences impliquent l'abandon de la fonction mimétique traditionnellement assignée à l'œuvre littéraire au profit de la reconnaissance de son autoréférentialité. C'est à ce phénomène d'autonomisation de l'œuvre littéraire que Mario Vargas Llosa fait référence, quand il affirme que le roman ne sert plus la réalité, mais qu'il se sert plutôt d'elle pour créer un univers régi par ses propres lois.

Or, la réalité première de l'œuvre littéraire étant le travail sur le langage, toute démarche vouée à en affirmer l'autonomie doit nécessairement passer par lui. Par la recherche de formes d'expressions capables de rendre compte de sa diversité. C'est pourquoi les écrivains apparus vers 1945 font de la rénovation linguistique l'axe de leur création :

• Le discours littéraire s'imprègne d'une ambiguïté qui exige la participation et la complicité du lecteur; l'œuvre se transforme en une création personnelle et en même temps collective... Parler populaire, colloquial, dont les limitations régionales éventuelles sont compensées par la grande habileté inventive, qui emploie les mots plus comme des stimulants que comme des dénominations fixes. • [Rubén Bareiro Saguier *in* Moreno : 1979, p. 13]

Ces efforts de rénovation, ils les effectuent encore, et surtout, contre la réalité historique du faux langage qu'une longue tradition de masques et de plumes leur a léguée et dont ils accentuent à présent le caractère irréel par la distorsion et les paris extrêmes dans le maniement de l'expression, la rupture de la linéarité du récit, la tendance à la polyphonie, le rapprochement entre la langue écrite et la langue parlée. Cette recherche de langage, qui entraîne un questionnement sur les rapports entre la littérature et l'histoire, se solde par l'affirmation de la dimension fondamentalement fictionnelle de l'œuvre littéraire. Si l'intérêt pour l'histoire constitue l'un des aspects les plus captivants de la littérature hispano-américaine, où la prose de fiction a souvent rempli une fonction critique importante, c'est la vérité de l'œuvre en tant qu'objet de création ou de pure invention qui est maintenant revendiquée : contre le mensonge de

l'histoire (histoire vraie), affirmer la vérité de la fiction (histoire fausse). L'écrivain mexicain Carlos Fuentes voit, dans cette tendance centrale du roman hispano-américain, un désir de dire que « le passé n'est pas fini ; [que] le passé doit être réinventé à chaque moment, afin qu'il ne se fossilise pas entre nos mains. » [Fuentes : 1990, p. 23] C'est précisément ici, en cette tendance à la *fictionalisation* de l'histoire, pour reprendre un terme cher aux spécialistes de la littérature hispano-américaine, que le temps entre en scène comme l'un des éléments indispensables à la reconnaissance du caractère autonome de l'œuvre littéraire. Pour affirmer l'autonomie de l'œuvre de fiction, il faut effectivement reconnaître que la narration se fonde sur un temps qui n'obéit pas aux contraintes de la chronologie ni de la succession linéaire. Que les écrivains de l'Amérique hispanique aient été historiquement prédisposés à découvrir les modalités discursives de ce temps, le bref développement qui vient devrait le montrer.

Partons d'une caractéristique fondamentale de l'Amérique : la ville. La ville comme symbole de l'empire colonial espagnol, comme instrument de domination de vastes ensembles géographiques et humains. La ville est si liée à l'identité de l'Amérique latine que, comme l'avance Angel Rama dans *La ciudad letrada*, on y serait presque urbain de naissance. Or, comme le souligne encore Rama dans ce même essai, la fondation des premières villes coloniales en Amérique espagnole instaure une division entre le royaume des signes, l'écriture, et le royaume des hommes, la réalité empirique, qui n'a de cesse d'apporter un démenti à l'ordre fondé sur le pouvoir symbolique de l'écrit. La création de la ville coloniale introduit ainsi une opposition durable entre deux

ordres de réalités, la « ville lettrée » [Rama : 1996], composée d'une caste de clercs imbus de leur ministère, et le peuple gouverné formé d'une vaste proportion d'analphabètes dupés par ces clercs. La « ville lettrée » veille efficacement à la mise en place systématique d'un plan d'urbanisation fondé sur l'ordre des monarchies absolues et favorisant la concentration et la différenciation hiérarchique du pouvoir. La division entre la « ville lettrée » et le peuple gouverné constitue ainsi une donnée centrale de la formation socio-économique de l'Amérique hispanique. Ce clivage perdure tout au long de son histoire. En effet, le processus de modernisation urbaine entrepris au XIX^e siècle, lequel culmine au siècle suivant avec les vagues d'immigration massive, tant intérieures qu'extérieures, ne remet pas en question cette donnée fondatrice de la ville latino-américaine : l'autonomie de l'ordre des signes, sa capacité à structurer de grands ensembles fondés sur ses propres prémisses, échappant partiellement aux particularités et à la conjoncture de la réalité humaine [Rama : 1996, p. 60]. Autre donnée fondamentale, si l'implantation des villes en Amérique correspond à la conception grecque d'une division entre civilisation et barbarie, le phénomène latino-américain d'urbanisation a ceci de caractéristique par rapport à l'europpéen : la ville n'y est pas le résultat de la campagne, mais l'inverse. Les Espagnols s'empresstent d'abord d'implanter des villes aux quatre coins du continent sud-américain, et c'est seulement ensuite qu'ils initient l'exploitation des ressources de l'arrière-pays.

De ce qui précède, il émerge deux données capitales pour l'entendement du rôle critique de l'Amérique hispanique dans l'élaboration d'une réflexion originale sur le

temps : le clivage constant entre les signes et les hommes, soit un éternel décalage entre la valeur symbolique de l'écriture et le démenti que lui apporte la réalité empirique, ainsi que l'inversion chronologique de la séquence européenne d'urbanisation. Deux données qui forcent pareillement la remise en question des conceptions traditionnelles de l'espace et du temps, tout comme de l'écriture, dont elles sont le fondement. De ce conflit originel entre *país legal/país real* [Fuentes : 1990, p. 17-18], de même que de l'inversion de la séquence d'urbanisation, les écrivains hispano-américains garderont le sentiment de présenter une anomalie historique par rapport à l'Europe. D'être en retard sur elle ou encore de ne jamais correspondre à son modèle. D'en être à la fois l'utopie et ce qui la dément, la scandaleuse épopée de la conquête [Fuentes : 1990, p. 28]. Une irrégularité dont ils tireront pourtant leur originalité, en revendiquant le pouvoir *réparateur* de la fiction sur le mode d'une invention de temps qui leur permettra d'aller au bout de l'anachronisme des fondements.

Quelle sera donc la forme de ce temps que cinq siècles d'écriture et de réflexion critique auront permis d'imaginer ? Temps du monde des livres, de la consubstantialité des lettres et de leur mystère [Borges], il opposera à la causalité rationaliste la surabondance des temps doubles, multiples, simultanés, les seuls capables de donner forme à l'expression américaine [Lezama Lima]. Pluridimensionnel, il inversera les rapports de cause à effet pour affirmer la seule raison qui vaille en littérature : la raison relative. Au temps prospectif et linéaire de l'histoire, le temps littéraire préférera celui paradigmatique, récupérable et réversible, des origines. Temps vertical, charnière entre le

monde visible et invisible, il cherchera sans cesse à refaire l'unité entre le langage et l'histoire, en dévoilant ses liens étroits avec la connaissance poétique. C'est un temps renouvelable, qui actualisera le passé et qui dira que l'histoire n'est jamais finie. Caractérisé par le rythme, mesure de notre temporalité changeante, le temps imprimera à la littérature hispano-américaine son mouvement permanent de confrontation dialectique entre le changement et la structure, la rénovation et la tradition, l'événement et le discours, la vision de la justice et la vision de la tragédie [Fuentes : 1990]. À la rationalité chronologique du temps de l'histoire, l'Amérique hispanique opposera ainsi la rationalité poétique et celle du temps sur lequel elle se fonde : le temps d'une *autre* éternité. Ni sacré ni profane, c'est le temps d'une poétique du présent.

Il était une fois un ... empire ?

Toute tentative de situer l'origine de la littérature de langue espagnole en Amérique soulève une imprécision fondamentale quant à son identité objective [Goic : 1980]. Il s'agit d'une imprécision décelable dans son appellation même, « hispano-américaine », laquelle désigne une entité aux composantes multiples — géographie, langue, histoire, culture — dépourvue de la détermination propre aux littératures européennes, pour lesquelles il existe généralement une coïncidence entre langue et nationalité [Estebán : 2000, p. 6-7]. Un ensemble de circonstances particulières peuvent expliquer les questions répétées que se posent les penseurs hispano-américains sur leur identité et l'originalité de leur culture : la conscience d'être la prolongation américaine de l'Europe, la

reconnaissance de leurs racines indigènes, le sentiment d'appartenir à une communauté formée par des pays identiques sur bien des points, mais qui présentent par ailleurs des différences respectives [Moreno : 1979, p. 47]. Si ces facteurs se présentent comme autant de symptômes de la difficulté de nommer ou de situer l'origine de la littérature hispano-américaine, le rôle critique de l'écriture dans la formation identitaire de ce continent peut également être considéré comme l'une des causes de cette indétermination fondamentale. Imprécision de l'origine qui prend sa source dans la nature déstabilisante de l'écriture, un phénomène dont les stupéfiantes inventions narratives du XX^e siècle accentuent des traits déjà présents dans certains textes des premières générations d'auteurs hispano-américains : indétermination du sujet, énonciation contradictoire ou plurielle, démantèlement du schéma narratif, etc. Les acquis de la théorie du langage permettent effectivement aujourd'hui d'apprécier l'histoire de la littérature hispano-américaine comme un enchaînement de remises en question des fondements de l'écriture et de son pouvoir de médiation. De Christophe Colomb à Julio Cortázar, ces interrogations se font l'écho de consciences marquées par un sentiment de discontinuité entre le monde et la parole, entre le *je* de l'écrivain et le *je sujet* qui se transmet par l'écriture [Castro-Klaren : 1989]. Cette sensibilité précoce et constante au manque de correspondance entre l'univers réel et l'univers des signes fait l'originalité de la littérature hispano-américaine. Son anachronisme fondateur mérite dès lors d'être évalué en fonction de l'action déstabilisante de l'écriture sur la narration. Fondation incertaine de l'origine sur les

fondements non moins incertains de l'écriture : telle est la source de l'aventure du littéraire en Amérique espagnole.

Ce point de vue amène à relativiser l'antinomie civilisation et barbarie qui a longtemps servi à qualifier les rapports entre l'Amérique et l'Europe et à évaluer l'originalité du discours littéraire hispano-américain sous l'angle d'un conflit entre modèle original et produit d'imitation ou encore sous celui d'un combat entre les aspirations cosmopolites de certains et les revendications régionalistes des autres. En faisant intervenir le rôle déstabilisant de l'écriture dans la formation identitaire de ce continent, il devient plutôt possible de renouveler les perspectives traditionnelles en fonction de l'écart introduit par les deux coordonnées essentielles à la narration : l'espace et le temps. Du coup, les liens unissant les deux continents ressortissent moins à une opposition binaire entre l'ancien et le nouveau monde qu'à l'élaboration d'un rapport original à l'espace et au temps, inscrit comme la condition même de l'écriture ou de toute narration. Or, relativiser le point de vue que l'on a sur soi-même, s'inventer un temps et un espace, engage déjà une forme de critique où le sujet de l'écriture se constitue à partir d'une logique de traduction. Une logique qui, de ce point de vue, équivaut à se définir comme le résultat d'un rapport de traduction. Si tout un courant de la réflexion menée conjointement au XX^e siècle par les écrivains et les spécialistes de la littérature hispano-américaine a montré à l'évidence qu'il n'y a pas de narration sans conscience critique de l'espace et du temps, force alors est de reconnaître que ce phénomène s'est mis à l'œuvre dès le moment où il y a eu écriture en Amérique et que, par conséquent, la

constitution de ce continent apparaît déjà comme le résultat de multiples rapports de traduction.

Afin d'apprécier l'envergure de ce rôle déstabilisant de l'écriture sur la formation de la littérature hispano-américaine, un rôle que l'on peut dès maintenant appréhender dans un rapport de traduction, on procédera maintenant à un bref survol de ses principales manifestations tout au long de son histoire. De façon générale, on tentera de montrer que l'existence de cette littérature, comme on l'a dit auparavant, est indissociable de la critique qui l'invente et en jette les fondements [Paz : 1984, p. 73-74], en assure la continuité sous la forme paradoxale d'un conflit contradictoire et permanent entre l'espace et le temps [Fuentes : 1990]. Cette contradiction irrésolue deviendra particulièrement repérable à l'intérieur même de la proposition de métissage contemporain introduite par José Martí et enrichie par la suite avec les notions de *contre-conquête* [Lezama Lima : 1957] et de *transculturation* [Rama : 1982]. Ces notions voisines, étroitement liées au désir de l'Amérique espagnole de se mettre à jour dans la découverte d'une expression originale, permettront de mieux saisir le principal enjeu de sa modernité littéraire : un appétit de temps. De plus, un lien implicite ayant été établi entre l'imprécision de l'origine et l'effet déstabilisant de l'écriture, l'anachronisme fondateur de la littérature hispano-américaine sera interprété comme un décalage constant entre la réalité du monde des hommes et l'irréalité du monde des lettres. Comme l'expérience de l'étrange pouvoir de médiation de l'écriture et de son rôle prépondérant dans la création d'un temps autonome. Un temps *autre* libéré des entraves de la logique causale. Dès

lors, les principales difficultés éprouvées par les écrivains hispano-américains dans leur quête de l'origine pourront être considérées comme le résultat d'un choc entre des temps conflictuels : le temps de l'histoire et celui de la fiction. Et leur réponse originale à ce conflit pourra, elle, être considérée comme l'élaboration d'une réflexion critique sur l'écriture et sur la découverte d'une forme de temps spécifique qui ressortit à la traduction.

Le chevalier errant de la mer

Une curieuse imprécision géographique entoure l'origine de celui à qui les très catholiques rois d'Espagne avaient donné le titre de Grand Amiral de la mer océane. Ni Espagnol, ni Portugais, ni Anglais, ni Français... Génois ? Peut-être. Mais marin en tous cas, et maranne chuchotait-on, ce qui suffit amplement pour ajouter au flottement originel. Or, une étrange coïncidence semble se profiler également entre les origines douteuses du célèbre navigateur génois et l'impact de sa folle entreprise sur la découverte de l'indétermination du langage. Le même doute se faufile effectivement dans les propos tracés par ce nouvel Adam que le Créateur n'avait pas préparé pour donner des noms aux choses [Carpentier : 1979] et qui, en l'absence de réalités comparables, choisit alors délibérément de les inventer. C'est ainsi que la matérialité objective de l'Amérique se trouva systématiquement identifiée à celle de l'Asie [Pastor : 1983], le modèle préconçu des « Indes » étant le seul dont Colomb disposait pour « nommer » la réalité inédite qui s'ouvrait à lui. Ce processus de *fictionalisation* de la réalité allait servir

à Christophe Colomb d'instrument de justification de son entreprise, permettrait de configurer la relation de pouvoir et d'exploitation qui se mettrait bientôt en place entre l'Europe et l'Amérique.

Nonobstant les aspects polémiques soulevés par la figure controversée de Christophe Colomb et l'impact de sa découverte sur le devenir historique du nouveau monde, ce sont les répercussions de l'expérience colombienne sur la représentation de la réalité qui intéressent ici. Au premier chef, la fonction référentielle du langage que le journal de bord de l'amiral contribue certainement à mettre en question. De nombreux passages de ce journal expriment en effet la perplexité d'un observateur en mal de références pour nommer la réalité nouvelle qui s'offre à lui : « Finalement, il y avait une très grande différence et les autres arbres d'une autre façon étaient si nombreux que personne n'aurait pu dire ce qu'ils étaient ou les assimiler à d'autres de Castille.¹⁴ » [Colomb : 1968, p. 38] Dans son journal du mardi 23 octobre 1492, Colomb avoue avoir toute la peine du monde devant les mille manières d'arbres qu'il a devant lui et qui portent chacun leur manière de fruits. Dans *La harpe et l'ombre*, un roman où le futur pape Pie IX tente de faire béatifier Christophe Colomb parce qu'il est convaincu que la découverte des Amériques constitue l'événement capital des temps modernes, Alejo Carpentier fait également allusion au sentiment d'ineffable qui habite l'explorateur génois et l'amène à se confronter aux limites du langage : « Je pouvais inventer des mots, certainement, mais le mot seul ne montre pas l'objet, si celui-ci n'est pas déjà connu. »

[Carpentier : 1992, p. 121] Ce qui se profile ici, une interrogation fondamentale sur le langage et sur ce qui détermine la connaissance objective, annonce l'émergence de la dimension critique caractéristique du discours littéraire hispano-américain et permet d'apprécier à quel point elle apparaît indissociable de sa fondation.

Fondation de l'origine sur l'écriture qui est déjà le lieu d'une expérience critique où, à défaut de référent connu, le marin s'égaré sur la surface troublante de la terre américaine. Et pour combler l'absence de référence à un univers connu, Colomb procède à la falsification de la réalité en l'identifiant, comme on l'a dit, à celle des Indes, le seul modèle qu'il connaît. En procédant de la sorte, il utilise le langage pour mentir ou du moins pour relativiser la vérité, la sienne, face au vide culturel indigène implicitement posé. Ce faisant, il instaure la longue tradition de l'écriture en Amérique hispanique et la problématique qui lui est intrinsèque : le conflit entre le monde et sa représentation. À maintes reprises, le chevalier errant de la mer [Carpentier : 1979] a effectivement recours au cordon ombilical du mensonge qui le relie à la réalité continentale du nouveau monde. En cette tendance à la *fictionalisation* du réel, la dynamique fantôme de l'écriture pointe à l'horizon : son étrange pouvoir de rendre la réalité *présente* en son *absence*. Comme si la principale qualité de l'écriture consistait à rendre le réel par défaut, en découvrant ainsi l'un de ses principaux rouages : l'autonomie de l'espace et du temps sur lesquels elle se fonde. Une autonomie imputable à ce pouvoir de création du réel qui

¹⁴ Ma traduction ainsi que les autres subséquentes.

est le sien et qui, à chaque fois, comme le dit Octavio Paz, redonne à tous les arbres d'Amérique leur verdeur primesautière dans les forêts centenaires de la lecture.

Que l'écriture puisse ainsi servir à inventer le réel, à devenir un instrument au service d'un objectif plus ou moins avouable, évangéliser les « Indiens » ou faire main basse sur leurs richesses, telle est la vérité première qui se dégage du journal de bord de Christophe Colomb. Et la seconde, c'est qu'il s'agit nécessairement d'une vérité *relative*, car seul le point de vue de l'observateur — qu'il en soit conscient ou non — peut émerger de la narration : sa situation critique dans l'espace et dans le temps, l'idéologie qui en détermine les contours. Un point de vue qui se voit immédiatement relativisé par le lecteur dont l'intervention provoque à son tour une relance perpétuelle de la signification. En ce flottement incessant de l'origine du sens, l'écriture et la lecture font leur lit.

Lors de son premier voyage en Amérique, Christophe Colomb donna à un cap de la côte cubaine le nom d'Alpha-Omega. Il écrivit alors dans son journal de bord que « c'était la fin d'un monde et le commencement d'un autre que je n'arrivais pas moi-même à entrevoir... » [Carpentier : 1979, p. 213] Or, en notre siècle, ce que nous donne à voir cette limite entre l'univers connu et inconnu, c'est l'origine paradoxale de l'écriture, son rôle de pivot qui, comme autrefois la mer qui menaçait les navires, fait basculer le monde et sa représentation vers de nouveaux horizons. À l'image de ce *découvreur découvert* [Carpentier : 1979, p. 172] dont les mensonges annoncent déjà le mauvais rêve de la conquête, les propos du Grand Amiral de la mer océane n'en finissent plus de révéler les

portions d'ombre et de lumière du mystère qui se joue dans l'écriture. Ils n'ont de cesse de venir brouiller la frontière mouvante entre l'histoire vraie et l'histoire fausse, à la limite de ce que l'écriture dévoile et occulte tout à la fois. Ce que révèlent ainsi les premières pages écrites en Amérique par un homme qui, pendant des années, s'efforça de gagner la faveur des princes de la terre, en « cachant la vérité vraie derrière des vérités feintes, [en] donnant de l'autorité à [ses] affirmations avec des citations habilement tirées des Écritures » [Carpentier : 1979, p. 80], c'est le pouvoir de manipulation qu'autorisent les mots. C'est le pouvoir de médiation de l'écriture qui permet à un obscur marin de donner un éclat divin à la sinistre nuit des mines qui allait se lever.

Attention : peut contenir des traces de cacahuètes !

Au milieu de cette longue nuit, instaurée par la conquête du territoire et ponctuée par la cupidité, la convoitise et le claquement des fouets, les principaux narrateurs de l'épopée américaine poursuivent la tradition entamée par Christophe Colomb, en maniant avec autant de dextérité l'une des armes les plus redoutables dont ils disposent : l'écriture. Ils jouent ainsi habilement de la plume comme de l'épée, les pointes acérées de l'une et de l'autre ne se trouvant jamais très loin dans leur arsenal rhétorique ou guerrier. À ce chapitre, il suffit d'évoquer Hernán Cortés [1484-1547], le conquérant du Mexique, dont les lettres adressées à Sa Majesté Carlos V font figure de modèle.

Parmi l'ensemble de textes très variés écrits à cette époque, les chroniques offrent un exemple fort intéressant des potentialités narratives qui seront pleinement

développées au XX^e siècle et parmi lesquelles il convient de distinguer, entre autres, les jeux sur la temporalité [Poupeney Hart : 1991]. Au nombre de ces procédés, qui appartiennent à la fiction, on retrouve l'insertion de récits intercalés tels des fables ou des mythes indigènes, des contes populaires du Moyen Âge, le récit de miracles et des anecdotes, ainsi que la présence d'analepses et de prolepses qui viennent troubler le but explicitement avoué de transparence et de linéarité du récit. Pour cette raison, la chronique constitue un genre narratif ambigu, à la fois moderne, pour l'alternance de narration et de commentaire (enquête géographique, ethnographique, etc.), et médiéval, pour ses galeries de personnages fabuleux et de contre-exemples. À cheval entre l'histoire, la réalité et l'imagination, la chronique se veut ainsi un espace d'écriture privilégié par tous ceux qui, tout en faisant valoir leurs bons et loyaux services au roi, désirent surtout y revendiquer leurs droits et exprimer leur désaccord avec l'ordre établi.

Or, c'est justement dans les chassés-croisés entre les conventions du discours historiographique et celles de la fiction qu'il convient d'apprécier la richesse des chroniques pour la question qui nous occupe, le temps. Comme le souligne Catherine Poupeney Hart dans son article intitulé *La crónica de Indias entre « historia » y « ficción »* [Poupeney Hart : 1991], les procédés de *fictionalisation* — ou les mécanismes de subversion — à l'œuvre dans les chroniques permettent de déceler les indices d'un rapport masqué au pouvoir, c'est-à-dire, les manifestations d'un double rapport à l'autorité royale dont ils révèlent à la fois les forces et les failles. D'une part, en tant qu'expression du discours hégémonique, les chroniques adressées à l'administration

impériale ou métropolitaine respectent leur objectif avoué de transmettre au roi une information utile à l'exercice de son pouvoir. Mais, d'autre part, dans la mesure où elles canalisent les revendications de ceux qui prennent la plume pour faire connaître leur désaccord avec l'ordre établi, elles deviennent aussi l'expression d'un discours subversif. C'est la raison pour laquelle on parle ici de double rapport ou de rapport masqué au pouvoir. Toutefois, ce phénomène contribue moins à maintenir une opposition entre l'histoire et la fiction qu'à observer l'émergence, au sein même du discours officiel, de la conscience critique du sujet de l'écriture.

Le constat de ce double rapport au pouvoir permet effectivement l'irruption d'un brouillage entre les frontières du temps « réel » et celui de la narration, et ce, d'autant plus que les chroniques s'inscrivent dans un contexte de censure éditoriale qui interdit la publication d'œuvres fabuleuses ou d'imagination. À partir de 1531, en effet, la Couronne espagnole interdit par décrets l'importation des œuvres de fiction, sous prétexte qu'il ne faut pas distraire les Indiens de leur évangélisation et de leurs lectures dévotes. Par conséquent, c'est dans un milieu hostile à la fiction, considérée comme inutile et dangereuse, que les chroniqueurs doivent s'arranger pour faire entendre leurs voix. Et leur situation est d'autant plus délicate que plusieurs des chroniques écrites à l'époque de la Conquête sont censurées ou ne retiennent pas l'attention des autorités. Tel est le cas, par exemple, de Sahagún dont la *Historia de las cosas de la Nueva España* fait l'objet de la censure, de même que la *Apologética historia de las Indias* et la *Historia de las Indias* de Bartolomé de las Casas, des œuvres jugées dérangeantes en raison de leurs thèmes —

les pratiques • magiques • et sexuelles des Indiens notamment — et de l'angle abordé, soit la défense des droits des communautés indigènes. Pour être dignes d'attention et échapper à la censure, les auteurs des chroniques doivent donc apprendre à utiliser la ruse et les artifices narratifs.

En dépit de ce contexte de censure, relevons toutefois que l'historiographie médiévale et celle de la Renaissance autorise l'utilisation de la fiction dans les textes historiques, tant que la matière imaginative contribue à desservir la véracité des faits racontés. Ainsi, lorsque les auteurs des chroniques ont recours à la fiction pour mieux mettre leur récit en valeur, ils respectent en tous points l'épistémologie de l'époque à l'intérieur de laquelle ces textes s'inscrivent. Ce qu'ils doivent apprendre — consciemment ou pas —, c'est à se montrer juste assez habiles pour équilibrer la part de • mensonge • acceptable du point de vue de la censure qui, elle, en tant que détentrice du pouvoir, détermine les critères de la • vérité • historique. Sur ce dernier aspect d'ailleurs, Poupene-Hart, reprenant une observation de Rolena Adorno, ne manque pas de souligner qu'on assiste ainsi à l'inversion des critères de valorisation de l'histoire et de la fiction, de telle sorte que • le Mensonge contrôlable se voit récompensé, tandis qu'on condamne la Vérité, écho de facettes de la réalité destinées à être effacées dans le discours officiel. • [Poupene-Hart : 1991, p. 509]

La manipulation plus ou moins consciente des coordonnées de la narration provoque à son tour ce que Carlos Fuentes a appelé • l'épopée vacillante • de l'Amérique espagnole et dont *La Historia verdadera de la conquista la Nueva España* [1959] de

Bernal Díaz del Castillo constitue, selon lui, un modèle du genre [Fuentes : 1990]. Au fur et à mesure que le récit de cet ancien soldat de Cortès avance, — rappelons que Díaz Del Castillo [1492-1581] a directement participé à la prise et à la destruction de México — la chronique se transforme en une troublante interrogation sur le prix à payer pour le progrès matériel. Constatant l'immense spoliation du patrimoine et de l'idéal humain, Bernal Díaz s'interroge sur le sens de cette conquête et sur ce que l'on doit déplorer le plus : la victoire ou la défaite ? Ce long questionnement introduit le doute et l'ambiguïté dans le récit et le fait vaciller. En cette hésitation du chroniqueur, Fuentes voit la naissance de la conscience tragique caractéristique du héros moderne. L'attitude de Bernal Díaz permet donc d'apprécier la complexité des liens qui se tissent, au sein même du discours hégémonique, entre l'autorité coloniale et ceux qui la contestent ou en bénéficient, en fournissant ainsi l'une des clés indispensables à la compréhension du rôle critique de l'écriture dans la formation de l'idéologie. De ce point de vue, la chronique de Bernal Díaz Del Castillo offre un exemple, parmi d'autres, de ces textes qui remettent moins en cause une opposition entre l'histoire et la fiction que la justification morale de la conquête et, à travers les récits qu'elle génère, l'émergence d'un sujet critique conscient du pouvoir de l'écriture.

Par ailleurs, face au danger réel de disparition que constitue aux yeux de nombreux habitants du nouveau monde l'entreprise coloniale espagnole, certains chroniqueurs indigènes conscients du pouvoir de l'écriture — et particulièrement

sensibles au phénomène de dénaturalisation qu'elle engendre¹⁵ — osent s'adresser eux aussi à l'autorité impériale. Tel est le cas de l'Indien Yarovilcas Guamán Poma [1532 ?-1619] qui, dans sa chronique *Nueva Crónica y Buen Gobierno* adressée au roi Felipe III, lui propose la création d'un gouvernement indigène autonome [Castro-Klaren : 1989]. Sans remettre en question l'autorité de la Couronne espagnole, l'auteur y condamne toutefois les mœurs et la capacité des créoles de gouverner. Et ce texte a ceci de particulier, du point de vue qui nous occupe, que le recours à la fiction permet ici à son auteur l'élaboration d'une forme de temps qui vise précisément à assurer la survie des siens.

La conscience d'un manque de continuité entre le *je* de l'écrivain et le *je sujet* de l'écriture constitue la caractéristique principale de cette chronique. Cette conscience se traduit par l'irruption d'une voix narrative discordante, la personne de l'auteur, qui donne au récit de Guamán Poma sa forme ambiguë. Le phénomène de brouillage entre le récit historique et le récit fictif est justement imputable ici à l'utilisation d'un procédé qui appartient au système de la fiction : la personnification de la voix narrative. La représentation du narrateur dans le récit suppose en effet la présence d'un auteur et d'un lecteur, d'un *je* et d'un *tu*, d'un auteur qui cherche à influencer le lecteur. D'où l'ambiguïté formelle engendrée par ce texte, qui a longtemps été jugé « mal écrit », — si l'on compare par exemple le texte de Guamán Poma à celui de son contemporain

¹⁵ De même la traduction dans la critique post-colonialiste et ceux qui s'en réclament : V.H. Bhabha, V.L. Rafael et E. Cheyfitz entre autres.

Garcilaso de La Vega [1539-1616], *Los comentarios reales* — mais dont la richesse s'apprécie justement aujourd'hui en raison de l'effet déstabilisant sur la narration de la relation entre la première et la deuxième personne grammaticales. Cet effet, provoqué par la constitution d'un sujet narratif conscient et intervenant délibérément dans le récit, implique à son tour la création d'un autre type de rapport au temps, qui prend la forme d'un mouvement inexorable vers le présent de l'auteur [Castro-Klaren : 1989].

Par conséquent, ce que révèle aussi la chronique de Guamán Poma, c'est un désir plus ou moins conscient de construire un sujet narratif nouveau : une construction symbolique capable d'excéder l'histoire et d'être à la fois à l'intérieur et en deçà de la teneur historique du sujet engendré par le texte [Castro-Klaren : 1989, p. 150]. Et la personnification du sujet narratif est étroitement liée, à son tour, à l'élaboration d'un autre type de temporalité : un temps multiple dont la visée narrative est un appel à la convergence de tous les temps • en d'infinies séries de temps, en un réseau croissant et vertigineux de temps divergents, convergents et parallèles. • [Borges : 1989, p. 479] À l'intérieur du récit linéaire et transparent prescrit par l'historiographie de l'époque, cette chronique intègre donc la rationalité de la fiction conçue comme ce qui permet, à travers la structure symbolique du texte, l'avènement d'un temps ouvert et renouvelable, le présent. Par conséquent, l'auteur • de ces chroniques à la forme ambiguë, • curieux mélange d'histoire, d'essai et de prose de fiction, vitrine littéraire de choix où l'on peut voir l'Amérique dans un prisme aux facettes tantôt grossièrement taillées, tantôt polies avec soin • [Moreno : 1979, p. 207], n'est pas une personne historique située à l'extérieur

du texte. Il s'agit plutôt d'un sujet qui se produit dans le texte, en y inscrivant les marques de son hétérogénéité, et qui s'actualise dans la lecture en y constituant le principe d'unité :

• Tel un Janus, le sujet de ces textes présente deux faces qui regardent dans des directions opposées (...) dans une tentative de constituer une relation linéaire nouvelle capable de réparer les fractures entre le passé et le présent, tout comme entre les multiples passés et l'apparement unique présent. • [Castro-Klaren : 1989, p. 150]

La forme d'écriture critique à laquelle donne lieu la chronique, consciente d'elle-même, de ses effets et de ses affects, possède donc déjà des attributs étrangement modernes. Sous la forme d'un brouillage entre les frontières du temps de l'histoire et celui de la fiction, l'inscription de ces « traces de cacahuètes » dans le discours dominant annonce ainsi l'émergence d'une voix narrative nouvelle et de son corollaire : la reconnaissance d'un temps pluriel, émancipé des contraintes de la chronologie, le seul capable d'assurer la continuité entre le passé, le présent et le futur.

Kafka en perruque

Pendant plus de trois cents ans, à partir de la conquête et de l'exploration du continent jusqu'à la fin de la période coloniale qui culmine avec le baroque, au XVII^e siècle, l'Amérique espagnole s'affaire donc activement à la production d'une prodigieuse quantité de textes qui rivalisent d'astuces et d'abus avec le terrifiant régime des mines ou de l'*encomienda*. Les chroniques, les relations, les décrets, les feuilles de service et les

lettres adressées à l'autorité coloniale ou métropolitaine abondent. En 1650, la bureaucratie de la Couronne espagnole atteint de telles proportions que plus de 40 000 édits relatifs à l'administration du nouveau monde sont en vigueur : Kafka en perruque !

[Fuentes : 1990, p,184]

La production textuelle aussi massive qu'ampoulée du baroque hispano-américain s'inscrit dans un régime de censure thématique — la pratique de la magie, les comportements sexuels des Indiens, les oeuvres fabuleuses ou « d'imagination », etc. — à l'intérieur d'un système qui valorise officiellement l'histoire en tant que vérité utile. Si ceux qui prennent la plume, depuis l'Amérique, écrivent ainsi dans le but avoué de bien servir le roi, ils le font toutefois, comme on l'a dit, dans une perspective de revendication de leurs droits et pour exprimer leur désaccord avec l'ordre établi [Poupeney Hart : 1991]. Par conséquent, il est important de ne pas perdre de vue que c'est au sein même du discours hégémonique impérial que cette parole « dissidente » cherche à se faire entendre. Pour y parvenir, les écrivains doivent avoir recours à certains artifices narratifs leur permettant d'établir ce double rapport au pouvoir dont on a parlé plus haut. Parmi les artifices narratifs utilisés, dont certains appartiennent en propre à la fiction, la manipulation du temps joue un rôle majeur : non seulement elle annonce la future évolution du concept de « littérature » qui culminera, au XX^e siècle, avec la reconnaissance de la nature autoréférentielle de l'oeuvre littéraire, mais elle constitue surtout, dans le cas de l'Amérique hispanique et baroque, sa réponse originale face aux

principaux défis soulevés par l'exercice de l'écriture. Une réponse qui assure une continuité à son identité sociale, culturelle et historique.

Tout au long de la période coloniale, la croissance du patrimoine royal, de l'aristocratie et de l'Église se trouve donc solidement appuyée par le pouvoir de médiation de l'écriture. La fondation des premières villes sur le vaste territoire de la Couronne espagnole en offre un exemple concret. Leur implantation obéit en effet, on l'a vu, à un projet d'urbanisation systématique fondé sur l'ordre de la monarchie absolue et favorisant la concentration et la différenciation hiérarchique du pouvoir. Une caste de clercs hautement imbus de leur ministère, « la ville lettrée » [Rama : 1996], veille à la réalisation de ce plan, en démontrant une confiance absolue dans les mots mis au service de l'administration outremer. Leur rôle est clair : « maintenir l'ordre au sein de l'univers des signes, en préservant l'univocité de leur référent sémantique ainsi que leur pouvoir d'exclusion sociale.¹⁶ » [Rama : 1996, p. 39] Toutefois, comme le souligne Angel Rama, l'univers réel — le peuple gouverné — vient constamment démentir l'univers des signes — la ville coloniale —, en instaurant ainsi une division durable, conflictuelle et contradictoire entre les deux ordres de réalité.

Ici encore, comme ce fut le cas avec les premiers découvreurs, le clivage entre le monde des lettres et le monde des hommes ne manque pas de troubler les consciences. Les *criollos*, ces descendants directs d'Espagnols nés en terre américaine, sont d'autant plus sensibles à cette discordance que l'éclosion des villes en Amérique hispanique

inverse pratiquement, comme on l'a déjà dit, la séquence de développement urbain telle qu'on la connaît en Europe. Les autorités impériales s'empressent d'abord d'implanter des villes à la grandeur du continent et c'est seulement par la suite qu'elles se soucient d'y établir avec l'arrière-pays les relations nécessaires à l'exploitation des richesses et au maintien des infrastructures. Sans doute est-ce ce phénomène qui a fait dire à Borges que la ville de Buenos Aires n'avait pas été fondée par le laboureur, mais bien par le port.

De ce qui précède, il convient donc de retenir que l'expansion de l'empire colonial espagnol se voit résolument soutenue par la médiation de l'écriture avec, pour conséquence, l'apparition de deux phénomènes caractéristiques de son modèle de développement : l'existence sur papier de lois humaines, progressistes et démocratiques en contradiction permanente avec un monde inhumain, rétrograde et autoritaire [Fuentes : 1990] ; l'apparition de villes disséminées aux quatre coins du continent, mais qui n'entretiennent aucun lien organique avec l'arrière-pays, car leur création n'est pas le résultat de la séquence historique de développement campagne-ville tel qu'on l'observe en Europe, mais plutôt l'expression d'une frénésie d'appropriation du territoire hors du commun. De ces deux phénomènes intimement liés à la formation identitaire du continent hispano-américain, on peut supposer que les habitants du nouveau monde ont hérité d'une propension historique à remettre en question les conceptions traditionnelles de l'espace et du temps. Et de l'écriture, dont elles sont le fondement.

¹⁶ Ma traduction.

Maintenant, si l'on peut invoquer le baroque hispano-américain comme figure du pouvoir tentaculaire de la ville coloniale [Carpentier], il importe cependant de retenir cette notion indispensable à la compréhension des rapports qui s'établissent entre l'empire espagnol et ses sujets américains : la complémentarité dialectique des oppositions. C'est ce mouvement, repérable à l'intérieur même du discours hégémonique, qui permet l'irruption de voix narratives *autres* rendant impossible l'appréhension du réel en vertu d'oppositions tranchées. Ainsi, face aux dangers que présente le clivage constant entre l'univers des signes et l'univers des hommes, l'Amérique hispanique choisit de se protéger en élaborant une réponse originale : la *contre-conquête* [Lezama Lima : 1957]. Cette ligne de force de la culture hispano-américaine, d'abord théorisée par le Cubain José Martí [1853-1895] et développée par la suite par son compatriote José Lezama Lima [1910-1976], propose la rencontre créatrice de l'Europe et de l'Amérique. Ni dominante, ni dominée, l'Amérique espagnole peut désormais affirmer son appartenance simultanée à une double réalité. À la pensée binaire qui pose les rapports d'identité en termes d'oppositions, Europe/Amérique, civilisation/barbarie, histoire/fiction, ville/campagne, créole/indien, etc., la contre-conquête riposte en introduisant plutôt une proposition de métissage qui cherche sans cesse à relativiser ces extrêmes. À la tradition du langage qui falsifie la réalité, elle oppose la polyphonie des voix narratives ; au masque de l'écriture, la parodie qui mime l'absence ; au mensonge de la vérité historique, la vérité du mensonge de la fiction. À la scandaleuse épopée de la conquête, la pauvreté de la richesse : le baroque.

En effet, ce que révèle ainsi la constitution d'une culture urbaine indissociable d'une contradiction entre les signes et les hommes, c'est aussi la présence d'un art dévorateur, • désespéré en sa virginité naturelle, son rêve utopique, sa corruption épique pour tout savoir, pour se dire *je suis temps et histoire et pas seulement extension et violence...* • [Fuentes : 1990, p. 259] En ce sens, le baroque apporte une réponse au clivage entre le monde des lettres et le monde des hommes. Et il est intéressant de constater qu'à l'image même du paradoxe implicitement contenu dans la proposition de métissage de la contre-conquête, le baroque de l'Amérique hispanique se produit au XVII^e siècle à une époque de fermeture culturelle extrême, correspondant à la consolidation du pouvoir colonial, qui donne pourtant lieu à une ouverture originale : la naissance de l'expression créole. Ni espagnole, ni autochtone : les deux à la fois. Cette fondation de la littérature hispano-américaine sur la figure paradoxale d'une fermeture et d'une ouverture simultanée est justement ce qui confère aux oppositions leur mouvement dialectique constant.

Et l'on comprend alors que l'énonciation contradictoire, plurielle, tout comme le discours qui en résulte, sont les indices d'un rapport au pouvoir double ou ambigu. À l'intérieur même du discours hégémonique, la voix narrative de tous ces sujets de l'histoire qui appartiennent *simultanément* à la ville lettrée et à la ville illettrée introduisent nécessairement le relativisme des points de vue. Or, qui dit relativisme des points de vue dit également conception plurielle du temps, la diversité des voix narratives impliquant la même diversité de points de vue dans l'espace et dans le temps.

Ce que nous racontent ainsi les propos démystifiants du survivant d'une expédition naufragée, Nuñez Cabeza de Vaca [1490-1564], les vers suprêmement maîtrisés d'une religieuse prodige, Sor Juana Inés de la Cruz [1651-1695] ou encore les rapports détaillés d'un officiel de la Couronne espagnole, De la Vandra dit « Concolorcorvo » [1715-1778], ce sont autant de tentatives originales pour dire que le sujet qui se transmet par l'écriture se trouve toujours à la jonction de l'histoire, de la réalité et de l'imagination. Et qu'il se manifeste grâce à l'élaboration d'un rapport original au temps : le présent de la narration. Un temps perpétuellement appelé à se découvrir sous l'apparente clôture du texte. C'est en cette dynamique fantôme de l'écriture que transparaît la réponse originale de l'Amérique hispanique à l'utopie européenne corrompue par l'épopée. Cette réponse, qui est une invention de temps, dit simplement « que le monde n'est jamais complet parce que l'histoire n'est pas encore terminée, pas plus que les hommes et les femmes qui la font. Le Nouveau Monde annonce *son* Nouveau Monde. » [Fuentes : 1990, p. 150]

Ni Ariel ni Caliban : Facundo

Tout au long du XIX^e siècle, dans la fureur des luttes d'indépendance où les enjeux disputés dans les sphères militaires et politiques sont remportés par les nouveaux aspirants républicains contre l'ancienne autorité coloniale, l'écriture continue d'exercer son pouvoir de médiation. Les acteurs changent, mais sa fonction ancillaire reste intacte. Maintenant, c'est à l'édification morale des citoyens de la république que l'écriture doit servir. Et au milieu des débats emportés animés par l'esprit romantique, elle continue

également à canaliser la critique. Toutefois, le désir avoué des nouvelles nations hispano-américaines de se distinguer tout autant de leur ancien maître colonial que de leur voisin de cordillère favorise plus que jamais la recherche de formes d'expression originales. Une fois épuisées les veines du *costumbrismo*, du romantisme social et du naturalisme, l'une des orientations esthétiques les plus intéressantes de l'histoire littéraire hispano-américaine commence à se manifester : le modernisme.

En Amérique hispanique, l'époque du modernisme [1890-1920] joue en effet un rôle particulièrement important dans la formation d'une littérature autonome. Pour la première fois, on y aborde en profondeur les racines de la culture hispano-américaine. À ce titre, les carnets de notes du Cubain José Martí, dont la pensée aura une influence décisive sur les critiques et les intellectuels de tout le continent, donnent une excellente idée de la proposition de métissage dont s'inspire le modernisme et sur laquelle se fonde le nouvel axe théorique de l'idéologie créole : « Pour moi, le mot Univers explique l'Univers, *versus uni* : le multiple dans l'un. » [Martí : 1975, p. 17] Martí estime ainsi que le conflit entre civilisation et barbarie est dénué de sens, si être civilisé est synonyme d'imitation des éléments étrangers. Son extraordinaire connaissance de l'évolution historique du continent américain, acquise depuis l'intérieur même du pays qu'il considère comme le plus grand danger qui guette l'Amérique hispanique, les États-Unis, lui permet plutôt de comprendre l'utilité de toute une série de composantes autochtones nées de la conjonction des cultures indigène, espagnole, africaine, française et anglo-saxonne. Selon lui, la civilisation et le faux masque de l'érudition ne sauraient permettre

à l'Amérique hispanique d'accéder à sa véritable autonomie. Les éléments valables de la civilisation — ou de la tradition européenne — doivent plutôt être adaptés à la réalité et aux besoins des nouvelles nations.

De ce point de vue, le modernisme doit donc être envisagé comme une prise de conscience de l'altérité ou du visage protéiforme de la littérature hispano-américaine : non pas un isolement, provoqué par l'indépendance des nouvelles républiques et dont les replis nationalistes ou régionalistes seraient de fâcheux réflexes, mais bien un enrichissement. Une ouverture sur tout ce qui gravite autour de l'Amérique hispanique, principalement les grands satellites que Paris, Londres et New York représentent à ses yeux, sans qu'elle n'y perde pour autant sa propre personnalité. La proposition de métissage introduite par Martí permet donc de réorienter la quête des origines dans une perspective de libre appropriation et de transformation des héritages. Elle sera reprise par Angel Rama qui s'en inspirera pour élaborer le concept de *transculturation* qui repose sur un double constat : la culture hispano-américaine est un produit en constante évolution composé de valeurs identitaires à l'œuvre depuis des temps immémoriaux ; son énergie créatrice la rend très différente d'un simple agrégat de normes, de comportements, de croyances ou d'objets culturels [Rama : 1982]. Loin d'être une entité passive voire inférieure, vouée à s'appauvrir, sans la moindre réaction créatrice quand elle reçoit un impact extérieur, la culture hispano-américaine s'approprie plutôt librement son héritage particulier comme les apports qui lui viennent de l'extérieur.

[Esteban : 2000, p. 115]

C'est donc une dynamique de recherche d'identité dans la différence qui fait l'originalité de l'Amérique hispanique, et ce, dans tous les aspects de sa tradition intellectuelle : philosophiques, moraux, politiques et, bien sûr, littéraires. Une tradition initiée par Díaz del Castillo et son épopée vacillante • incertaine de sa matière, de ses affects et de la mémoire qui en est l'unique instrument • [Fuentes : 1990, p.172] et suivie par Fernández de Lizardi [1776-1827] et *El Periquillo Sarmiento*, publié en 1821, dont le personnage principal, Pedro Sarmiento, • n'est ni indien ni espagnol, mais bien métisse ; ni catholique dogmatique ni libéral romantique, mais bien les deux. • [Fuentes : 1990, p.172] Tradition qui se poursuit encore avec *Facundo* de Sarmiento [1811-1888], publié en 1845, et qui propose une véritable sociologie des rapports entre la ville et la campagne. Dans ce tiraillement incessant entre Ariel et Caliban, où le premier, en écho à l'œuvre éponyme de José Enrique Rodó publiée en 1900, incarne la réaction spirituelle de l'idéalisme latin face à l'utilitarisme nord-américain, et le second, le monstre déformant et déformé du progrès, la littérature hispano-américaine cherche à créer, toujours, un double mouvement de conciliation et d'équilibre des antinomies.

Si le modernisme se présente ainsi pour l'Amérique hispanique comme une occasion exceptionnelle de renouveler la perspective d'analyse de ses rapports avec l'Europe et les autres pays qui l'entourent, chez ses écrivains particulièrement, il adopte vite la forme d'un insatiable appétit de temps. Telle est du moins l'interprétation qu'en donnent les principaux analystes de la littérature hispano-américaine qui considèrent que les séjours en Europe des premiers poètes modernistes, avec Rubén Darío en chef de file,

correspondent à un désir de faire un bond dans un autre siècle, de voir advenir une Amérique contemporaine de Paris et de Londres :

• Les modernistes ne voulaient pas être français : ils voulaient être modernes. Le progrès technique avait partiellement supprimé la distance géographique entre l'Amérique et l'Europe. Cette proximité rendit plus net et plus sensible notre éloignement historique. (...) On a dit que le modernisme fut une évasion de la réalité américaine. Il serait plus juste de dire que ce fut une fuite de l'actualité locale — qui constituait pour ces poètes un anachronisme — et la recherche d'une actualité universelle, la seule et véritable actualité. • [Paz : 1984, p. 31]

Dans leurs efforts pour dépasser l'antinomie civilisation et barbarie, historiquement vécue comme un retard par rapport aux modèles étrangers, les écrivains hispano-américains découvrent donc avec le modernisme que la connaissance de leur propre temps, c'est-à-dire de leur situation originale dans l'histoire, passe par la reconnaissance du temps des autres. Et ici encore, le même paradoxe sur lequel se fonde l'origine de la littérature hispano-américaine opère en filigrane de l'esthétique moderniste : c'est dans la versification rythmée de la tradition espagnole que ses poètes découvrent leur plus ancienne actualité. Expérience paradoxale d'une littérature dont la naissance commence par la fin :

• En général, la vie d'une littérature se confond avec celle de la langue dans laquelle elle est écrite; dans le cas de nos littératures, leur enfance coïncide avec la maturité de la langue. Nos "primitifs" ne viennent pas avant, mais après une tradition séculaire : ce sont les descendants de Spencer, de Camoens, de Garcilaso. Nos littératures commencent par la fin et s'appellent Whitman, Darío, Machado de Assis. • [Paz : 1984, p. 16]

De la rencontre entre l'ancien et le nouveau monde, il naît par conséquent une forme d'expression originale, la littérature hispano-américaine, qui est à la fois l'interpénétration de ces extrêmes tout comme leur maintien dans une pluralité de combinaisons temporelles. Toutefois, en postulant un futur qui est aussi un retour sur le passé, les poètes modernistes découvrent que l'origine est un mythe. Une âme désertée. Une nostalgie de la véritable présence. Un mouvement condamné à se nier lui-même, si la seule raison qu'il affirme est le mouvement. Dès lors, c'est à l'élaboration d'une forme de langage qui rétablirait leur unité perdue qu'ils emploieront tout leur talent. Un langage capable de transcender le langage et qui, pour un instant, pourrait suspendre le mouvement du temps qui tourne à vide pour le relancer ailleurs : vers une poétique du présent. Mais avant d'aborder ce nouveau rivage, revenons un moment sur les traces qu'ont laissé dans leur sillage près de quatre siècles de traversée.

Conclusion

Dès l'origine, les nœuds sans cesse refaits d'un conflit entre l'espace et le temps auront donné à la littérature hispano-américaine son mouvement contradictoire et permanent. Depuis les premières hésitations de ses chevaliers maritimes jusqu'aux derniers soupçons de ses poètes rivés aux constellations, elle n'aura eu de cesse de balloter ses fils contre les murailles de la modernité. En imprimant ainsi à leur course le rythme paradoxal d'une originalité qu'il conviendrait d'inscrire, en raison même de ce principe contradictoire, sous la double figure de Janus. Ce gardien des portes et des

sorties, regardant simultanément à l'est et à l'ouest, vers le passé et vers le futur, donne effectivement la vision la plus complète de la multiplicité des points de vue à l'œuvre dans l'œil de cette tempête que l'on appelle la littérature hispano-américaine.

Une littérature dont la tentative de raconter l'histoire oblige dès le départ à considérer son origine problématique, car elle se fonde d'abord et avant tout sur l'évaluation du rôle critique de l'écriture dans sa formation identitaire. Sur le continent hispano-américain, plus que pour toute autre entreprise coloniale, l'écriture a en effet occupé la partie centrale du discours impérial ou étatique, en devenant très vite un puissant instrument de domination d'un vaste ensemble géographique. Il s'agirait même, si l'on en croit la critique contemporaine [Blas Matamoro, Rama, Pastor, etc.], d'une caractéristique particulière à la conquête de l'Amérique espagnole, celle d'avoir été documentée par un impressionnant corpus narratif, en plus d'initier une pratique jusque là inédite, dans la mesure où l'Espagne a été l'une des premières grandes puissances coloniales du monde moderne. Fondation d'un continent sur l'écriture donc, et sur la conscience critique des deux catégories indispensables à la narration : l'espace et le temps. Une conscience donnant lieu à une pratique de l'écriture qui remet constamment en question les rapports entre l'histoire et la fiction et y introduit le brouillage de leurs frontières respectives. Un phénomène qui a amené l'écrivain Carlos Fuentes à affirmer qu'en Amérique hispanique, et ce bien avant l'invention de la télévision, la réalité était déjà déguisée par le « faux langage » : celui des premiers conquérants, qui servit à mentir et à organiser les comptes pour le partage du butin ; celui de la Renaissance, qui servit à

occulter le moteur médiéval de l'entreprise coloniale ; celui des Lumières, qui souffla sur les luttes d'indépendance, pour mieux dissimuler la permanence de l'esprit féodal ; et enfin, le langage du progrès industriel du XIX^e siècle, qui allait tendre au continent le piège de l'impérialisme financier [Fuentes : 1980, p. 93].

C'est à cette réalité historique du faux langage que les écrivains hispano-américains du XX^e siècle vont bientôt s'attaquer, tout en l'intégrant. Leur offensive les amènera à revendiquer l'autonomie de l'œuvre littéraire de même que la reconnaissance de sa nature autoréférentielle, c'est-à-dire, le caractère fictif de l'espace et du temps sur lesquels elle se fonde. Or, si les résultats de leur efforts pour découvrir un nouveau langage se solderont entre autres par la crise de la représentation, l'indétermination du sujet et le démantèlement du schéma narratif, force est d'admettre qu'ils auront été devancés dans leur entreprise par les voix de leurs prédécesseurs, ces narrateurs incertains de leurs moyens et de leurs effets. Ce que nous enseignent effectivement l'expérience de leurs ancêtres qui habitent avec eux les cinq siècles de production narrative de l'Amérique hispanique, c'est que l'exercice de l'écriture ne saurait faire l'économie de la dimension critique à laquelle elle confronte nécessairement. Depuis le début de l'écriture en Amérique, les écrivains ne cessent de nous le rappeler, car raconter oblige à *la mise en relation*. Au propre comme au figuré : à relater, comme dans les relations des Jésuites, et à mettre en rapport. Mettre en relation, afin de mieux répondre toujours aux exigences de l'écrivain et de son art.

Chapitre trois

Gratte-ciel gratte-papier

... ils ont construit ensuite d'éblouissants édifices des assemblages
 savants de véritables défis à la raison devinant noircissant éclaircissant
 obscurcissant encore les hautes tours fiers orgueil de jours naissants reprenant
 sans fléchir l'attentif examen se protégeant du pire
 se protégeant du mieux ils ont tout fait tenir tout mentir
 en de géométriques allées la cathédrale le parc l'empire les prix le peu chemin
 menant vers l'avenir et la cour arrière aussi aux quatre coins cardinaux bénis
 par les soins extrêmes ils ont tout pensé réfléchi
 à tout et à rien aussi se mettant tout à coup à échapper à la loi
 à prendre leur jambe à leur cou à jeter sur le carreau d'étranges créatures
 canards serpents crapauds bestiaire d'hier venant hanter des Heures
 la folle arène aujourd'hui ici maintenant la nuit
 se penche sur ses canaux et joue à voir bouger son autre image dans l'eau.

Quevedo, grand-père immédiat des dynamiteurs

Quel est le rôle d'un travailleur du verbe ? Comment peut-il répondre aux exigences de son art ? Quelle est la fonction d'une œuvre littéraire ? Au beau milieu de la mêlée soulevée au XX^e siècle par la crise épistémologique du roman, laquelle est directement liée à la crise de l'histoire comme discipline et à la remise en question de ses liens avec l'imaginaire et l'historiographie, les écrivains hispano-américains poursuivent la réflexion initiée par leurs prédécesseurs plus de quatre siècles auparavant. Jusqu'à un certain point, ils sont déjà familiers avec ces préoccupations disciplinaires, car la prose narrative a toujours rempli chez eux une fonction critique importante. En ce sens, ils bénéficient déjà d'une certaine expérience en matière de relecture de l'histoire, mais à présent ils vont comme jamais s'armer d'impatience et procéder à un dynamitage en règle des anciennes fondations du langage. Les résultats seront éclatants : grâce à l'ironie et à l'utilisation d'une écriture parodique, ils réussiront à redonner une « réalité » authentique à « l'irréalité » des hommes convertis en symboles dans les manuels d'histoire. Paradoxalement, la déconstruction caricaturale des personnages redonnera une dimension humaine à des acteurs historiques qui avaient été transformés en « hommes de marbre. » [Fell : 1997, p. 343]

Ces efforts de réflexion critique destinés à renouveler la pratique de l'écriture débutent vers les années 1940 et culminent avec ce phénomène éditorial que l'on a appelé le « boom » de la littérature hispano-américaine. Ils se caractérisent par diverses

tentatives visant à affirmer la nature autoréférentielle de l'œuvre littéraire par l'utilisation de techniques narratives nouvelles et par la mise à profit des apports des littératures étrangères, en particulier l'œuvre des grands fondateurs du roman contemporain — Kafka, Proust, Joyce, Woolf —, et celle des auteurs de la génération perdue nord-américaine — Dos Passos, Faulkner, Hemingway — . Les démolisseurs de la longue tradition du faux langage en Amérique hispanique, réunis autour d'une orientation esthétique appelée le nouveau roman historique, instaurent ainsi leur entreprise de rénovation en s'attaquant directement à la fonction ancillaire traditionnellement dévolue à l'œuvre littéraire. Dans leur volonté affirmée de bousculer le langage, ces héritiers de Quevedo, le « grand-père immédiat des dynamiteurs » [Vallejo], revendiquent à présent l'autonomisation de l'œuvre littéraire qu'ils perçoivent, comme le déclare Vargas Llosa, comme la manifestation d'une insurrection permanente. Leur message retentit aux quatre coins du continent :

« La littérature est une forme d'insurrection permanente et elle n'admet pas les camisoles de force. Toutes les tentatives destinées à dompter sa nature rebelle échoueront. La littérature peut mourir, mais elle ne sera jamais conformiste. Ce n'est qu'en remplissant cette condition qu'elle peut être utile à la société. (...) Sa fonction est de stimuler sans trêve la volonté de changement et d'amélioration (...) La réalité américaine offre à l'écrivain un véritable festin de raisons pour être insoumis et pour vivre dans l'insatisfaction. Nos terres tumultueuses nous fournissent des matériaux somptueux, exemplaires, pour montrer dans nos fictions, de façon directe ou indirecte, (...) que la réalité est mal faite et que la vie doit changer. » [Vargas Llosa]¹⁷

¹⁷ Extrait du discours prononcé par l'écrivain péruvien, en 1967, lorsqu'il reçut le prix Rómulo Gallegos pour *La Casa verde* et tiré de *Histoire de la littérature hispano-américaine. De 1940 à nos jours* [Fell : 1997, p. 513].

Les résultats de cette remise en question sans précédent du langage et du rôle de la littérature donnent lieu à une pratique expérimentale de l'écriture dont la crise de la représentation, la constitution d'un sujet narratif en constante transformation, la sollicitation de la participation du lecteur, le démantèlement du schéma narratif, l'affirmation de la littérature comme principe constitutif du réel et l'indétermination du sens constituent les principales manifestations. Or, de tous ces procédés utilisés pour affirmer la dimension autonome de l'œuvre littéraire, c'est la mise à nu des coordonnées de la narration, l'espace et le temps, qui constitue certainement l'aspect le plus original et le plus important de la réflexion critique menée par les écrivains hispano-américains.

La découverte du rôle organisateur de ces deux coordonnées sur les événements narrés revient à l'une des figures de proue de la littérature de langue espagnole en Amérique : Jorge Luis Borges [1899-1986]. La teneur réflexive et l'organisation formelle de l'œuvre borgésienne contribuent en effet à montrer que c'est l'espace et le temps, la *chronotopie* [Bahktine], qui sont les principaux protagonistes de toute narration. Deux fictions de l'auteur argentin en offrent un exemple flagrant : *L'Aleph*, pour l'espace et *El jardín de los senderos que se bifurcan*, pour le temps. Ces narrations mettent en forme un espace total et un temps total qui ne peuvent être appréhendés que par une connaissance totale. Toutefois, cette chronotopie absolue de Borges — un livre, un temps, un espace, une bibliothèque, un univers — se voit immédiatement relativisée par le biais de la lecture. De multiples lecteurs lisent en de multiples lieux et à des moments

multiples, avec pour conséquence que : « Chaque livre est une entité inépuisable et changeante parce que, constamment, il est lu. » [Fuentes : 1990, p. 39]

Ce phénomène de relecture potentielle et continue dévoile du même coup la relativité du temps littéraire et permet d'apprécier la qualité unique qui est la sienne, sa réversibilité :

« En littérature, une loi fondamentale de la physique et de la logique est constamment violée : la cause suit l'effet. Le temps littéraire est réversible parce que, à chaque moment, la totalité de la littérature nous est offerte à nous, lecteurs : à le lire, nous nous transformons en la cause de Cervantes ; mais à travers nous, les lecteurs, Cervantes (et Borges) deviennent nos contemporains — mais aussi des contemporains entre eux —. Pierre Ménard est l'auteur de *Don Quixote* parce que chaque lecteur est l'auteur de ce qu'il lit. » [Fuentes : 1990, p. 40]

À partir de Borges, la production narrative hispano-américaine assume donc le paradoxe de la *relativité* : la seule façon de rendre compte de cette totalité que constitue une œuvre littéraire, c'est de faire intervenir la singularité de chaque sujet. En cela, elle s'inscrit parfaitement dans un courant de pensée généralisé en Occident, qui reconnaît au point de vue de l'observateur — narrateur et lecteur — le statut de principe créateur de l'œuvre littéraire. En revanche, là où la reconnaissance de la pluralité ou de la relativité du sujet joue un rôle particulier sur la formation du discours narratif hispano-américain, c'est qu'elle contribue ici à révéler que la véritable modernité de cette littérature passe par la redécouverte de son passé [Fuentes : 1991]. En ce sens, au XX^e siècle, la volonté déclarée des écrivains hispano-américains de bousculer le langage et de procéder à une

remise à neuf des fondements de leur littérature vise d'abord et avant tout à retrouver l'actualité de leur propre passé. À inculquer un souffle nouveau à leur longue tradition de duplicité narrative, en revendiquant pleinement l'autonomie de l'œuvre littéraire et la dimension purement fictionnelle du temps sur lequel elle se fonde. Un temps pluriel, réversible, constamment appelé à se renouveler et qui dit que :

• Il n'y a pas de présent vivant face à un passé mort. Il n'y a pas de passé vivant sans un langage autonome. La tâche colossale de la littérature latino-américaine contemporaine a consisté à donner une voix aux silences de notre histoire, à opposer la vérité aux mensonges de notre histoire, à nous approprier à l'aide de mots neufs un passé lointain qui nous appartient et à l'inviter à s'asseoir à la table d'un présent qui sans lui serait celle du jeûne. • [Fuentes]¹⁸

Aux questions qu'ils se posent sur les exigences de leur art, les écrivains hispano-américains contemporains choisissent donc de répondre que le premier devoir d'un travailleur du verbe, c'est d'imaginer le passé et de se souvenir du futur, car il dispose de moyens verbaux qui l'habilitent à conjuguer tous les temps et toutes les tensions de la vie humaine [Fuentes : 1990, p. 17]. C'est cette manière unique qu'ont les écrivains de l'Amérique hispanique de créer, par l'écriture, une temporalité en rupture avec le temps objectif, qui fera maintenant l'objet du développement qui vient.

¹⁸ Extrait du discours prononcé par l'écrivain mexicain, en 1977, lorsqu'il reçut le Rómulo Gallegos et tiré de *Histoire de la littérature hispano-américaine. De 1940 à nos jours* [Fell : 1997, p. 16].

Découvrir la jeunesse millénaire de l'humanité

La participation des écrivains hispano-américains aux principaux débats menés au XX^e siècle dans le domaine de l'art correspond parfaitement à l'esprit critique et au vent de révolte qui en constituent le plus grand héritage. Toutefois, c'est dans l'élaboration d'une nouvelle forme de rapport au temps qu'il convient d'apprécier leur juste contribution aux grandes questions soulevées par la crise de la modernité. Face au désenchantement général et individuel provoqué par la faillite des idéologies métahistoriques, le libéralisme et le marxisme entre autres, ils continuent en effet de croire en une forme de temps capable de canaliser la critique, de façon à ce qu'elle devienne l'expression d'un pacte social ainsi qu'un instrument de justice et d'équité. Ce temps se fonde sur l'expérience poétique dont ils affirment la nécessité pour redonner au monde moderne une *présence*. D'où l'appellation qu'on lui donne ici : une *poétique du présent*¹⁹.

Si l'homme moderne se définit comme un être historique, l'idée de futur incarnant à ses yeux l'ancienne notion de paradis ou de salut éternel, on assiste cependant au siècle dernier au déclin de cette croyance en l'histoire. La remise en question d'un processus ouvert sur l'infini et synonyme de progrès continu, le bilan extrêmement meurtrier et sanglant du XX^e siècle ainsi que la crise de confiance de l'homme en la rationalité de l'histoire contribuent certainement à mettre à mal la modernité. Ce

¹⁹ Notons que la notion de *poétique* introduite ici déborde le sens que lui donne Meschonnic. Plus qu'un strict travail critique de/dans l'écriture ou encore d'une esthétique, elle possède l'envergure d'une véritable

phénomène provoque à son tour la chute des idéologies métahistoriques, fondées sur des absolus religieux, philosophiques, éthiques ou esthétiques et assignant un sens et une fin à l'histoire, de même que l'abandon des solutions globales qu'elles impliquent. Or, au milieu du désenchantement généralisé suscité par la « fin » de l'histoire, les écrivains de l'Amérique hispanique continuent à croire que le crépuscule du futur [Paz] annonce l'avènement de l'aujourd'hui. Le temps de l'*ici* et du *maintenant*, le présent, porteur de la possibilité de réconcilier l'homme avec le monde et qui, loin d'impliquer un renoncement au futur ou l'oubli du passé, devient plutôt le lieu de rencontre de ces trois temps. Le temps d'une poétique du présent, où l'aujourd'hui est à la fois la plus ancienne antiquité et ce qui se dérobe continuellement dès que nous pensons la toucher [Paz : 1990, p. 34].

Interrogation constante sur le sens du langage et de son historicité, la poétique du présent — qui peut correspondre également à l'*utopie du présent* chez Fuentes, à l'*expérience oblique* chez Lezama Lima ou à la *quête du présent* chez Paz — n'est donc « ni la recherche du paradis sur terre ni de l'éternité sans date. » [Paz : 1990, p. 20] Conjonction du temps humain et du temps divin, elle donne lieu d'abord à « une vision de la Nature, ensuite [à] une vision de l'Histoire comme de sa double face (...) et, entre les deux, (...) [à] la véritable vision humaine, ni totalement naturelle ni totalement historique, simplement verbale et imaginative. » [Fuentes : 1990, p. 119] Par la création,

phénoménologie et même, jusqu'à un certain point, comme on le verra au chapitre suivant, d'une véritable métaphysique.

dans le langage, d'un espace et d'un temps au sein desquels se relativisent les extrêmes entre le temps profane de l'histoire et le temps sacré des origines, la poétique du présent aspire ainsi à rétablir l'équilibre entre l'univers visible et invisible. Ce faisant, elle vise à mettre fin à la tension dissonante de la modernité conçue comme un conflit permanent entre le désir d'entrer de plain-pied dans le temps historique et la nostalgie de la présence constante et totale du monde mythique [Yurkievich : 1988, p. 64]. À la conscience malheureuse de la modernité, stigmatisée de la présence blessée par le temps [Paz : 1972, p. 61], elle oppose un mouvement dialectique perpétuel au sein duquel la modernité devient alors un pont entre la tradition et la nouveauté.

Ce mouvement de la littérature hispano-américaine contemporaine, qui vise à élaborer une forme de temps originale n'impliquant ni la soumission ni la destruction de l'un des pôles de l'opposition, cette dialectique continue entre l'ancien et le nouveau signifie également la reconnaissance du temps des autres. Qu'il faille, pour découvrir un temps à soi, passer par le respect du temps de l'autre, telle est probablement la plus grande contribution de la pensée hispano-américaine aux débats entourant la post-modernité. Dans la production romanesque du XX^e siècle, comme le souligne ici Fuentes, Alejo Carpentier a été le premier à le dire :

• Dans *Los pasos perdidos*, *El reino de este mundo*, *El siglo de las luces*, *Guerra del tiempo*, *Concierto barroco*, *El arpa y la sombra*, *El acoso* y *El recurso del método*, Carpentier (...) ouvre la voie vers la pluralité des temps qui est le véritable temps de l'Amérique espagnole : condition de son histoire, miroir de son auto-reconnaissance et

promesse pathétique de sa lutte pour un avenir de justice. • [Fuentes : 1990, pp. 145-146]

Au temps rectiligne qui tente de supprimer l'altérité, la poétique du présent propose au contraire la dynamique d'une temporalité plurielle : temps de l'écriture, temps de la lecture, temps de la rencontre de l'un et de l'autre. Fondée sur le langage et sa plus radicale historicité, l'imprévisibilité humaine, elle permet de renouveler sans cesse l'actualité d'un temps conçu comme une articulation entre le passé et le futur de l'homme. En réintroduisant la dimension de l'*autre* dans l'analyse des rapports de l'homme à l'histoire et au temps, la poétique du présent offre ainsi la possibilité d'échapper à ce que Carlos Fuentes appelle la perversité de l'utopie. Perversité, parce que son idéal se trouve dans la préservation d'un passé qui impose le retour à l'origine, mais que sa dynamique implique nécessairement un mouvement adverse vers le futur, porteur de la promesse d'un monde meilleur sur terre [Fuentes : 190, p. 138]. C'est le conflit suscité par ce mouvement contradictoire entre l'espace et le temps, l'un menaçant constamment d'annuler l'autre, que la poétique du présent aspire momentanément à interrompre. Si l'utopie ne peut pas se réaliser dans l'espace, parce qu'elle est par définition le lieu qui n'est pas, le seul endroit où elle peut y parvenir c'est dans un *maintenant* concret et infiniment ouvert : le présent. Un présent situé dans le langage, à la conjonction du temps profane et du temps sacré, et qui agit dès lors comme un véritable élément religieux, au sens primitif du mot, c'est-à-dire, comme ce qui permet à l'homme d'entrer en relation avec toutes les • réalités de l'esprit humain ; sa mémoire,

son imagination, son désir. » [Fuentes : 1990, p. 138] Fondé sur une rationalité poétique, ce temps vise donc la consécration de l'instant présent où est suspendu l'écoulement temporel, afin qu'apparaisse l'identité originelle entre le langage et l'histoire.

Au cœur des grands débats soulevés au XX^e siècle par la modernité, la contribution des écrivains hispano-américains prend donc la forme d'une réflexion soucieuse de repenser les rapports de l'homme au temps et au langage, dans un contexte de crise provoquée par ce que le poète et essayiste Octavio Paz a appelé l'agonie de notre conception du temps historique. Inquiets des signaux d'une humanité affaiblie, ils deviennent alors particulièrement attentifs aux pulsations du rythme poétique. Au-delà des écoles et des esthétiques, c'est cette écoute qui les réunit en une même veille : la quête du présent [Paz : 1990]. Recherche d'une forme de temporalité qui refuse le temps unique, absolu, s'écoulant équitablement de lui-même et par lui-même, la quête du présent affirme plutôt l'expérience d'un temps multiforme, relatif, ramenant invariablement l'homme à la jonction de l'histoire et du langage. À l'avènement du présent. Un présent consacré par l'instant poétique, le seul qui compte véritablement quand on cherche à restituer à la vie sa jeunesse millénaire [Borges]. Un présent conçu comme une présence, comme le dire d'une modernité imposant l'obligation d'imaginer à nouveau le passé, de réinventer le monde et de le nommer encore et toujours [Fuentes : 1990].

Une étrange conjonction du temps

C'est dans la recherche d'une temporalité fondée sur une rationalité poétique que l'Amérique hispanique tente ainsi de se refaire une unité originelle, comme qui entendrait se refaire une beauté, en laissant affluer un temps dérégulé, instable et capricieux, que sont les attributs de sa modernité. Une quête du présent, qu'elle vit comme un impératif de mise à jour au sens strict : devenir contemporaine de Paris, de Londres ou de New York. Ramener sur ses terres le temps des autres, le mettre en relation avec le sien, afin qu'il ne soit plus possible de penser leur rapport en termes de supériorité de l'un sur l'autre. Renouer avec le temps plein de l'ici et du maintenant, le temps des origines, le présent, celui dont les poètes savent « qu'il est la source vive des *présences* » [Paz : 1990, p. 34], parce qu'il permet de refaire les filiations entre le passé, le présent et le futur. Telle est la particularité de ce temps qui admet « une valorisation perpétuelle du présent, une recherche continue d'un *présent nouveau* où l'expérience [renaît] pour que la littérature ait lieu en lui-même. » [Saer *in* Moreno : 1970, p. 142]

Pour illustrer cette temporalité unique du poétique, on peut évoquer l'œuvre d'Octavio Paz, chez qui le poème est consécration de l'instant privilégié échappant au courant temporel, à la succession des actes anodins, au réel immédiat et quotidien, pour devenir instant révélateur de l'ailleurs, récupération de l'unité et de la plénitude premières [Yurkievich : 1988, p. 270]. On peut aussi penser à la temporalité exemplaire du romanesque chez José Lezama Lima, dont *Paradiso* tente pareillement de refaire l'unité perdue entre le langage et l'histoire, ou encore invoquer les vertigineux réseaux

de temps divergents, convergents et parallèles de *El jardín de senderos que se bifurcan* de Jorge Luis Borges. Les démarches de ces auteurs offrent autant d'exemples qui aident à concevoir la tradition moderne de l'Amérique hispanique non pas comme une doctrine, mais plutôt comme un *lignage* dispersé sur cinq continents. Comme autant de points de vue temporels qui en assurent simultanément le maintien et le changement, et où le sentiment de rupture originelle devient réconciliation. Dans leur quête d'une rationalité poétique, les écrivains hispano-américains aspirent ainsi à trouver le point de convergence des temps • où temps passé et temps futur sont abolis par la présence. • [Paz, 1991, p.55] Ce point de convergence, c'est dans la consécration de l'instant par le temps poétique qu'il se produit.

La visée du temps poétique, c'est-à-dire la création du présent, le temps recherché par les poètes, se manifeste en effet dans l'instant. L'instant présent, qui échappe à l'écoulement du temps linéaire et qui apparaît avec l'irruption du temps poétique. La quête de cette forme de présent, qui se concrétise dans le poème, équivaut en quelque sorte à une recherche d'éternité dans le langage ou à un désir de refaire l'unité originelle entre l'homme et le monde, en annulant la distance entre le réel et sa représentation par les mots. Il s'agit donc d'un désir d'accéder instantanément au monde, en entrant immédiatement en contact avec sa présence et en faisant ainsi l'expérience d'une autre forme de temps, celle de l'éternité consacrée par l'instant poétique. Or, si la quête de l'instant s'interprète comme un désir d'atteindre l'éternité dans le langage, le présent auquel cette expérience donne lieu n'a rien d'un temps mort ou d'un temps figé à jamais.

Il s'agit, au contraire, d'un temps vivant et parfaitement renouvelable : celui que le poème isole de la succession temporelle et transforme en *pur* présent, grâce au rythme. Soulignons ici que ce pur présent dont il est question n'est ni une essence ni une abstraction, mais au contraire une opération dynamique menée conjointement par le sujet de l'écriture et le sujet de la lecture et dont le résultat contribue à révéler l'historicité de l'oeuvre. Pour éclairer cet aspect de la réflexion, on mettra donc maintenant à profit la contribution d'Octavio Paz, car elle aide à comprendre comment le poème, par le rythme, devient un temps vivant qui perpétuellement se recrée.

Sage comme une image ?

Le poète mexicain reconnaît en effet que l'expérience poétique possède deux noyaux : l'image et le rythme. Par l'image, l'homme s'approprie le monde. Elle est la révélation que l'homme se fait à lui-même. Quant au rythme, il est l'inscription du sujet dans la parole, la marque du temps humain, de son caractère fuyant. Le rythme se manifeste par l'image et l'image • revient à l'homme dès qu'une bouche répète le poème. Par la grâce du rythme, l'image s'ouvre à la participation. • [Paz : 1991, p. 52] On voit donc ici que c'est le rythme qui donne forme au poème et en actualise le sens, à l'instant de la rencontre entre l'homme et l'image, au moment de leur participation, qui n'est • rien d'autre que [la] recréation de l'instant originel. • [Paz : 1991, p. 53]²⁰ De ce rôle

²⁰ On remarquera ici l'affinité conceptuelle entre les propositions de Paz et celles d'Henri Meschonnic présentées au chapitre précédent.

fondamental du rythme dans l'apparition du sens, il découle une première conséquence notable sur la conception même de l'origine : celle-ci ne peut pas être pensée comme un point fixe ou comme une forme stable, qui existerait en dehors ou indépendamment de la tension dialectique opérée par l'image et par le rythme.

Sur cet aspect, la proposition d'Octavio Paz engage au contraire à considérer l'origine²¹ comme le point de convergence de temps disparates et tout autant instables. Disparates, parce que l'instant poétique ne peut surgir que du contact entre le temps de l'œuvre et celui du sujet lecteur ; instables, parce que ce présent opère tel un pivot qui permet au temps de se retourner sur lui-même. La réversibilité du temps se trouve ainsi provoquée par l'action de chaque lecteur qui, à chaque fois, devient la cause de l'auteur qu'il lit. Cette qualité unique du temps poétique, où l'origine est conçue non pas un retour en arrière, mais bien comme un symbole de création, configure une forme de temps contradictoire et complémentaire, qui s'ouvre sur l'indissoluble unité de la vie et de la mort.

L'origine se trouvant définie comme ce qui émerge du mouvement de va-et-vient entre l'homme et l'image, cette définition autorise à son tour à concevoir le rythme comme ce qui est à la fois écart et proximité, unité et diversité. Écart, parce que le rythme expose la marque la plus flagrante du temps de l'homme ; proximité, parce que seul le contact du temps de l'œuvre et du temps de l'homme donne accès à cette forme d'éternité dans le langage qu'on appelle l'instant poétique. Unité du poème révélée par la

pluralité des lectures avec pour résultat le paradoxe que l'on connaît : qu'il faille, pour toucher le *pur* présent, se compromettre avec l'*altérité*, c'est-à-dire, s'exposer à l'action transformatrice du temps humain, afin de donner lieu à la singulière compromission du présent dans le corps du langage. C'est ce même paradoxe qui configure la temporalité unique du poétique, soit celle d'un temps *éternel* qui ne peut surgir que d'un contact *provisoire* avec le temps de l'autre et qui demande, pour cette raison, à être continuellement reconduit.

Dans cette perspective, la vision que propose la temporalité poétique est celle de sa dissolution [...] Elle n'est que le lieu de l'apparition qui, simultanément, est le lieu de la disparition. Rien n'aura eu lieu que le lieu. • [Paz : 1991, p. 43] Le lieu instauré par la mise en rapport de deux altérités dont la tension pose l'unique condition indispensable à l'apparition du sens. Si un poème n'a de sens que par ses images, que celles-ci sont la révélation que l'homme se fait à lui-même, grâce au rythme, force est de reconnaître que le poème n'est pas une totalité sémantiquement achevée. En dehors de la mise en relation de ses images par le rythme, le poème n'existe pas. Il demeure, pour citer Octavio Paz, une dualité errante :

• Ni le cercle autour d'un centre fixe ni la ligne droite : une dualité errante qui se disperse et se contracte, une et mille, deux toujours et toujours réunis ou opposés, relation qui ne se résout ni par l'unité ni par la séparation, signifié qui se détruit et renaît dans son contraire. Une forme qui se cherche. • [Paz : 1972, p. 55]

²¹ Voir la note 9 au chapitre un.

De cette dernière constatation, il émerge une autre conséquence majeure sur le plan de la représentation : l'image poétique ne reflète pas le monde, elle le crée. Elle le recrée constamment, parce que son mode d'apparition est redevable à la réalité mobile et mutable du rythme. De ce point de vue, force est d'admettre qu'il n'y a rien de moins sage qu'une image, car une image n'a de sens que par le rythme et que le rythme est la manifestation, dans le langage, de l'imprévisibilité humaine. Pour cette raison, Octavio Paz voit en l'image non pas un objet qui représenterait une réalité fixe, mais bien un pont qui sert à établir une médiation entre l'homme et le monde. Un pont qui lui rend le monde présent, dans la *présence* de l'instant poétique, qui n'est rien d'autre qu'une conjonction du temps. Pour cette même raison, la représentation devient ici la marque de la temporalité changeante de l'homme et, « si elle n'abolit pas la distance — jamais le sens n'est égal à lui-même — elle est la transfiguration de la présence, sa métaphore. »

[Paz : 1972, p. 57]

Les éléments de réflexion apportés jusqu'à présent par Octavio Paz autorisent donc à concevoir la mise en relation de l'image et du rythme comme ce qui constitue la réalité première de l'univers ou encore de l'œuvre littéraire. Leur origine. Cette orientation facilite également la compréhension du sens comme étant ce qui émerge de la mise en rapport de temps différents et, du coup, ce qui en explique le caractère imprévisible ou changeant. Or, si le lieu d'apparition du sens est l'instant poétique, il faut toutefois considérer ce lieu comme une notion temporelle et non pas spatiale. Ce point de vue offre l'avantage de concevoir le sens dans son dynamisme et de découvrir en

l'instant présent l'aspect temporel de la métaphore. Dès lors, comme l'indique Carlos Fuentes en commentant la démarche poétique de José Lezama Lima, le désir de l'homme de *se gagner le temps*, c'est-à-dire d'accéder à la plénitude d'un présent qui le libèrerait de l'emprise du temps mortel, équivaut à reconnaître que l'instant poétique est l'aspect temporel de la métaphore, qu'elle est • l'analogie d'un instant et [qu'en] elle, littérairement, se réunissent deux termes, mais aussi, temporellement, deux temps dissemblables. • [Fuentes : 1990, p. 249] Une telle reconnaissance de l'aspect temporel de la métaphore, cette figure par excellence de la spatialité²², a donc l'avantage de rappeler que la formation du sens est également redevable à l'actualisation d'un rapport de temps et non pas seulement le résultat du déplacement de figures qui posséderaient, en dehors de ce rapprochement, un sens fixe ou prédéterminé. La conception de l'instant poétique telle qu'elle a été présentée jusqu'à maintenant autorise en effet à saisir que les images d'un poème n'ont de sens que par le rythme, c'est-à-dire, que par le contact de temps différents. Dans la rencontre des *corps langagiers* [Nouss : 1995] — notion qui conserve l'idée d'un certain statisme ou d'une certaine spatialité — , lesquels sont mis en mouvement par l'intervention du temps.

²² Tel que l'affirme Eric Cheyfitz dans *The Poetics of Imperialism and Colonization. Translation and Colonisation from the Tempest to Tarzn*, en montrant comment chez Aristote la métaphore a été développée par analogie avec la notion de l'étranger et définie en fonction d'une frontière entre le domestique et l'étranger.

Le temps d'une autre éternité

La révélation du sens par le rythme éclaire donc la dimension fuyante sur laquelle il se fonde : le temps. Mais reconnaître ici un fondement aussi mobile à la signification n'expose-t-il pas l'homme au danger de retomber dans le piège d'une entreprise qui lui serait aussi inaccessible que la recherche du paradis perdu ? Jusqu'à quel point la quête du présent, qui équivaut à rechercher l'éternité dans le langage, n'est-elle pas vouée à l'échec si elle doit, pour s'accomplir, compter sur les chiffres de la temporalité humaine ? N'existe-t-il pas une contradiction fondamentale entre vouloir échapper au temps mortel de l'histoire et s'en remettre, pour y parvenir, à son action la plus transformatrice ? Non, car la quête du présent configure une forme de temps contradictoire et complémentaire. Sa dynamique oblige à conserver une tension dialectique entre le temps de l'homme et le temps de l'oeuvre, sans rien sacrifier ni à l'un ni à l'autre, car seul le maintien de leur rapport peut provoquer l'irruption de cette forme de temps régénératrice : le présent. Certes, la conception même de l'instant poétique fait du poème une *forme qui se cherche*. Mais il s'agit également, pour la même raison, d'une *forme qui se trouve*. Non pas sous l'aspect matériellement inaccessible d'un temps éternel, mais bien dans la forme de ce présent parfaitement palpable et accessible que constitue le corps du langage. Dans le pur présent de l'instant poétique. Ni éternité sacrée, ni éternité profane, mais mise en relation constante du passé et du futur pour que surgisse toujours la temporalité unique du présent. De ce point de vue, la puissance créatrice de la métaphore apparaît dès lors

comme l'effort • du poète pour exprimer la jeunesse millénaire de la vie. • [Borges *in* Fell : 1997, p. 407]

Par conséquent, c'est sur le mode d'une tension irrésolue entre les oppositions à l'œuvre dans la formation du sens, le rythme, l'image, qu'opère la quête du présent. Irrésolue, parce que leur relation ne se solde ni par l'unité ni par la séparation. Irrésolue, parce que l'un et l'autre s'avèrent nécessaires à son apparition. Irrésolution qui porte la cause de leur rapport permanent, complémentaire et contradictoire prenant la forme d'un paradoxe. Paradoxe de la recherche d'un *autre* temps dont la présence ne saurait se passer du temps de l'*autre*. Si l'instant poétique vise à suspendre provisoirement le cours du temps, afin de donner lieu à la plénitude originelle, plénitude qui se situe entre le langage et l'histoire, seule l'intervention du sujet humain qui remet ce temps en mouvement permet d'y accéder. C'est cette tension dialectique continue qui rend possible l'irruption du présent poétique, cette forme unique de temps qui échappe au temps ou qui en déborde et qui, au même titre, en expose le potentiel de régénération. Sur cet aspect, la démarche de Paz contribue donc largement à montrer que la quête du présent est tournée à la fois • vers un futur et un passé immémorial, provisoirement réconciliés mais toujours reconduits, comme si le poème ne devait la vie qu'au fait d'être une mise en suspens. • [Fell : 1997, p. 438]

De toutes ces considérations, il apparaît que la quête du présent culmine avec la consécration de l'instant poétique, lequel devient, grâce à la mise en relation de l'image et du rythme, le lieu de formation d'une temporalité unique : le pur présent. Une •

pureté • qu'il convient d'apprécier, rappelons-le, non pas comme une essence ou une abstraction, mais bien comme un point de convergence dynamique entre le passé et le futur et dont la conjonction ouvre à la valorisation perpétuelle du présent. Non pas au sens de sa répétition, car jamais la réversibilité du présent poétique ne signifie un retour vers un temps immuable, mais bien au sens de sa régénération. Une régénération rendue possible par la mise en rapport de chacun de ces temps et le maintien entre eux d'une tension dialectique qui devient en quelque sorte le lieu de leur rencontre. Dans le corps du langage. Quête du présent, quête de l'origine et, toujours, l'impossibilité d'interpréter ce mouvement paradoxal du temps comme la remontée vers un point fixe. Dans son désir de redonner au monde une présence, le temps poétique cherche plutôt à éclairer les rapports de l'homme à l'histoire et au langage et, ce faisant, d'en découvrir le dynamisme fondateur, car la • poésie ne mime pas, elle remémore ; elle est mémoire de l'humanité. • [Yurkievich : 1988, p. 272] Et l'unique façon pour l'homme de se souvenir, de faire tenir ensemble toutes les réalités de son esprit — sa mémoire, son imagination, son désir — , c'est par la création de ce temps unique qu'on appelle le présent poétique. Un temps non plus ouvert sur l'infini, ce qui ramènerait à l'inaccessibilité de l'éternité profane ou sacrée, mais bien un temps *à la fois* ouvert et fermé sur l'infini. Un temps présent configurant l'inachèvement et, pour la même raison, porteur de la promesse de son accomplissement, sur un mode provisoire et continuellement reporté, dans l'instant présent. Dans la plénitude de l'instant poétique, l'émergence d'un autre temps actualisé

par le temps de l'autre devient en quelque sorte l'unique recours de l'homme contre le cours de l'histoire.

Conclusion

Plus de cinq siècles de pratique narrative en Amérique hispanique ont donc permis l'exploration d'un espace propice à la réflexion critique nourrie par de constantes aspirations à une meilleure connaissance de soi par l'écriture. En refaisant sans cesse le pari de l'utopie, les écrivains hispano-américains ont ainsi élaboré une proposition de temps originale fondée sur le pouvoir de médiation des mots, des mots conçus comme autant de récits porteurs de la rupture originale causée par l'écart entre la terre promise et le paradis perdu. Depuis son origine jusqu'à nos jours, l'écriture a ainsi joué un rôle prépondérant dans la formation identitaire de ce continent, en canalisant l'expression d'une critique consciente des fondements mêmes de toute narration : l'espace et le temps. Soutenue par le dynamisme d'une logique affirmant la rencontre de l'un et du multiple, la proposition de temps issue de cette critique, la poétique du présent, se caractérise par le mouvement paradoxal qu'imprime à sa course la recherche d'un temps à soi qui, pour apparaître, doit nécessairement passer par la reconnaissance du temps des autres. En cela, la poétique du présent engage également la réflexion sur la voie de l'éthique car, en rendant manifeste la relativité des voix et des points de vue narratifs qu'engage toute pratique de l'écriture, elle s'avère par conséquent étrangère à toute pensée univoque ou binaire. En cela, la littérature hispano-américaine révèle les maintes

tentatives menées tout au long de son histoire afin d'intégrer une temporalité plurielle, réversible et multidimensionnelle.

Si l'exercice d'une conscience critique des fondements de l'écriture constitue la principale caractéristique du discours narratif hispano-américain, il convient par ailleurs de voir en cette pratique le fil conducteur ayant assuré à la littérature d'expression espagnole en Amérique sa continuité. Cette vive propension à la critique s'observe effectivement dès les premières chroniques de la conquête jusqu'aux poèmes épiques, de la poésie de Neruda jusqu'aux romans de Carpentier, depuis les multiples traditions de l'Espagne médiévale — arabe, juive, chrétienne — jusqu'à leur récupération dans les fables de Borges [Fuentes : 1990]. Il s'agit là d'une constante de la littérature hispano-américaine qui permet, entre autres, de remarquer la prépondérance de l'essai au fil des siècles et dont la production narrative contemporaine accentue davantage les traits. En effet, si l'on définit l'essai comme un genre narratif ambigu, à la frontière de la fiction, et conciliant philosophie et poésie, force est d'admettre que plusieurs des œuvres marquantes écrites au XX^e siècle — *Novela de la Eterna*, *Rayuela*, *Paradiso*, *Delito por bailar el chachachá*, etc. — possèdent ces caractéristiques car elles se distinguent, entre autres, par l'intégration du discours critique ou métalinguistique à la prose de fiction.

L'existence d'une réflexion critique incorporée à l'univers de la fiction constitue donc l'un des traits saillants de la littérature hispano-américaine, et ce, tout au long de son histoire. Envisagée comme un effort constant des écrivains de ce continent pour affirmer leur autorité culturelle face à eux-mêmes, à l'Europe et au reste du monde, cette

activité critique vise avant tout à dépasser l'antinomie civilisation et barbarie généralement utilisée pour qualifier les rapports entre l'ancien et le nouveau monde. Traditionnellement perçue comme un retard de l'Amérique sur l'Europe, cette antinomie, ainsi que toutes les applications binaires qui en découlent — produit original et produit d'imitation, ville et campagne, créole et indien, cosmopolitisme et régionalisme, etc. — , se voit renouvelée au profit de l'émergence d'un discours critique qui relativise ces extrêmes, en revendiquant plutôt la libre appropriation et la transformation des héritages. Du coup, la recherche de l'identité dans la différence apparaît comme étant la principale caractéristique du discours narratif hispano-américain dont les réalisations, saisies dans une dynamique de transculturation, expriment autant de tentatives originales pour en finir avec l'anachronisme des fondements. De ce point de vue, il devient donc possible d'interpréter la modernité de la littérature hispano-américaine comme un appétit de temps, c'est-à-dire, comme la volonté de ses écrivains d'être des contemporains de Paris, de Londres ou de New York, en misant sur l'intégration d'une pluralité de points de vue impliquant la reconnaissance du temps des autres et d'un autre temps. Dans ces conditions, il apparaît notamment que la quête du présent des écrivains hispano-américains n'est ni la recherche du paradis sur terre ni de l'éternité sans dates • [Paz : 1990, p. 20], mais bien une interrogation constante sur le langage et son historicité.

En éprouvant dès les premières pages de son histoire les limites de l'écriture, le nouveau monde a ainsi porté jusqu'aux horizons critiques du XX^e siècle un conflit

contradictoire et permanent entre la tradition et la modernité, la vision de la justice et la vision de la tragédie, l'irréalité des lettres et la réalité des illettrés. C'est le port de ce paradoxe qui fait l'originalité de la littérature hispano-américaine tout au long du temps et qui donne à son discours critique des rythmes de métissage. Un discours porteur des échos vivants d'une mémoire faite à la fois d'écart et de proximité, et qui permet à Borges d'affirmer :

• que seuls les pays neufs ont un passé ; c'est-à-dire, un souvenir autobiographique de ce dernier ; c'est-à-dire, qu'ils ont une histoire vive. Si le temps est succession, nous devons reconnaître que là où il y a une plus grande densité de faits, il court plus de temps, et que le plus abondant est celui qui se situe de cet inconséquent côté du monde... • [Borges *in* Zum Felde : 1954, p. 581]

Une telle déclaration de principe, qui équivaut à opérer un renversement de la perspective traditionnelle en laissant entendre que les pays les plus jeunes sont les pays plus vieux, comporte en elle-même l'axe de réflexion critique privilégié par les écrivains hispano-américains au XX^e siècle : le temps, ses filiations avec la narration, l'histoire et la mémoire. Une réflexion qui leur a permis de découvrir la présence constante d'une polyphonie de voix narratives opposant, à la crise des « grands récits » [Lyotard], une multitude de petites histoires, considérées comme autant de réponses originales au scepticisme généré par les ratés de l'utopie américaine. Une réflexion qui leur a aussi permis de se souvenir que ceux qui écrivent, en Amérique hispanique, le font depuis toujours pour éprouver la vérité de l'histoire, en faisant l'expérience du plus troublant

des paradoxes de l'écriture, à savoir que la littérature la plus vraie est celle qui se sait mensonge, langage, temps, espace, polysémie, un savoir qui demande à être interprété.

Par conséquent, l'apport le plus précieux de la littérature hispano-américaine à cette découverte de soi dans l'écriture impliquant l'expérience d'une autre forme de temps aura été sans aucun doute de révéler que cette recherche passe nécessairement par la reconnaissance du temps des autres, par la mise en relation constante de l'un et du multiple, sans qu'il ne soit jamais possible ni à l'un ni à l'autre d'échapper à cette dialectique. Cette mise en relation se produit dans l'irrésolution constante du paradoxe de l'origine, qui devient le fondement d'une éthique de l'inachèvement ou encore un appel à l'indispensable médiation du langage. Or, cet appel peut également porter un autre nom : traduction. La réflexion critique menée au XX^e siècle par de nombreux écrivains de l'Amérique hispanique autorise effectivement à reconnaître en la traduction le nom le plus approprié pour cette forme de rapport du soi à l'autre réalisé dans l'écriture. Cette réflexion permet d'observer notamment que si l'écriture est une forme d'activité qui tend à « fixer » le sens au moyen des signes, dans un désir de suspendre le cours du temps et de rétablir la rupture originelle entre l'homme et le langage, la traduction tend, pour sa part, à « dissoudre » le sens et à faire prendre conscience de sa relativité, dans la mesure où elle contribue par son action à remettre continuellement les signes en mouvement. En configurant ainsi la dynamique commune de l'écriture et de la traduction, le potentiel de transformation né de leurs implications respectives et réciproques, sur le mode illustré ici par ces vers d'Octavio Paz : « Je dessine ces lettres /

Comme le jour ses images / et souffle sur elle et ne revient pas • [Paz : 1991, p. 61]. C'est donc à ce mouvement de va-et-vient entre écrire et traduire que l'on consacrerait maintenant les prochains chapitres de cette recherche, en tentant d'évaluer la valeur du temps et de son rôle dans l'orientation des fondements épistémologiques de la théorie de la traduction.

Chapitre quatre

Instantané de Macedonio Fernández

[1874 - 1952]

Tu vois, il est ici à l'avant, entre William James et Schopenhauer. Il cache Descartes et il tourne le dos à Spencer. D'ailleurs, on se demande ce qu'ils font sur la photo, ces deux-là. Elle a été prise lors du Congrès éternel organisé à Buenos Aires par la Société des idéalistes à rebours. C'est pour ça d'ailleurs qu'ils ont tous un peu le même air sur la photo. Antipositivistes, vitalistes, passionnés... C'était à l'occasion de la remise officielle du prix qu'il avait reçu pour avoir inventé l'extirpation de l'intervalle ensoleillé entre le départ de la maison avec parapluie et le début de la pluie. Faut dire qu'il était fort ! Tu vois, tous les autres illuminés qui l'entourent n'ont jamais réussi à sortir du rang. Mais lui, il était le champion des inventions des choses qui manquent à la réalité universelle. Tu ne le vois pas ? Attends que je regarde mieux... tu as raison, il n'a pas l'air d'y être. Il a dû donner à quelqu'un le mandat officiel de le représenter en son inexistence. J'imagine que le dit délégué doit lui avoir fait faux bond. Ça, il détestait ! Ça le forçait à manifester en personne son absence. Tout de même... je me demande où il peut bien être à présent. Il est probablement en train de fumer une cigarette avec le gardien du stationnement. Allons voir. Mais ce vide qu'il a laissé sur la photo, j'aurais juré que c'était lui.

La présence d'esprit d'un insigne inventeur

Quand l'univers a-t-il commencé ? Peut-on diviser la matière à l'infini ? L'esprit humain est-il une limite à la connaissance de l'Être ? S'il vous entendait, l'Argentin Macedonio Fernández, « le premier métaphysicien del Plata » [Scalabrini Ortiz], vous couperait immédiatement la parole, en protestant que ces questions n'ont rien à voir avec ce qui constitue à ses yeux le seul et unique objet de la métaphysique : la plénitude de l'être. Pour vous en convaincre, il vous inviterait à boire et à en débattre passionnément avec lui toute la nuit. Or, ce généreux penseur à qui l'on reprochait de faire de la métaphysique de guitare et de gauchos — il affirmait d'ailleurs à ce propos que les gauchos avaient été inventés pour distraire les vaches dans les vastes étendues de la pampa —, est reconnu aujourd'hui comme l'un des piliers de la modernité littéraire en Amérique hispanique. Bien avant Borges notamment, il a été le premier à ouvrir la voie à la réfutation de l'écriture, et Cortázar s'en est largement inspiré pour élaborer sa propre réflexion sur la littérature. La parution de *Papeles de Recienvenido* vers 1920 et la publication postérieure de ses deux « romans », *Una novela que comienza* [1940] et *Museo de la novela de la Eterna* [1975], attestent en effet que Macedonio Fernández a joué un rôle de pionnier dans la théorisation de la désécriture, une réflexion elle-même nourrie par les spéculations métaphysiques de leur auteur et dont les résultats constituent un

élément essentiel et profondément original de la littérature fantastique²³ argentine [Fell : 1997, p. 373].

Si, depuis quelques années, les spécialistes de l'œuvre de Fernández²⁴ soulignent de plus en plus l'importance de sa contribution à l'épistémologie de la théorie littéraire, il semble cependant que les répercussions de sa pensée sur la traduction n'aient pas encore été considérées. C'est pourquoi on tentera ici d'évaluer l'impact de la métaphysique macédonienne, de même que les propositions esthétiques qui en découlent, sur la théorisation de la traduction. Pour y parvenir, on présentera d'abord les traits marquants de cette métaphysique, ceux qui en font l'originalité. On examinera ensuite quelles en sont les implications pour l'écriture avant de procéder, enfin, à l'évaluation des conséquences d'une notion telle la désécriture sur la conception même de la traduction. Dans le cadre de cette recherche, qui s'intéresse à la valeur du temps et à son rôle dans l'orientation de la traduction, rappelons par ailleurs que c'est sous l'angle de la réfutation de toute relation causale que ces aspects seront abordés. Mais avant d'aller plus loin dans l'étude de ces questions, voici quelques points de repère qui permettront de mieux situer l'écrivain argentin à l'intérieur de ce vaste ensemble qu'on

²³ Mentionnons que la notion de fantastique dont il est ici question s'avère étroitement liée à la métaphysique de Macedonio Fernández et doit, par conséquent, être interprétée comme ce qui dépasse les limites de l'entendement et ne peut être appréhendé que par l'imagination. Tel est donc le sens qui est donné à la littérature fantastique dans ce chapitre, de même que dans les subséquents.

²⁴ Soulignons entre autres les travaux de N. Jitrik *La novela futura de Macedonio Fernández*, J.C. Murchison, *La obra invisible de Macedonio Fernández*, G.M. Goloboff, *Macedonio Fernández y el tema del autor*, J.L. Saer, *Borges, romancier* et T. Kamenszain, *Inventiones de Macedonio Fernández*.

appelle la littérature hispano-américaine contemporaine et, du même coup, de broser le portrait d'un penseur à la fois drôle, précoce et résolument novateur.

Mentionnons d'emblée que la participation de Macedonio Fernández aux principaux débats ayant marqué les domaines de l'art et de la philosophie au XX^e siècle s'inscrit tout à fait dans l'esprit de révolte caractéristique d'une avant-garde soucieuse de procéder à une remise à neuf du langage et de ses fondations. Une avant-garde tourmentée, imprégnée de codes négatifs et qui, sur le plan esthétique en particulier, affiche une volonté farouche de désécrire l'écrit [Yurkievich : 1988]. Fondé sur le constat que le langage linéaire et temporel de l'homme s'avère inconciliable avec la simultanéité temporo-spatiale de l'univers, ce refus d'écrire se manifeste entre autres par le démantèlement du schéma narratif traditionnel, la dislocation de la succession et l'abolition de la fiction mimétique. Toutes ces tentatives, opérées au moyen de techniques narratives proposant une image de l'univers qui ne coïncide nullement avec le découpage utilitaire, sont destinées à mettre en évidence « la capacité humaine de créer des recoupements très hétérogènes, régis par d'autres causalités, par une conception nouvelle du temps et de l'espace désormais liés. L'ordre de la relativité et de la discontinuité succède à celui de l'action unificatrice. » [Yurkievich : 1988, p. 57]

Dans le cas de Macedonio Fernández, particulièrement, les résultats de la désécriture se traduisent par l'élaboration d'une œuvre foisonnante, difficile d'accès, impossible à contenir à l'intérieur des frontières génériques traditionnelles et nourrie par un flux incessant de propositions aussi amusantes, véhémentes et étranges que

contradictaires. Certains des traits novateurs caractéristiques de l'avant-garde littéraire en Amérique hispanique se retrouvent dans une œuvre à cheval entre la philosophie, l'essai et la poésie. Au nombre d'entre eux, soulignons l'affirmation d'un sujet narratif disloqué, favorisant la figuration de rapports autres entre le conscient et l'inconscient, un sujet en plein processus d'auto-engendrement et cherchant à dévoiler sa capacité de transformation, de rupture, de mobilité, d'ubiquité et de simultanéité. [Yurkievich : 1988, p. 36] D'autres traits plus personnels de l'auteur argentin, tels la mise en doute de la vraisemblance, le sens de l'humour et de l'insolite, font du texte macédonien un objet déconcertant qui sollicite une telle concentration de la part du lecteur qu'il a déjà été qualifié de « judo mental » par la critique. La notion capitale de *l'ouvrage à la vue* et de son corollaire le *lecteur pris par surprise* ne sont certainement pas étrangers à ce phénomène de lecture difficile, dans lequel il convient pourtant d'apprécier la manifestation la plus originale du sens critique aigu exercé par Macedonio Fernández dans sa volonté de désécrire l'écrit. La première de ces notions renvoie au phénomène d'ostentation des mécanismes de l'écriture, un peu comme si on montrait le revers des travaux d'aiguille tout droit sortis des paniers à ouvrage ; la deuxième renvoie au désir d'établir une collaboration avec le lecteur. On reviendra d'ailleurs plus loin sur ces aspects indispensables à la valorisation de la poétique macédonienne et de ses conséquences sur la théorisation de la traduction.

Pour l'instant, contentons-nous de mentionner que l'une des formes les plus flagrantes du refus d'écrire systématiquement affiché par Fernández tout au long de sa

vie²⁵ et tout au long de son œuvre — textes, discours, lettres éparpillés ici et là — s'exprime remarquablement dans le roman *Museo de la novela de la Eterna*, un roman qui inaugure le grand changement d'orientation conscient de la littérature hispano-américaine du XX^e siècle et dans lequel « l'écrivain du néant » soutient :

« qu'il y aurait de la *prétention*, chez un auteur, à choisir un personnage qui serait un *génie*, car cela supposerait que l'auteur en est un; en outre, si le personnage est conçu avec des règles de vraisemblance, le mécanisme d'identification sur lequel repose la vraisemblance ne peut manquer de fonctionner : personnage-auteur, personnage-lecteur, personnage-auteur. N'étant pas un génie, sans en être dépourvu pour autant, Macedonio Fernández pense à un personnage qui sera *Peut-être génie?*, c'est-à-dire que sa forme est celle d'une conjecture en soi, d'une possibilité invérifiable. » [Jitrik *in* Moreno : 1979, p. 101]

Or, la présence ici de personnages conjecturaux qui viennent miner l'effet de vraisemblance du récit, l'un des fondements de la théorie traditionnelle du roman, doit être interprétée comme la conséquence immédiate de la métaphysique macédonienne appliquée au domaine littéraire. En effet, le choix de la réfutation de l'écriture chez Fernández correspond en tous points au postulat radicalement nihiliste de sa métaphysique fondée sur la négation totale du sujet, de l'espace et du temps. De ce point de vue, l'écrivain argentin partage largement l'approche idéaliste, anti-positiviste et

²⁵ On peut effectivement trouver une manifestation indirecte du refus d'écrire de Fernández dans la désinvolture qu'il a toujours manifestée envers la publication de ses livres et qui l'amenait d'ailleurs à abandonner derrière lui, d'un déménagement à un autre, des caisses de manuscrits. Ce qu'il valorisait d'abord et avant tout, c'était la conversation. Il vouait à la parole une véritable passion que Borges, entre autres, n'a pas manqué de souligner en diverses occasions. Or, l'art de la conversation peut aussi être interprété chez Fernández comme une autre façon de nier l'écriture.

intuitive représentative de tout un courant philosophique en Amérique hispanique et dont l'activité critique se veut l'illustration d'une pensée en défaut, oscillant constamment entre le vide et le masque culturel, une pensée aliénée se distinguant par sa négativité [Fernández Moreno : 1976]²⁶. Par contre, parmi ses contemporains, Macedonio Fernández est celui qui a le plus fortement exprimé cette aliénation, à tel point que certains critiques [Salazar Bondy, Martínez Estrada, Gómez de la Serna, etc.] voient en lui l'archétype du penseur hispano-américain en mal de légitimité et d'authenticité.

Toutefois, cette forme de pensée négative ou prise en défaut ne doit surtout pas être confondue avec un défaut de la pensée. Le négativisme sur lequel se fonde la critique macédonienne constitue au contraire l'élément le plus singulier de sa poétique et il suffit de lire *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* [1928], le traité qui jette les bases de sa métaphysique, pour s'en convaincre. C'est précisément parce qu'elle offre une démonstration magistrale d'une pensée « défectueuse », que l'œuvre de Macedonio Fernández doit être considérée comme une riposte originale à une invasion plurielle de néants métaphysiques, personnels et sociaux [Fernández Moreno : p. LXXIII, 1976]. Une riposte au sens fort, celui que lui donne Angel Rama par le biais de la notion de transculturation, soit non pas une simple copie du passé ou une reprise passive de solutions connues, mais bien au sens de réponse cinglante, d'invention originale, de création face à la pulsion extérieure. Mentionnons d'ailleurs à cet effet que l'attitude

²⁶ Une négativité qui trahit — à tort — un certain sentiment d'infériorité, de dépendance ou de carence intellectuelle par rapport aux modèles européens.

iconoclaste de Fernández, en dehors du cadre de son œuvre mal connue et peu publiée, trouvera énormément d'écho chez deux de ses contemporains célèbres, Borges et Cortázar, auprès desquels il jouera un rôle de véritable ancêtre intellectuel et littéraire.

Si la production narrative de Fernández se distingue ainsi par l'imbrication de sa pensée philosophique et littéraire²⁷, de telle sorte que sa métaphysique sert à exprimer sa vision négative — et fondée — de la réalité environnante, il importe cependant de souligner qu'à l'inverse, son œuvre littéraire accepte globalement cette réalité, afin de mieux la nier en ses vides : « Macedonio affirme dans sa métaphysique que la réalité n'est rien, mais en se transformant en poésie, cette même métaphysique implique que la réalité est beaucoup (les "contours" du néant sont nombreux). » [Fernández Moreno : 1976, p. LXXVII] Sur le plan énonciatif, l'activité critique alors déployée par Fernández rend manifeste sa volonté d'ébranler les fondements mêmes de l'écriture, au moyen de nombreux recours dont l'autobiographie du non-être et son corollaire, l'anéantissement de l'auteur, ou encore la défense d'un art délivré de toute conception utilitaire, au moyen d'inventions plus farfelues les unes que les autres²⁸. C'est à cette attitude critique, souvent menée sur le mode de la plaisanterie, que renvoie par conséquent la notion de

²⁷ Sur cet aspect, l'œuvre de Fernández est caractéristique de ce trait culturel généralisé en Amérique hispanique : le discours critique y est souvent empreint de sentiments et d'émotions qui prennent le pas sur la rationalité. La particularité de son approche réside toutefois dans les conséquences que sa vision métaphysique entraîne pour la théorisation de l'objet littéraire.

²⁸ Des inventions comme les tramways où il n'y aurait pas de place pour perdre ses paquets, le parapluie météorologique convertible en ombrelle ou encore le bas-parleur pour étouffer le haut-parleur continuellement en fonction à la maison, des inventions qui, de l'aveu de Fernández, occupent tout son présent et prouvent pourquoi il n'a pas une seule minute à lui pour commencer l'avenir [in *Correo casero de Recienvenido*].

désécriture si caractéristique de l'œuvre macédonienne, laquelle exprime un chassé-croisé constant entre une conception métaphysique du monde et les propositions esthétiques qui en découlent. À ce titre, la correspondance entre l'approche philosophique et la pratique de l'écriture chez Macedonio Fernández constitue la part la plus originale de sa contribution à l'épistémologie du langage, en général, et à la théorisation de l'écriture, en particulier. Or, dans la mesure où sa philosophie de l'existence oriente tous ses jugements sur l'art, l'écriture et l'éthique, c'est à sa métaphysique que l'on doit d'abord s'intéresser.

D'une métaphysique de l'être à une métaphysique de l'autre

On définit traditionnellement la métaphysique comme la partie de la philosophie qui traite abstraitement de l'être. Pour Macedonio Fernández, cependant, il s'agit strictement d'une activité de l'intelligence destinée à réconcilier l'être avec le fait de son existence et de toute existence. Du point de vue de Fernández, les seules questions qui peuvent faire l'objet de la métaphysique doivent être formulées de la façon suivante : comment retrouver la voie qui mène à la vision pure? Comment dissiper la perplexité ontologique? Comment atteindre l'immortalité de la mémoire? En limitant exclusivement l'interrogation métaphysique fondamentale à l'existence de l'être, et non pas à sa description, Macedonio Fernández refuse ainsi l'assimilation historique de la métaphysique à la philosophie, tout comme il rejette l'utilité de la science pour en rendre compte :

• La Métaphysique est la connaissance de l'Être, non des lois, ni des relations ou des façons d'être; précisément elle est la considération de l'être en dehors de toute relation ou situation. Elle est un effort de vision aperceptive de la Réalité. Science et Philosophie sont Aperception; Métaphysique est Vision. •[Fernández : 1967, p. 80]²⁹

Le postulat sur lequel s'appuie une telle définition est clair : l'être est toujours plein dans tous ses états de conscience et les sensations qu'il éprouve, qu'elles soient d'ordre physique ou psychique, fournissent des preuves suffisantes de son existence. Tout ce que l'homme conçoit ou ressent existe, au point où le mot d'ordre de la métaphysique macédonienne pourrait se résumer ainsi : • Je sens, donc je suis. • Soutenir le contraire constitue à ses yeux un • irresponsable caprice • dont la philosophie et la science se rendent coupables et qui est à la source de ce que Fernández appelle la perplexité de l'être ou encore sa domestication par l'aperception des phénomènes. Son approche s'écarte donc ici de la critique kantienne où les questions métaphysiques, qui ont pour caractéristiques de dépasser l'expérience possible, ne peuvent pas être résolues avec certitude par les seuls moyens de l'esprit humain. En postulant que l'être est pleinement et uniquement identifiable à ses états de conscience, Macedonio Fernández affirme au contraire l'adéquation de l'intelligence humaine aux phénomènes les plus complexes, et ce, grâce à la faculté d'imagination. Les limites de la raison à appréhender avec certitude ce qui échappe à l'entendement ne posent donc pas un obstacle à la

²⁹ Ma traduction, de même que toutes les autres subséquentes.

capacité humaine de ressentir un éventail de sensations qui, en elles-mêmes, suffisent à prouver la plénitude de l'être.

Définie comme un effort de l'intelligence sensible destiné à retrouver la plénitude de l'être, la métaphysique macédonienne dérive dès lors vers l'expérience mystique et son objet est défini en fonction de l'atteinte de la vision pure :

• La Métaphysique est le retour à la Vision pure, c'est-à-dire, à l'état mystique. L'état mystique, c'est vivre sans notion de commencement de soi-même, sans notion de cessation, sans notion d'histoire individuelle, sans notion d'identité personnelle, sans notion d'identité et de reconnaissance du cosmos, sans notion d'unité de la personne, sans but en avant ni profil d'unité, sans notion de subordination à un Créateur. L'état mystique, c'est vivre comme un auto-existant incréé; et je crois aussi que c'est vivre sans la discrimination image-sensation, rêve-réalité, et sans la discrimination nouveau-rappelé, nouveau-déjà vu. Si bien que l'état mystique c'est vivre sans aucun motif d'action. • [Fernández : 1967, p. 190]

La métaphysique macédonienne implique, par conséquent, la négation de tout déterminisme. Négation de l'espace et du temps, qualifiés de pures inexistences, d'effets du réel, parce qu'ils ne sont rien d'autre que des • inférences par rapport à l'effet du travail musculaire de translation ou du travail mental d'attente, d'inquiétude, de désir. • [Fernández : 1993, p. 82] Négation de la matière car, en dehors de leur perception par la conscience, les objets du monde extérieur ou intérieur ne possèdent aucune réalité. Négation de la représentation, parce que • tout est état substantiel, plein, présent. Un état qui serait la représentation d'un autre est pur verbalisme. • [Fernández Moreno : 1976, p. 99] Et négation de la réalité du moi, d'un moi qui serait extérieur à la sensibilité ou à

l'état de conscience du sujet, car cela signifierait retomber dans une logique de la représentation.

Par ce dernier point, l'idéalisme de Macedonio Fernández atteint des sommets jamais égalés auparavant par ce courant de pensée. Non seulement reconnaît-il ici, en accord avec Schopenhauer et les autres philosophes idéalistes [Locke, Hume, James], la seule existence de ce qui est senti par le sujet, mais encore se permet-il d'ajouter ce qui, à ses yeux, a été oublié par ses prédécesseurs et qu'il considère comme la moitié manquante à l'idéalisme : l'inexistence même du sujet qui ressent. Un idéalisme qui poserait l'existence d'un sujet serait, selon lui, de nature dualiste, parce qu'il impliquerait nécessairement un objet. L'affirmation de l'inexistence du sujet, de sa négation comme substance ou comme sujet abstrait, refoule donc ici la métaphysique dans les derniers retranchements de l'idéalisme. Elle donne aussi à la métaphysique macédonienne ses attributs originaux et radicalement marginaux.

Privée de toute assise conceptuelle qui maintiendrait un lien quelconque avec la logique de la représentation, la métaphysique de Macedonio Fernández concentre donc uniquement son attention sur l'état de la conscience, lequel demeure ainsi le seul critère d'intelligibilité de l'être. Et cet état de conscience — ou sensation — ne peut être appréhendé autrement que dans l'instant présent car, selon Fernández, « un état qui n'est pas présent et qui n'est pas mien n'est pas concevable. » [Fernández Moreno : 1976, p. XI] Toute évocation d'un état, passé ou futur, reste donc toujours une sensation *actuelle* : la seule limite à l'intelligence humaine est celle qui lui est imposée par l'instant présent, le

je-maintenant. Pour Macedonio Fernández, ce qui apparaît à la conscience constitue en soi une totalité et croire qu'il puisse exister quelque chose d'autre à l'extérieur de celle-ci est tout à fait inconcevable.

L'essayiste argentin Carlos Moreno Fernández a qualifié l'approche philosophique de Fernández de « métaphysique de l'affection ». Ce qualificatif découle du fait que pour le métaphysicien argentin la plénitude de l'être est entièrement tournée vers le retour à la vision pure et que le seul critère garant de l'existence de l'être est celui de l'affectivité. Pour Macedonio Fernández, en effet, la réalité n'est qu'un tout purement affectif. En dehors de l'affection, c'est-à-dire de l'état affectif, rien n'existe : l'image, la sensation, la perception, les sentiments ne peuvent être définis qu'en termes de plaisir ou de douleur. Dès lors, l'intensité de la sensation éprouvée revêt énormément d'importance, car c'est d'elle uniquement dont dépend la dissolution de la conscience du soi dans l'expérience mystique. C'est la raison pour laquelle Fernández considère que l'intensité est à l'ordre de la conscience ce que le champ magnétique est à l'ordre de l'espace : elle agit comme un contrepoids, un centre de gravité qui fait basculer l'ensemble de toutes les sensations organiques dans la plénitude de l'être.

Jusqu'à un certain point, sur le plan de la révélation de l'homme à lui-même notamment, la métaphysique macédonienne partage avec la philosophie intuitive de Bergson ou encore avec la religion chrétienne la croyance en l'existence d'une faculté supérieure capable de mettre l'être en communication directe avec l'absolu. Par contre, chez Macedonio Fernández, l'expérience mystique ne possède aucune connotation

abstraite ni religieuse. Elle est uniquement redevable du degré d'intensité de la sensation éprouvée. Ses mécanismes déclencheurs, qui appartiennent à l'ordre du quotidien, s'avèrent aussi triviaux ou banals que le sommeil, le rire ou l'écriture. Tels sont en effet les moyens privilégiés par le « premier métaphysicien del Plata » pour avoir accès à la vision pure, la seule capable de garantir par son action, obligatoirement vécue sur le mode de la passion, la parfaite intelligibilité de l'être :

« En dehors de l'état de passion (il n'est de vraie passion que tournée vers autrui) qui est fait de certitude — unique état de réalité par le rêve où les deux amants se fondent et où l'on doit tout risquer, se compromettre pleinement avec la veille, sa toute entière douleur — nous devrions vivre dans une semi-clarté, une semi-action, à mi-veille, sans reconnaître tout à fait les événements et les états, car en dehors de la passion, la probabilité dominante est la souffrance... »
[Fernández : 1993, p. 75]

Or, l'affirmation de la passion — la passion amoureuse notamment — en tant que rapport à autrui apparaît ici comme l'élément clé de la métaphysique macédonienne. La passion comme unique recours pour atteindre la plénitude de l'être, d'où la vérité qu'elle revendique, constitue en effet la composante essentielle de la pensée macédonienne. Elle est l'élément qui fait basculer la métaphysique de l'être vers une métaphysique de l'autre, en lui conférant du coup une « intensité » compensant largement son idéalisme extrêmement désincarné. À la radicale négation du moi et de sa substantialité, Macedonio Fernández oppose ainsi en contrepoids une « altruistique absolue de l'amour », c'est-à-dire, la possibilité de transcender l'être par la rencontre avec l'autre, sur le mode

de la passion, laquelle devient en quelque sorte l'ultime et l'unique ressort de la plénitude de l'être. Mentionnons au passage que sur cet aspect, la phénoménologie de la transcendance et de l'altérité d'Emmanuel Lévinas [Lévinas : 1983] semble faire écho à la pensée macédonienne. En effet, en affirmant la volupté comme l'événement même de l'avenir, Lévinas propose lui aussi une transcendance de l'être qui devient possible grâce à la relation à autrui. Et il s'agit là également d'une « altérité-contenu » qui repose, comme c'est le cas chez Fernández avec l'Éternelle ou Elena Bellamuerte, sur la figure du féminin. Pour l'auteur argentin, notamment, les possibilités de réalisation de ce contact avec l'autre affleurent de manière exceptionnelle dans l'expérience artistique, ce qui explique pourquoi l'esthétique constitue chez lui le terrain privilégié où la pulsion éthique exerce le mieux sa perception et sa sensibilité.

Aux yeux du métaphysicien argentin, le « mysticisme de l'art » réside notamment dans sa propension à créer un contact d'une telle intensité que toute division entre le sujet et l'objet s'annule au profit du simple fait d'exister. Cette vision de l'art implique à son tour la négation de toute relation causale, car ni l'image, ni la mémoire (le passé) ne peuvent alors servir à justifier l'intensité de la sensation éprouvée. Ni l'hier ni le demain n'ont de prise sur cet état de conscience aigu — équivalent à la passion — qui dissout toute conception linéaire du temps pour instaurer la suprématie de l'instant présent, sa fulguration, où l'aujourd'hui devient « l'unique mode mystique et esthétique du temps. » [Fernández : 1966, p. 77] Pour Macedonio Fernández, la fulgurance de l'instant annule ainsi toute relation de cause à effet, au profit de l'émergence d'une temporalité déliée des

contingences de la chronologie et expression privilégiée du « mysticisme » de l'art. Tout autre forme de justification de l'expérience artistique apparaît vaine à ses yeux : « Pourquoi ne pas me contenter de sentir la peur ou la joie sans motivation connue ? Sans imagerie ? Les tigres qui causent la peur ou les peurs qui causent les tigres — Réalité, Rêve — sont des modes identiques de la Prétextation³⁰. Et elle sert à quoi celle-là ? Je ne sais pas. » [Fernández : 1966, p. 265]

Dans l'esthétique macédonienne, la beauté devient donc en quelque sorte synonyme d'exister et l'expérience de l'art sollicite une forme de stupeur où ni la mort ni la naissance, ni l'avant ni l'après, ni le monde extérieur ni le monde intérieur n'acquièrent plus d'importance que le simple fait d'arriver, c'est-à-dire, de se produire comme un état de conscience [Fernández : 1966]. Pour cette raison, Fernández définit l'artiste comme celui qui, d'une certaine manière, transmet ces moments de conscience, « celui qui décrit, fait l'histoire d'un moment d'acceptation de la contingence » [Fernández : 1966, p. 264]. Et sur le plan de l'écriture, le poème devient un acte d'acceptation ou de réception active du monde et de sa souffrance où, paradoxalement, la parole se retire dans l'ineffable pour mieux renouveler l'actualité du dire : « Le fait de naître une seule fois, même si ce n'est pas de trop pour personne, et de durer et de ne rien oublier durant toute l'existence, ça ne sert à rien pour les idées, qui vivent de rajeunissements, pas de

³⁰ Fernández nomme « prétextation » toute tentative d'explication de l'univers par la logique causale. Pour lui, seuls les appétits de la conscience, confirmés par chacun des acquiescements ressentis dans l'intensité de l'expérience esthétique, peuvent justifier l'univers.

continuité. Ce qui convient aux idées, c'est l'invieillissable mot "inauguration". »

[Fernández : 1966, p. 55]

Or, pour Macedonio Fernández, le moyen rêvé pour rajeunir ou inaugurer les idées se trouve indéniablement du côté de la relation qu'un auteur établit avec le lecteur. C'est pourquoi sa pratique narrative affiche une volonté d'attirer l'attention de ce dernier sur les mécanismes de l'écriture, une attitude qui, aussi délibérée soit-elle, n'en est pas moins contradictoire. Comment concilier, en effet, la linéarité de l'écriture et de la lecture avec la fulgurance de l'instant revendiquée par Fernández comme étant l'unique et ultime raison d'être de l'expérience esthétique ? La présentation que l'on fera maintenant des répercussions de la métaphysique macédonienne sur la conception même de l'œuvre littéraire devrait permettre de répondre à cette question. Elle devrait aussi permettre, par ailleurs, de constater que la forme de temps revendiquée par la poétique macédonienne oblige à considérer une nouvelle forme d'interprétation, d'où ses inévitables répercussions sur la théorie de la traduction.

Une lettre sur une enveloppe

On répondra à la question qui vient d'être posée en revenant sur les figures de *l'ouvrage à la vue* et du *lecteur pris par surprise* évoquées plus haut parmi les traits saillants de l'œuvre philosophique et littéraire de Macedonio Fernández. Ces deux figures intimement liées, en cela qu'elles ont des implications réciproques, doivent être présentées ici comme les manifestations les plus concrètes déployées par le texte

macédonien pour établir un contact « affectif » avec le lecteur. Il s'agit là, on l'a dit, d'une tentative paradoxale, car il existe une contradiction entre l'exercice même de l'écriture, expérience du temps linéaire, et la fulgurance de l'instant revendiquée comme mode d'accès privilégié à la vision pure, mais dont les conditions d'apparition impliquent cependant la négation du temps successif. La conséquence immédiate d'une telle contradiction se donne à lire dans le désir de tuer l'écriture caractéristique de la poésie macédonienne : la désécriture. Et c'est dans la figure de l'ouvrage à la vue qu'elle trouve d'abord son expression la plus singulière :

« Un ouvrage à la vue si conscient, qu'il pourrait être fait sur mesure (...) Lecture du voir faire; tu sentiras l'effort avec lequel je le tends devant toi. Ouvrage de le formuler; lecture de travail, tu liras davantage comme un lent venir qui vient que comme une arrivée. » [Fernández : 1966, p. 272]

D'entrée de jeu, la vision de l'écriture proposée par « l'ouvrage à la vue » invite à considérer que l'origine d'un texte ne se situe pas forcément au « départ » dans l'expression de son auteur, mais plutôt à « l'arrivée », c'est-à-dire, à l'issue de la lecture qui en est faite. Par conséquent, on se trouve en présence d'une conception de l'œuvre littéraire et de l'origine qui inverse le point de vue conventionnel, où l'on considère le texte comme un objet donné qui existerait en tant qu'expression autosuffisante de son auteur. En soulignant la participation indispensable du lecteur à l'avènement de ce texte, Fernández signale au contraire la nécessité de considérer l'origine de l'œuvre comme le résultat d'une collaboration entre le sujet de l'écriture et le sujet de la lecture. La figure

de « l'ouvrage à la vue » permet donc ici de considérer l'œuvre littéraire comme le résultat d'une pratique ouverte, instable, jamais fixée une fois pour toutes, dans la mesure où son origine n'est pas située au départ, mais bien à l'arrivée, dans ce « lent devenir qui vient ». Quant à l'effort évoqué par le texte ainsi tendu au lecteur, il peut être interprété comme la difficulté soulevée par la réalisation d'un objectif contradictoire : produire une œuvre qui mettrait immédiatement en contact avec le lecteur et l'obligation, pour y parvenir, d'avoir recours à la médiation de l'écrit. De ce point de vue, la figure de « l'ouvrage à la vue » renvoie donc directement ici aux tentatives déployées par le texte macédonien pour se libérer de l'emprise de l'écriture comme expérience du temps successif.

En sollicitant ouvertement la participation du lecteur à titre de « co-laborateur », le texte macédonien contribue notamment à remettre en question le circuit conventionnel auteur, livre, lecteur, car la mise à découvert du « revers de la trame narrative » équivaut à démontrer que l'œuvre n'est jamais assimilable à l'intention de son auteur, mais uniquement au résultat de la relation qu'elle établit avec ses lecteurs. En ce sens, la pratique narrative de Fernández affirme la conviction que la littérature crée un monde divers et autonome, assujetti à des lois aussi « logiques » ou arbitraires que celles du monde ordinaire, tel qu'en témoigne l'exemple suivant : « ...est-ce que quelqu'un pourrait me dire en quoi consiste l'ordre alphabétique ; pourquoi c'est mieux de ranger le "t" postérieurement au "s" et le "z" tellement à la fin qu'au mieux il sort dans un autre alphabet. » Sur le plan de l'énonciation, cette conception de l'œuvre littéraire se traduit

par la tenue de propos délibérément contradictoires et par le caractère élu­sif de propositions pré­sentées à l'intérieur de leur contexte mobile :

• J'ai aussi une œuvre de sévérité classique : mes enveloppes, intitulées "lettre externe" ou "lettre sans enveloppe", parce qu'il s'agit de lettres totalement écrites sur l'enveloppe, dont je suis le premier à avoir découvert les espaces blancs, et elles ont été très bien reçues par les trottoirs et les tramways (je suis un littéraire du premier jet, mes amis les laissent tomber : c'est une enveloppe perdue avec récompense pour celui qui trouve la lettre.) • [Fernández : 1966, p. 98]

Toutefois, en dépit de leur légèreté ou de leur désordre appa­rents, les textes de Macedonio Fernández touchent toujours une cible critique parfaitement définie : exprimer sa vision du monde fondée sur un idéalisme absolu et destinée à montrer que • la vie et l'art sont toujours en fuite vers l'indéfini, l'indéterminé, l'irrationnel, l'infini, vers leur unique irréalité métaphysique immanente. • [Zum Felde : 1954, p. 569] On voit donc en quoi, chez Macedonio Fernández, la remise en cause du statut de l'œuvre, de l'auteur et du lecteur correspond en tous points au nihilisme total de sa métaphysique. La négation du sujet, de l'espace et du temps au seul profit de la fulgurance de l'instant implique en effet, sur le plan du traitement des personnages particulièrement, la mise en place de modèles conjecturaux — tels NEC, le Non-Existant-Chevalier du *Museo de la novela de la Eterna* — qui refusent de copier le réel, en revendiquant au contraire leur seule • irréalité • ou • inexistences • d'êtres de fiction. Ils composent ainsi une curieuse galerie où certains d'entre eux refusent d'entrer dans le roman, parce qu'ils doivent

surveiller leur lait sur le feu, d'autres prennent congé et s'en vont en protestant, parce qu'on ne leur donne pas la sécurité sociale ou d'autres encore sont envoyés comme messagers à un banquet pour représenter l'auteur en son absence mais ne s'y rendent pas, ce qui force alors l'auteur lui-même à manquer personnellement le dîner.

Au même titre, une autre manifestation du désir de Fernández de remettre en cause la part d'arbitraire des conventions littéraires nous est donnée par la figure du *lecteur pris par surprise* qu'il utilise pour sensibiliser ce dernier à la fonction autoréférentielle de l'écriture et à sa nature d'expérience temporelle :

• Je veux que le lecteur sache toujours qu'il est en train de lire un roman et non pas de vivre une vie (...) Dès le moment où le lecteur tombe dans l'Hallucination, l'ignominie de l'Art, je l'ai perdu, je n'ai pas gagné un lecteur. Ce que je veux, c'est une tout autre chose, c'est le gagner lui comme personnage, c'est-à-dire, que pour un instant il croit lui-même ne pas vivre. Voilà l'émotion dont il doit m'être reconnaissant et que personne n'a pensé à lui procurer. •
[Fernández : 1993, p. 39]

L'émotion dont il est ici question et que Fernández cherche à susciter au moyen de sa stratégie narrative du « lecteur pris par surprise » répond à l'objectif inscrit au cœur même de sa démarche esthétique : atteindre la plénitude de l'être. Or, la réalisation d'un tel objectif, où l'intensité de l'émotion éprouvée serait telle que le lecteur en arriverait lui-même à croire qu'il n'est pas vivant — donc libéré de l'emprise du temps —, implique nécessairement une conscience extrême de la dimension temporelle de l'écriture. De sa dimension temporelle. Effectivement, si l'objectif avoué de l'esthétique macédonienne, la

fulgurance de l'instant, vise à abolir toute relation de cause à effet, cette ambition heurte de plein fouet la dimension linéaire de l'écriture. Au même moment, cependant, la revendication d'une forme de temps qui permettrait la valorisation perpétuelle du présent trouve dans l'écriture une voie de réalisation. La temporalité de l'écriture, bien que soumise à la dynamique du temps successif, permet effectivement le retour du temps sur lui-même, dans la mesure où il est toujours possible de lire et de relire une œuvre.

Dans cette perspective, s'il convient de considérer les figures de « l'ouvrage à la vue » et du « lecteur pris par surprise » comme étant les principales armes utilisées par Fernández dans son entreprise de désécriture, il faut souligner que les résultats de ce combat se traduisent également chez lui par une conscience aiguë du paradoxe de l'écriture : le fait qu'elle soit à la fois une forme de temps qui fixe et qui fuit. Un paradoxe qui, compte tenu la visée éthique de l'esthétique macédonienne, revêt d'autant plus d'importance que seule l'irruption d'un présent éternel ou indicatif peut libérer l'être de la contingence, c'est-à-dire de l'emprise de la chronologie. Sur ce point, bien d'autres traits de la personnalité de Macedonio Fernández trahissent ce désir d'échapper aux contraintes du temps successif, dont la véritable passion qu'il voue à la conversation et son amour pour la sieste. Il considère d'ailleurs le sommeil comme étant la principale donnée de l'intelligence, car celui-ci « ne fait nullement obstacle à ce que tout vienne à se savoir et à se raconter, sans se dire. » [Fernández : 1993, p. 59] Dans le sommeil, l'expérience se présente à la conscience sans qu'il existe aucune division entre le rêve et la réalité. Or, dans cette figure de la sieste, où « Vibration, Oscillation sans Répétition

Identique ou Causalité font du Temps un seul aujourd'hui » [Fernández : 1966, p. 275], on retrouve encore le mode d'accès privilégié par Fernández pour atteindre la plénitude de l'être, c'est-à-dire immédiatement, sans avoir à faire l'expérience de la linéarité du langage. En ce modèle « idéal » de perception du réel, qui amène Fernández à assimiler la pratique de l'écriture à la sieste, il convient donc de voir une autre manifestation du paradoxe évoqué auparavant et qui déclenche l'inévitable bataille de Fernández avec le langage. Un combat mené sous les auspices de la réfutation de l'écriture et dont le roman *Museo de la novela de la Eterna* offre un exemple flagrant, en procédant à l'érosion des frontières entre le rêve et la réalité, la réalité et la fiction, la fiction et le monde extérieur.

C'est donc par le biais de la rupture de l'illusion romanesque, du traitement des personnages et de la remise en question du circuit conventionnel auteur, livre et lecteur qu'il est possible de retrouver les principales conséquences de la désécriture sur la conception traditionnelle de l'œuvre littéraire. Or, on a vu que ce refus de concevoir la littérature comme une copie du réel se fait sentir notamment sur le traitement de la catégorie de l'auteur, que le texte macédonien refuse d'assimiler à la personne de l'écrivain. La négation de l'originalité amène ainsi Fernández à affirmer que « l'unique théorie qui peut conserver quelque chose d'artistique au réalisme, c'est celle de la copie sans auteur... » [Fernández : 1966, p. 321] Cela signifie ici que seul le rapport établi entre le sujet de l'écriture et le sujet de la lecture peut permettre l'avènement de cette *copie*

sans auteur, une figure qui illustre de façon fort éloquente la conception macédonienne de l'œuvre littéraire comme forme privilégiée d'activité intersubjective de relais :

• Nous, auteurs éphémères, nous collaborons gratuitement à l'éternité de personnes étrangères, sans que nous ne soyons assaillis par le mauvais goût de déséterniser, ne serait-ce que sous le coup du remords, de l'infériorité, d'autres personnes dont l'éternité dépend de nous et celles qui n'y ont probablement jamais pensé, pas plus qu'elles ne regretteront jamais de laisser derrière pour des siècles et des siècles le conteur mort. • [Fernández : 1966, p. 224]

Du point de vue qui nous occupe, soit celui des répercussions de la poétique macédonienne sur l'interprétation, cette figure de la « copie sans auteur » revêt énormément d'importance. Elle oblige à considérer une nouvelle forme de rapport à l'interprétation, dans la mesure où elle avance l'idée que l'origine du texte littéraire ne se trouve ni exclusivement du côté de l'auteur, ni exclusivement du côté du lecteur, mais bien uniquement dans le contact « affectif » que le texte établit entre un *Peut-être génie ?* et un hypothétique lecteur. C'est cette tendance à l'anonymat et à la dépersonnalisation qui permet d'apprécier à quel point la poétique macédonienne ressortit à une pensée du devenir qui, paradoxalement et en raison même de ses fondements idéalistes ou fuyants, offre à l'œuvre littéraire une possibilité unique de franchir le cours du temps. En cela, la poétique macédonienne ouvre nécessairement à la dimension éthique, car le « mode esthétique et mystique du temps », celui de l'aujourd'hui capable de suspendre l'écoulement temporel, ne saurait se donner autrement que sur le mode d'une « altruistique absolue de l'amour ». Grâce à cette forme de « collaboration gratuite à

l'éternité de personnes étrangères », la poétique macédonienne pave également la voie à la nécessité de traduire.

Pour un instant, fumer ensemble tous les deux

Le point de vue privilégié par Macedonio Fernández dans son approche du langage et de l'écriture oriente effectivement la réflexion critique sur la voie de la traduction. Non seulement la poétique macédonienne conçoit-elle le rapport à autrui comme étant la condition indispensable à la visée métaphysique de l'œuvre, mais encore le revendique-t-elle en raison de la forme de temps liée à la réalisation de cette visée : la fulgurance de l'instant. Un temps vécu comme une intensité, un pur présent, où l'écoulement temporel se suspend pour permettre au temps de revenir sur lui-même. C'est sur ce point bien précis, soit la quête du présent nécessaire à l'accomplissement du rapport à l'autre, que la pensée de Fernández débouche sur un impératif de traduction, la nécessité de traduire équivalant ici à la nécessité de l'autre. Et dans la mesure où la fulgurance de l'instant ne saurait se produire autrement que par l'actualisation d'un rapport intensif entre l'œuvre et son hypothétique lecteur, d'où la figure de la « copie sans auteur », il devient alors nécessaire d'établir une équation entre la visée éthique de la poétique macédonienne et le mode de viser de la poétique du traduire. Dans le premier cas, si la suspension de l'instant équivaut à un désir d'éternité dans et malgré le langage, dans le second cas, la traduction apparaît comme étant l'opération rendant possible l'irruption de ce présent perpétuellement renouvelable.

En effet, si la vision de l'écriture proposée par Fernández correspond à un « lent devenir qui vient », il importe de signaler le rôle clé de la traduction dans l'avènement de « ce lent devenir qui vient ». En tant que vecteur de l'actualisation du rapport entre le sujet de l'écriture et le sujet de la lecture, la traduction est l'opération indispensable au passage de l'œuvre au-delà d'elle-même et elle atteste dès lors le rôle de pivot qui lui est reconnu par la poétique du traduire. Ainsi, dans la poétique macédonienne, si la quête de la plénitude de l'être s'avère entièrement tournée vers la fulgurance de l'instant, c'est à la traduction qu'il revient de révéler ce « pur présent » en latence dans l'œuvre. À ce titre, l'observation suivante de Fernández semble tout à fait appropriée pour illustrer le point de contact qui configure précisément la forme du rapport instauré entre l'œuvre originale et sa traduction :

« Peu de personnes — soyons toujours de "ces peu" — ont remarqué que quand on allume notre cigarette à même le feu d'un autre, pour un instant on fume ensemble tous les deux ; il en est ainsi du lecteur qui croit ici que je suis en train de finir, et, en même temps, je me crois être en train de commencer. Je cède à l'opinion du lecteur, et il a conclu. » [Fernández : 1966, p. 306]

Outre le fait qu'il évoque la passion qui constitue le moteur de la vision métaphysique macédonienne, le feu de ces deux cigarettes offre aussi l'avantage de ramener l'attention sur la dimension éphémère ou fugace du contact qui s'établit entre le texte et son lecteur. Ce faisant, l'image offerte par Fernández contribue à éclairer le principe d'haecceité sur lequel se fonde, comme on l'a vu au premier chapitre, le

modèle opératoire de la traduction et en vertu duquel elle accomplit sa visée le temps d'un bref contact avec l'original. C'est pourquoi il existe ici, entre la poétique macédonienne et la poétique du traduire, un point de convergence flagrant : si la première vise la fulgurance de l'instant, seule la seconde en permet l'irruption. En tant qu'actualisation d'un rapport avec l'original, seule la traduction permet effectivement l'avènement de l'aujourd'hui, cet « unique mode éthique et esthétique du temps », où toute relation de cause à effet s'annule au profit de la plénitude du présent.

Or, sur cet aspect, les répercussions de l'approche macédonienne de l'écriture sur la théorisation de la traduction acquièrent une importance considérable, dans la mesure où la valorisation du temps comme fulgurance — et non pas comme continuité chronologique — oblige à considérer le lien de l'original à sa traduction dans une perspective qui annule toute conception binaire de leur rapport. Saisie sous l'angle de l'actualisation d'un rapport intensif entre l'œuvre originale et sa traduction, la dynamique du traduire apparaît donc davantage ici comme le résultat de *l'irruption d'un texte dans un autre texte* que celui d'une opposition entre un texte de départ et un texte d'arrivée. Deux aspects de l'approche macédonienne de l'écriture autorisent cette conception du texte traductif³¹ : d'abord, la conviction que l'origine de l'œuvre n'existe qu'en tant que résultat d'un rapport de lecture ; puis, que la durée des idées n'est pas attribuable à leur continuité, mais bien à leur « rajeunissement » ou à la possibilité que leur offre la

³¹ Conformément à la notion de texte traductif introduite par A. Nouss et expliquée à la note 11 du premier chapitre.

traduction d'être à nouveau • inaugurées •. Ce point de vue offre ainsi l'avantage de centrer l'activité critique sur la complémentarité des options en jeu avec, pour conséquence, l'élargissement de la perspective conceptuelle traditionnelle qui limite l'exercice de la traduction à une activité de transfert sémantique entre les langues.

La traduction conçue comme • l'irruption d'un texte dans un autre texte • apparaît comme une conséquence directe de la poétique macédonienne, où les objets se présentant à la conscience ne sont jamais définis en termes d'oppositions tranchées. Dans l'œuvre de Macedonio Fernández, en effet, jamais le jour n'est perçu comme ce qui s'oppose à la nuit, car cette façon de poser un rapport catégorique entre les objets empêche de les mettre en relation et de créer l'effet de contraste nécessaire à l'entendement. À la nuit noire ou au plein jour, qui maintiennent pareillement le sujet dans l'obscurité ou l'aveuglement, Fernández préfère plutôt la sieste, une figure centrale de sa poétique, et qu'il convient d'interpréter ici comme l'irruption de l'œil de la nuit dans le jour. Du coup, les frontières respectives entre le jour et la nuit s'estompent, l'une s'immisçant dans l'autre, afin que survienne un autre ordre de réalité : la plénitude du présent. L'assimilation de la pratique de l'écriture au sommeil ne répond à rien d'autre, chez l'auteur argentin, qu'à ce désir d'annuler toute division entre le sujet et l'objet, entre l'hier et le demain, afin qu'advienne le pur présent : • On a dit : que faire du temps : le dormir. Quand la vie n'est que du temps, la seule chose absolument honnête, ce que

ferait un enfant, un homme doit le faire, un poète, un génie : le dormir. » [Fernández : 1966, p. 324]³²

Or, ce désir de « dormir le temps » apparaît précisément ici comme la métaphore de la réfutation de l'écriture chez Fernández, comme le rêve de se libérer de sa dimension d'expérience du temps successif, afin qu'affleure un autre type de rapport à la temporalité : un temps suspendu qui permette la valorisation perpétuelle du présent. Une autre manifestation du refus de la pensée binaire chez Fernández, conçue comme un obstacle à la connaissance de l'être, nous est fournie par l'amusante anecdote des Athéniens. Comme le raconte Fernández, les Athéniens, ces « privilégiés de l'Histoire et adorés des Français » [Fernández : 1966, p. 228], gagnèrent leur réputation d'intelligents quand ils comprirent, tout à coup, qu'ils n'avaient pas besoin, pour voir clair, de se promener en plein jour avec une lanterne allumée. Ce comportement s'avérait aussi grotesque que le réflexe d'entrer en pleine nuit dans une église pour voir Dieu : seule l'irruption de la nuit dans le jour ou du jour dans la nuit, par l'effet de contraste né de leur complémentarité, permet de comprendre que c'est la nuit qui rend les lanternes lumineuses ou vice versa.

Le refus de la pensée binaire manifesté par la pratique narrative de Macedonio Fernández autorise donc à configurer le rapport de l'original à sa traduction sous l'angle

³² L'assimilation de l'écriture au sommeil est une tendance également partagée par Julio Cortázar : « Écrire, pour moi, c'est faire l'effort de rêver, une tentative de briser les barrières. Un état qui est à la fois de distraction et de concentration totale dans ce que je suis en train de faire. » [Cortázar : 1988, p. 162] Notons qu'il s'agit également d'un thème central du baroque dont témoigne, entre autres, le théâtre élisabéthain avec Shakespeare et espagnol avec Calderón de la Barca.

de leur complémentarité, de telle sorte que leur dynamique n'apparaît plus comme une opération de maintien du sens d'un objet donné, le texte de départ, que la traduction aurait pour mandat de transporter jusqu'au texte d'arrivée. En situant l'origine de l'œuvre du côté de l'actualisation d'un rapport entre le sujet de l'écriture et le sujet de la lecture, la poétique macédonienne permet plutôt de concevoir la traduction comme l'irruption d'un texte dans un autre avec, pour résultat, une « nouvelle inauguration » du sens. Un « rajeunissement » des idées qui, du même coup, permet d'adopter un point de vue dynamique et multilatéral sur la traduction, dans la mesure où l'abandon du modèle binaire signifie également une ouverture sur d'autres types d'influences possibles entre les textes : de l'original sur la traduction, certes, mais aussi de la traduction sur l'original, de même que des traductions d'un original entre elles, etc.³³ Par conséquent, le point de vue proposé par la poétique de Macedonio Fernández autorise à concevoir que c'est dans la tendance d'un texte à établir une dialectique avec un autre texte, sur le mode de l'irruption de l'un dans l'autre et non pas de la reproduction de l'un par l'autre, qu'il convient de situer la révélation de l'œuvre au-delà d'elle-même.

Cette conception atteste ainsi le point de vue introduit par la poétique du traduire, lequel assigne à la traduction un rôle prépondérant dans la survie de l'œuvre [Benjamin]. En effet, c'est la traduction qui procure à l'œuvre originale la forme de temps revendiquée par la poétique macédonienne comme étant la marque de son

³³ Il s'agit d'une conception de la traduction qui sera particulièrement prisée par Jorge Luis Borges et que l'on abordera plus en détail au chapitre suivant.

accomplissement, c'est-à-dire, comme ce qui lui permet d'échapper à l'action du temps mortel et de se renouveler infiniment. Par son action, la traduction fournit ainsi la preuve que le temps n'est pas uniquement gouverné par la logique causale où on le condamne à un mouvement de déperdition infini. En autorisant le retour du temps sur lui-même, grâce à la lecture notamment, la traduction permet au contraire de penser une autre forme de rapport au temps, un temps réversible, renouvelable, porteur d'un potentiel de régénération³⁴. La perspective dégagée ici contribue à son tour à éclairer les rapports entre l'écriture et la traduction, en introduisant du même coup une étrange coïncidence entre la poétique macédonienne et la poétique du traduire chez Henri Meschonnic. Une curieuse coïncidence, car l'idéalisme du premier semble trouver, dans l'approche matérialiste du second, un appui inespéré à l'accomplissement de la visée éthique de l'œuvre.

Conformément à ce qui a été dit de la pratique narrative de Macedonio Fernández, laquelle constitue en soi un appel à la nécessité de traduire afin qu'advienne la plénitude de l'être, il devient effectivement possible de poser un lien entre la poétique macédonienne et la théorisation de la traduction chez Henri Meschonnic. Les travaux de ce dernier visent notamment à concevoir la traduction comme une activité critique destinée à révéler l'historicité des discours, en imposant une analyse des spécificités de l'énonciation dans une perspective qui rétablit la dialectique du signe : écriture pour écriture et non pas écriture pour énoncé [Meschonnic : 1999]. Or, cette conception de la

³⁴ Cet aspect sera développé au chapitre 6 portant sur la contribution de José Lezama Lima.

traduction oblige à son tour à adopter un point de vue dynamique sur le langage, en montrant qu'il est impossible de définir l'écriture en dehors du temps, de l'histoire et du sujet. C'est sur cet aspect qu'il convient d'observer la convergence entre les deux poétiques : les points de vue de Fernández et de Meschonnic sur le langage permettent effectivement de découvrir que l'écriture et la traduction entretiennent un rapport de nécessité, c'est-à-dire, que la première a besoin de la seconde pour assurer le maintien d'une continuité entre une identité et une altérité.

Or, on l'a vu, ce maintien demeure entièrement redevable à l'irruption de ce temps spécifique à la traduction : le pur présent. En cela, la poétique de Macedonio Fernández contribue donc à rendre sensible la temporalité de la traduction, c'est-à-dire, sa forme de hiatus, de temps paradoxal qui, grâce au maintien de la tension dialectique entre un texte et un autre texte, permet d'accueillir le retour du « même » par la création du nouveau. En cela, elle vient également confirmer le point de vue d'Henri Meschonnic sur la poétique du traduire, en vertu duquel saisir le langage dans un rapport de traduction amène à le concevoir dans la dynamique de la lecture et de l'écriture, où le texte apparaît comme un objet infiniment porteur du rapport avec ses lecteurs. En outre, par son insistance sur une épistémologie du devenir configurée par le mouvement de l'écriture en tant que modèle « idéal » de la rencontre avec autrui, la poétique macédonienne permet finalement de comprendre pourquoi, par l'action de la traduction, « ... la mort ou la naissance n'obtiendront jamais plus d'esthétique que le fait de se produire... » [Fernández : 1966, p. 106]

Conclusion

À la lumière de cette brève incursion dans l'univers narratif de Macedonio Fernández, il est donc possible de constater que les résultats de sa critique des fondements de l'écriture s'avèrent tout à fait utiles à la théorisation de la traduction. Parmi les traits les plus singuliers de la poétique macédonienne, ce sont les conséquences de la désécriture sur le modèle binaire de la traduction qui apparaissent comme étant les plus significatives. Les tentatives de réfutation de l'écriture chez Fernández, présentées au moyen des figures de *l'ouvrage à la vue* et du *lecteur pris par surprise*, contribuent en effet à exposer le rôle clé de la traduction dans la mise en évidence du paradoxe latent au cœur même de toute pratique scripturaire. Un paradoxe né du conflit entre le caractère fuyant de l'écriture, en tant qu'expérience du temps linéaire, et la possibilité de sa répétition, en tant qu'expérience d'un temps renouvelable advenant d'un rapport à autrui. Sur ce point bien précis, la principale conséquence de la volonté manifeste de désécrire affichée par Fernández consiste donc en la reconnaissance de la traduction et de son action dans l'irruption de ce temps vécu non pas comme une continuité chronologique, mais bien comme une intensité : la fulgurance de l'instant.

Du coup, le rôle de la traduction dans la découverte du temps de l'œuvre force l'abandon du point de vue traditionnel qui pose le rapport de l'original à sa traduction dans les termes d'une opposition binaire entre le texte de départ et le texte d'arrivée. La perspective critique dégagée par la poétique macédonienne révèle au contraire

l'impossibilité logique d'un tel point de vue, dans la mesure où elle expose clairement — par la stratégie de « l'ouvrage à la vue » et du « lecteur pris par surprise » — qu'un texte n'est jamais autre chose que le résultat d'un « lent devenir qui vient » et non pas une « arrivée ». La conscience aiguë de ce phénomène de « co-labeur » entre le sujet de l'écriture et le sujet de la lecture qui, chez Fernández, se traduit notamment par une sensibilité extrême aux mécanismes de l'écriture et de sa temporalité, équivaut dès lors à découvrir les fondements fuyants sur lesquels se fonde cette relation : « La plume ne doit pas "s'empoigner", elle doit se suspendre dans la ligne de la tête au papier, à l'écoute en attente de notre pensée. » [Fernández : 1972, p. 40]

En cette attente, en cette suspension de l'instant, se situe pour Fernández le potentiel de l'écriture, sa virtualité, qui est aussi la marque de la potentialité du traduire. En effet, si les limites imposées à l'écriture par sa dimension d'expérience du temps linéaire signifient pour l'auteur argentin un combat contre le langage, « j'envie toute habilité et j'aimerais connaître celle qui consiste à contenir l'encre sortie de l'encrier à l'intérieur des contours qu'on a bien montrés à être lus » [Fernández : 1966, p. 93], c'est à la traduction qu'il revient précisément la tâche d'émanciper l'écriture de ce conflit : « En dernière instance, je consens à retourner l'encre versée, ce qu'on appelle les écrits, à l'encrier, parce que ce qui est plus utile qu'écrire clairement, c'est de désécrire ce qui est déjà publié, s'il s'avère qu'un auteur très lu nous a trop plagié auparavant. » [Fernández : 1966, p. 93] On assiste donc ici à un renversement de la perspective traditionnelle sur ce qui fait l'originalité d'un texte ou lui donne son autorité. L'idée avancée par Fernández

d'un auteur plagiant son propre lecteur cherche effectivement à montrer que l'origine de l'œuvre ne se trouve pas du côté de son soi-disant créateur, mais bien uniquement dans la relation que le lecteur établit avec le texte, c'est-à-dire dans un rapport de traduction. Telle est en effet la principale répercussion de la remise en question du statut de l'auteur et de l'originalité sur la théorisation de la traduction : faire ressortir la nécessité du traduire comme condition d'apparition de l'œuvre. Or, situer l'origine de l'œuvre du côté de l'hypothétique rapport qu'elle établit avec le lecteur implique nécessairement de concevoir l'origine comme une catégorie fuyante ou indéterminée. Dès lors, le point de vue adopté par Fernández équivaut à reconnaître que la *copie sans auteur* constitue la seule version possible de l'originalité, laquelle ne peut subsister que sous la forme de premier copiste d'auteur nouveau ; la "première copie" devenant ainsi l'unique sous-catégorie sanctionnée de l'originalité. • [Fernández : 1966, p. 51]

Sur ce dernier aspect, la poétique macédonienne engage ainsi à considérer la tendance à l'anonymat comme la plus grande vérité de l'œuvre. Une vérité revendiquée par Fernández lui-même dans sa propension à dépersonnaliser l'écriture et à faire ressortir, du même coup, la nécessité de la traduction comme l'unique possibilité de passage de l'œuvre au-delà d'elle-même. Il s'agit là d'une attitude paradoxale car, comme le souligne Henri Meschonnic dans la *Poétique du traduire*, l'anonymat est aussi la plus forte exposition du sujet dans l'écriture. La tendance à l'anonymat soulève effectivement le paradoxe de l'invisibilité du traducteur, dans la mesure où la dépersonnalisation inhérente à cette • collaboration à l'éternité de personnes étrangères • que présente toute

traduction se trouve immédiatement • pondérée • dans l'écriture dès que l'œuvre se met à exister avec le lecteur. Tel aura été l'apport le plus significatif de Macedonio Fernández à la théorisation de la traduction, celui d'avoir pensé la relation de l'œuvre à ses lecteurs dans une perspective d'ouverture infinie. Idéaliste à souhait, pure présence d'esprit et pourtant, matériellement incarnée dans le vif de l'écriture. Une contribution inscrite sous le signe de la véhémence, celle de la négation du langage, de l'écriture, du signe, d'où son insigne nihilisme, une tendance immédiatement comblée cependant par l'intensité du contact réclamé avec l'autre. Sur le plan des fondements de la théorie littéraire, cet inventeur aura par ailleurs contribué à imaginer une autre façon d'exister dans le langage, en retirant les housses poussiéreuses qui étouffaient la table, les chaises, le canapé, afin de mieux pouvoir tendre au lecteur la chaleur d'une tasse de thé, d'une cigarette, d'une lampe allumée. En agissant tel un contrepoids à l'affirmation du néant métaphysique sur lequel se fonde sa poétique, l'œuvre de Macedonio Fernández aura ainsi permis de nous rappeler que la littérature est la voix anonyme de l'humanité et que la seule façon de freiner le temps, comme le dit si bien José Saramago, c'est de vivre le temps d'autrui.

Chapitre cinq

Ferveur de Jorge Luis Borges

[1899 - 1986]

J'ai devant moi une note de l'Enciclopedia Traduttore Tradittore. Au risque de commettre un anachronisme, je copie la mention relative aux usages du commerce en l'an 2 074 dans certaines nations occidentales à l'ouest du Far West. La note se déclame ainsi : Dans le discours d'une vie, elle aura contribué à ériger des forteresses ennemies. J'ignore si mon lecteur aura besoin d'indices supplémentaires pour palier l'extrême condensé de prolixité réprimée dans cet infâme passage. Je peux lui en donner quelques-uns : les mille et une aversions d'Averroës et d'un dénommé Robinson, de même qu'une mention ultérieure à un certain Travolta de l'Église de scientologie. La langue commune de cet étonnant ouvrage, dont chaque édition fait regretter la précédente, ne fait nullement référence au vénérable spectacle des mots valises, bilingues et sédentaires, pas plus qu'elle ne fait état de tant d'autres palabres déplacées, en file d'attente ou étrangères à la portée de ce modeste commentaire. Y todavía, y todavía...

Le génie de l'approximation

Jorge Luis Borges n'a inventé aucun système philosophique, pas plus qu'il n'a donné à sa réflexion sur le temps le tour rigoureux d'une théorie scientifique. Ce qu'il a inventé, c'est « Borges », une fabuleuse machine à voyager dans le temps. Une machine animée par un mouvement de va-et-vient entre la lecture et l'écriture et, notamment, par la pulsion de la traduction. La traduction et son rôle de pivot dans la gestation d'une œuvre dont elle constitue la fibre inséparable [Kristal : 2002, p. xvii]. La traduction telle une réécriture, au principe et à l'aboutissement d'un jeu, où le texte qui fait retour n'est ni tout à fait même ni tout à fait autre [Lafon : 1990, p. 18]. La traduction comme un long tirage au sort plein d'omissions et d'insistances [Borges : 1989, p. 239] ou comme autant de tentatives renouvelées pour trouver l'énigme d'une devinette dont le thème central serait le temps. C'est précisément sur la base de ce dernier aspect, soit à partir d'une proposition clé de l'approche borgésienne du temps, que sera abordé l'apport de l'auteur argentin à la phénoménologie de la traduction. Il s'agit de la proposition suivante : si l'on parvient à percevoir une identité totale entre deux moments, sans ressemblance ni répétition aucune, alors le temps n'est qu'une illusion, « le fait qu'on ne puisse ni distinguer ni séparer un moment de l'apparent hier et un autre de l'apparent aujourd'hui suffit à l'anéantir. » [Borges : 1989, p. 367]³⁵

³⁵Borges introduit cette proposition une première fois en 1928 dans le court texte intitulé *Sentirse en muerte* publié dans *El idioma de los argentinos*. Il intègre par la suite ce même texte à la fin de l'essai *Historia de la*

Cette proposition revêt un double intérêt. Elle permet premièrement de comprendre pourquoi Borges s'amuse à tirer profit des possibilités esthétiques soulevées par le problème métaphysique du temps et en deuxième lieu, de découvrir comment cette pratique discursive, axée sur la figure paradoxale de l'éternité, éclaire les implications réciproques entre lire, écrire et traduire. La réflexion qui s'ouvre ici visera donc à montrer que s'il est juste d'affirmer que les idées de Borges sur la traduction influencent ses jugements sur la littérature [Louis : 1997, p. 318], par un effet d'enchaînement réciproque, ses idées sur le temps influencent elles aussi sa conception de l'œuvre. Par conséquent, c'est par le biais de la représentation du temps chez Borges que sera examinée sa conception de l'œuvre littéraire et de sa durée, un point de vue qui permettra par la suite d'apprécier le rôle du temps dans l'instauration des rapports entre l'œuvre originale et le texte traductif. Dans le cadre de cette recherche, la proposition initialement présentée par Borges dans *Sentirse en muerte* devrait donc contribuer à la compréhension des fondements épistémologiques de la théorie de la traduction, en mettant à profit certains de ces aspects si singuliers de la pensée borgésienne tels la fiction du texte définitif, la négation de l'originalité et le rôle du temps comme correcteur d'épreuves.

Si rien en l'homme n'échappe à la succession temporelle, à l'action du temps qui le mène irrémédiablement vers la fin, tout au long de l'histoire l'être humain s'est

eternidad publié en 1936, dans le recueil du même nom, et au moins deux autres textes y font encore directement allusion, soit *El jardín de senderos que se bifurcan* [Ficciones : 1944] et *Nueva refutación del*

toutefois inventé des recours pour se distraire à ses heures d'une si terrifiante issue : Dieu, l'éternité, le désir d'immortalité. Chez Jorge Luis Borges, c'est l'écriture qui a joué ce rôle « récréatif ». L'écrivain argentin a en effet choisi de miser sur les possibilités infinies de l'écriture — l'écriture étant elle-même nourrie par l'impossibilité majeure de résoudre l'énigme du temps — pour élaborer une œuvre de fiction entièrement inscrite sous le signe d'Héraclite. Ce faisant, il a su générer une réflexion critique dont la portée, bien qu'encore peu évaluée sur le plan des études en traduction, force l'abandon du paradigme de l'exactitude et de la communication du sens au profit de celui de l'approximation. Que la traduction serve uniquement à éclairer la discussion esthétique, en confiant aux générations de lecteurs le devoir de conserver la perfection des œuvres par la seule grâce de leurs imperfections, telle est l'énigmatique lueur libérée par le génie de Borges.

Les feux d'artifice de l'éternité

Bien peu de choses peuvent être vérifiées à propos du temps, hormis le fait qu'il s'écoule irrémédiablement : on ne peut pas en situer l'origine, on ignore où il commence et où il finit, pas plus qu'on ne sait avec certitude s'il se divise en catégories appelées passé, présent et futur. On ne sait pas, par ailleurs, s'il s'agit d'un simple processus mental et, le cas échéant, si on peut le partager avec d'autres. Telle est la somme des

tiempo [Otras Inquisiciones: 1952]. Toutes les citations de Borges issues de l'édition de 1989 (Emecé Editores) sont mes traductions. Leur version originale est donnée à la fin du chapitre.

principales • obscurités • soulevées par la question métaphysique du temps et de sa mesure, depuis les *Ennéades* de Plotin jusqu'au onzième livre des *Confessions* de Saint-Augustin, que Jorge Luis Borges répertorie dans son *Historia de la eternidad* [1936]. Le postulat adopté par Borges dans cet essai, celui de l'idéalité de l'espace et du temps³⁶, l'amène à conclure en formulant à son tour une proposition logiquement compatible avec les • illustres imaginations • des philosophes et des théologiens. Il s'agit de la proposition clé dont on a parlé auparavant et que Borges présente comme étant sa théorie personnelle de l'éternité : si l'on parvient à percevoir une identité totale entre deux moments parfaitement différents, alors le temps n'est qu'illusion.

Or, outre l'ironie à peine voilée de l'entreprise borgésienne dans *Historia de la eternidad*, qui consiste à présenter dans un ordre rigoureusement chronologique l'histoire d'une notion qui nie la réalité du temps³⁷, il convient d'attirer l'attention sur l'aspect paradoxal de cette proposition. En dépit des apparences, Borges ne cherche pas, par sa définition, à affirmer l'idéalité d'un temps archétypal. Elle vise seulement à tirer parti de la dimension fantastique de l'idée d'éternité, ce • splendide artifice qui nous libère, ne serait-ce que de façon fugace, de l'intolérable oppression du successif. • [Borges : 1989, p. 351] Pourquoi fantastique ? Parce qu'imaginer que l'homme puisse

³⁶ On remarquera ici à quel point Borges s'avère un digne héritier de Macedonio Fernández, avec qui il partage ce point de vue résolument idéaliste sur l'existence.

³⁷ Il s'agit d'un procédé que Borges affectionne particulièrement et qui est également repérable dans des titres tels *Nueva refutación del tiempo*, *La penúltima versión de la realidad*, etc. et qui crée, comme l'indique Borges dans la note préliminaire de *Nueva refutación del tiempo*, ce que les logiciens appellent une *contradictio in adjecto*, soit un monstre logique qui attribue au prédicat la notion même que le sujet tente de détenir, dans ce cas-ci un prédicat de nature temporelle.

échapper au cours du temps relève de la fiction³⁸. Jusqu'à preuve du contraire, seule la mort offre une telle possibilité ; ce qui, en soi, vient contredire l'idée même d'éternité, ce rêve de l'homme de se garder en vie. Le temps éternel, celui qui ne s'écoule pas, équivaut donc à une fiction trompeuse car, s'il existe, l'homme doit mourir pour y accéder. À moins de concevoir l'éternité comme un « splendide artifice » qui lui permettrait d'être à la fois hors du temps tout en demeurant prisonnier de son cours... ce à quoi invite la proposition borgésienne par sa forme de paradoxe.

Un premier indice de ce paradoxe se glisse déjà dans le titre du texte dont Borges se sert à la fin de *Historia de la eternidad* pour présenter sa conception de l'éternité. Il ne s'intitule pas *Se sentir en vie* comme on serait en droit de l'attendre d'un texte qui se veut une illustration de l'éternité, mais littéralement *Se sentir en mort*. Rappelons que Borges y fait le récit d'une « anecdote sentimentale » où il dit avoir ressenti, à la vue d'un faubourg de Buenos Aires, le même moment d'extase vécu trente ans auparavant dans des circonstances tout à fait différentes. Et c'est en ces termes qu'il décrit le sentiment d'éternité alors éprouvé : « Je me sentis mort, je me sentis observateur abstrait du monde... » [Borges : 1989, p. 366] Voilà qui semble bien étrange pour décrire une expérience s'apparentant à la vie éternelle, sans compter que l'image borgésienne va à contre-courant de l'idée généralement répandue qui associe l'éternité au maintien de la vie. Pourtant, si l'on emprunte la voie de la logique la plus élémentaire, force est de répéter avec lui que seule l'expérience de la mort peut effectivement libérer l'homme du

³⁸ Sur la définition donnée ici au fantastique, consulter la note 22 au chapitre quatre.

temps chronologique et lui ouvrir la voie de la vie éternelle. D'où le titre tout à fait « raisonnable » qui coiffe le récit de Borges.

Par contre, si logique soit-il, ce titre dissimule mal la raison d'être de l'anecdote borgésienne : accentuer le caractère fantastique de l'éternité, en la présentant comme une expérience irrationnelle vécue sur le mode de la passion. Dans *Sentirse en muerte*, Borges raconte en effet que c'est à la faveur d'une expérience passionnelle qu'il a vécu ce moment d'extase. Un moment digne de l'éternité car dans la passion, dit-il, l'homme éprouve l'impression d'échapper au temps³⁹. Le passé, le présent et le futur se vivent alors simultanément. Et si cette forme d'éternité demeure aussi conjecturale que celle des philosophes et des théologiens, l'expérience de Borges a ceci de particulier qu'elle y est présentée comme un fait banal vécu dans le cours d'une paisible nuit d'été. C'est justement ce qui lui donne son air paradoxal : l'éternité dont il est ici question s'avère une expérience ancrée dans les choses du temps. Elle équivaut ni plus ni moins à avancer l'hypothèse que pour être éternel, donc pour vivre en dehors du temps, il faut être vivant, c'est-à-dire prisonnier de la chronologie. Croire ou prétendre le contraire relève de la fiction. Cette approche de l'éternité est d'ailleurs reprise et confirmée par de nombreux textes et poèmes de l'écrivain argentin⁴⁰. Dans tous les cas, elle expose le

³⁹ Soulignons ici l'affinité de l'approche borgésienne avec les thèses de Macedonio Fernández présentées au chapitre précédent.

⁴⁰ Parmi les plus connus, on retrouve : *El jardín de senderos que se bifurcan*, *El tiempo y J.W. Dunne*, *El Zabir*, *Tlón*, *Uqbar*, *Orbis Tertius*, *El milagro secreto*, *El instante*, *Heráclito*, etc.

même paradoxe, comme l'illustre ici cet extrait du poème *Al hijo* : « L'éternité se trouve dans les choses/Du temps, qui sont des formes promptes. » [Borges : 1989, p. 948]

Un deuxième indice contribue également à mettre en relief l'aspect paradoxal de l'éternité selon Borges. Il s'agit de sa vision de l'immortalité dont la nouvelle *El inmortal* [1949] fournit une troublante illustration. Ici encore, l'hypothèse borgésienne s'inscrit en faux contre les idées généralement admises : l'immortalité n'y est pas synonyme d'éternité, elle en est même le contraire. Et à nouveau, la plus implacable logique sert de fil conducteur à l'auteur argentin. Si être immortel signifie ne jamais mourir, ce qui est une vision courante de l'immortalité, alors elle signifie pour l'homme qu'il reste éternellement captif du temps successif. Dans l'esprit borgésien, il s'agit d'une terrible condamnation, car si l'homme ne meurt jamais, le destin des immortels équivaut à disparaître, c'est-à-dire, à être emportés dans un infini mouvement de déperdition causé par un temps interminable. Ils deviennent des « échos qui, dans la creuse vacuité de leur grandeur, ne rendent plus le plein son d'une voix, mais à peine l'ultime sillage d'une parole disparue. » [Borges : 1991, p. 15] Indifférents à la nécessité de se souvenir, puisque leurs gestes se perdent dans les miroirs infatigables d'un temps interminable, les immortels — misérables troglodytes dans le conte de Borges — s'exposent au danger de l'oubli.

Le seul recours contre cette terrifiante issue, c'est le désir d'éternité, le désir de durer. Et ce désir, seuls les mortels peuvent l'éprouver, car contrairement aux immortels qui l'ignorent, les mortels savent, eux, qu'ils sont condamnés. La distinction introduite ici

entre les mortels et les immortels mérite d'être relevée. Elle permet d'éclairer le rôle que Borges assigne à la mémoire dans sa conception de l'éternité. Déjà, on a vu que conformément à cette vision, être immortel n'équivaut pas à être éternel. Pas plus qu'être éternel ne signifie se maintenir en vie. Dans le premier cas, l'expérience d'un temps qui s'écoule irrévocablement entraîne l'homme dans un mouvement de déperdition sans fin ; dans le deuxième, l'expérience d'un temps immobile situé hors du temps rend la perspective de l'éternité tout aussi horrifiante, car sa condition de réalisation engage logiquement la mort de l'homme. Dans les deux cas, l'homme se voit privé de la prodigieuse vertu de l'éternité.

Mais comment résoudre ce qui apparaît dès lors comme une voie sans issue ou comme une insoluble contradiction ? Comment concilier ce désir de durer, qui est une nostalgie de l'éternité et qui constitue en soi une irréalité, avec l'inexorable mouvement du temps successif ? La réponse de Borges tient toute entière dans le paradoxe de sa proposition : en concevant l'éternité comme une forme de mémoire qui, tout en cherchant à suspendre ou à retenir le cours du temps, ne saurait en aucun cas libérer l'homme de son emprise. Grâce au phénomène de la remémoration, dans le présent de l'instant où il se souvient, l'homme se libère du temps chronologique, en ramenant vers lui les temps confondus de l'expérience vécue ou à venir, et ce, même si ce présent est fait de temps lui aussi. Le souvenir lui procure alors l'illusion d'échapper au temps successif ou de s'abstraire momentanément de sa troublante réalité. Mais aussi fugace ou trompeuse soit-elle, la mémoire est à l'identité personnelle ce que l'éternité est à

l'imagination humaine : sans elle, affirme Borges, l'histoire universelle ne serait que du temps perdu.

De ce contraste entre les mortels et les immortels naît donc l'étrange paradoxe de la proposition borgésienne dont la conséquence la plus singulière équivaut à concevoir l'éphémère comme étant la forme la plus durable de l'éternité. Contredisant toute approche qui en ferait une forme immobile à l'abri des attaques du temps chronologique, l'illusion borgésienne de l'éternité affirme au contraire que seules les choses du temps peuvent durer : « L'aujourd'hui fugace est ténu et est éternel/N'attends ni un autre Ciel, ni un autre Enfer. » [Borges : 1989, p. 917] Pour aussi contradictoire ou illusoire qu'elle soit, mais en raison même de cet artifice, l'attitude de Borges contribue ainsi à éclairer la dialectique entre durer et disparaître. Elle parvient à mettre en lumière le rapport paradoxal entre l'éternité et la création, en montrant que « la conservation de ce monde est une perpétuelle création et [que] les verbes *conserver et créer*, si souvent ennemis ici bas, sont synonymes dans le Ciel. » [Borges, 1989, p. 363] Tel est le splendide artifice de l'éternité imaginée par Borges et il illumine de tous ses feux la magie de l'art narratif.

L'oeuvre de sable

Éblouissante invention, en effet, que l'éternité borgésienne ! Y est soutenue l'idée que l'homme se garde vivant malgré la sentence du temps mortel, sans que rien ne soit enlevé à la dimension parfaitement irréaliste de cette idée qui pousse l'homme à s'imaginer éternel. Y est accentuée au contraire l'irréalité liée à l'idée même de l'éternité pour mieux

en exploiter la dimension fantastique, pour mieux en détourner tous les enjeux métaphysiques, philosophiques ou doctrinaux au seul profit de l'œuvre de fiction. Éternité prodigue, miraculeusement banale, qui devine dans l'expérience de la lecture et de l'écriture les possibilités secrètes d'une autre forme de temps. Un temps autonome et créateur qui, à l'image de cette « horloge de sable » si chère à Borges, se vide et se remplit inlassablement.

Dans l'œuvre de l'auteur argentin, l'insoluble problème du temps, l'incertitude absolue qu'il recèle, se trouve effectivement dévié vers la sphère esthétique [Ramírez Molas : 1978, pp. 22-24]. Son sens impénétrable inspire à Borges des fictions conçues comme des labyrinthes qui sont autant de miroirs de cet autre labyrinthe qui renferme tout : l'incommensurable univers [Yurkievich : 1988]. Se jouant des apparences et usant du paradoxe latent dans sa conception de l'éternité — conserver tout en créant —, l'univers narratif de Borges devient ainsi un champ d'expérimentation privilégié. Mais gare à ceux qui prendraient au sérieux ce brillant étalage d'élucubrations faussement savantes. À maintes reprises, Borges répétera n'avoir trouvé dans les mathématiques et dans la philosophie que des possibilités littéraires et surtout des possibilités pour la littérature qui le passionne le plus : la littérature fantastique [Borges : 1967]. L'étrangeté de cet univers doit plutôt être considérée comme une conséquence immédiate de l'inquiétude borgésienne pour le temps, de la frontière qu'il instaure entre la réalité et l'irréalité et qui donne à son œuvre sa dimension fantastique. C'est d'ailleurs en ces

termes que Borges pose lui-même la limite entre le réel et l'irréel, équivalente selon lui à la différence entre la circonstance et la durée d'un événement :

• Je dirais que le réel est ce qui dure peu de temps, c'est la circonstance. Le fantastique est ce qui dure toujours. Donc, si nous considérons les choses du point de vue du temps, l'irréel, le fantastique, serait bien plus réel. Unamuno a dit que Don Quichotte est bien plus réel que Cervantès. Nous ne pensons à Cervantès que comme l'auteur du Don Quichotte, alors que Don Quichotte continue à être une personne vivante pour nous. • [Borges *in* Camp : 1999, p.65]

La réalité du fantastique, c'est donc son caractère irréel. Et cette irréalité, on le voit, est elle-même directement liée dans l'esprit borgésien à la durée du temps, à l'étrange constat que Borges établit ici et en vertu duquel ces choses du temps que constituent les œuvres perdurent et survivent à leurs auteurs, considérés eux aussi comme des « choses du temps ». Ce qui confirme à nouveau l'irréalité implicitement liée à sa conception si paradoxale de l'éternité. Et davantage encore, puisque Borges fait de l'irréalité la condition même de l'œuvre littéraire, l'irréalité de l'œuvre naissant d'abord du fait qu'elle crée un univers de temps autonome. Un temps qui dure et qui, tout en s'inscrivant dans l'histoire ou la chronologie, n'est ni uniquement successif ni uniquement archétypal, mais les deux à la fois : le temps de la fiction narrative. C'est un temps étrange et unique qui, comme dans l'expérience de la passion ou de la mémoire, suffit à lui seul à « confondre la série entière du temps [car] les lecteurs fervents qui se livrent

tout entiers à une ligne de Shakespeare ne sont-ils pas, au sens propre, Shakespeare ? »

[Borges : 1999, p. 146]

L'interrogation fondamentale soulevée par Borges dans *Sentirse en muerta* refait ainsi surface, trahissant sous une autre formulation la même préoccupation : est-il possible de partager ou de vivre, à des années de distance, la même émotion éprouvée par l'auteur du *Songe d'une nuit d'été* ? Répondre oui à cette question implique nécessairement la négation du temps chronologique et la reconnaissance d'un autre temps, pluridimensionnel, dont la forme — une émotion, un souvenir, une page d'écriture — génère sa propre force d'illusion. L'illusion d'une éternité devient possible par la création d'un temps unique qui ouvre mystérieusement la porte à la répétition du même dans l'inévitablement autre. C'est un temps aussi irréel et paradoxal que celui de l'éternité et qui, comme elle, crée une illusion de réalité : la réalité illusoire et fantastique d'un temps qui offre à l'œuvre la possibilité de durer dans le successif, faisant ainsi de l'irréalité la condition même de son existence. Il s'agit là d'un aspect indispensable à la compréhension du rôle du temps et de son influence dans la formation de l'œuvre de fiction, un phénomène dont Borges a jeté les bases dans *La magia y el arte narrativo* [1932].

Ce qui distingue le temps de tous les jours du temps de l'œuvre de fiction, c'est la faculté de ce dernier d'obéir à une autre logique causale. Tel est en effet le principal argument de ce court essai où Borges avance d'emblée l'hypothèse que « le problème central de l'art du roman est la causalité. (...) Un ordre très divers [le] régit, lucide et

atavique. La clarté primitive de la magie. • [Borges : 1989, p. 230] Et la magie, présentée comme le couronnement ou le cauchemar de la causalité, obéit à la loi générale de la sympathie qui postule un lien inévitable entre des choses éloignées. Cauchemar ou couronnement de la causalité car, comme le souligne si finement Borges : • Le miracle n'est pas moins étranger à cet univers qu'à celui des astronomes. Toutes les lois naturelles le régissent, et d'autres, extraordinaires. • [Borges : 1989, p. 231] Les lois naturelles sont le résultat d'opérations infinies et incontrôlables, le temps chronologique par exemple ; pour leur part, les lois extraordinaires échappent au déterminisme des premières, dans la mesure où elles créent leur propre autonomie ou leur propre monde, un univers lucide et limité où tous les détails viennent corroborer leur propre fin. De toute évidence selon Borges, la • seule honnêteté • possible pour le roman se trouve dans les deuxièmes de ces lois.

Or, ce qu'il est extrêmement important de relever ici, c'est l'idée de magie ou de fantastique que l'on trouve à nouveau associée à l'art narratif et dont la condition d'apparition est d'abord imputable à la possibilité d'imaginer d'autres liens de causalité. Une possibilité d'autant plus réelle que le temps demeure, on l'a vu, une énigme insondable qui ouvre toute grande la porte à la spéculation. Par conséquent, dans l'esprit borgésien, ce qui fait l'originalité d'une œuvre de fiction, c'est précisément sa capacité de générer un univers de temps parfaitement autonome. Un univers régi par des lois extraordinaires, l'étrange répétition du temps de l'œuvre dans celui de la lecture par exemple, mais auquel les lois naturelles ne sont pas étrangères non plus, car l'écriture

demeure forcément une expérience se déroulant dans le temps successif. Ici encore, on voit donc se profiler la dimension paradoxale de l'éternité borgésienne, son influence repérable sur sa façon de penser la singularité de l'œuvre littéraire. À l'image de ce phénomène paradoxal qui conserve et qui transforme, l'œuvre de fiction n'en finit pas elle non plus de remonter le cours de sa propre éternité. C'est un temps étrange, à la fois mobile et fixe, qui se joue du faux mouvement des aiguilles des horloges et dont le silencieux mécanisme mesure inversement le temps des vivants et le temps des morts. Tel est le jeu, nous dit Borges, qui se produit dans l'écriture.

Un jeu destiné à invalider nos clés cognitives, nos principes de raison suffisante, d'univocité protectrice, de signifiés réconfortants et qui ébranle le système des coordonnées qui permettent de formuler les postulats du réel, en venant ainsi embrouiller la causalité admise [Yurkievich : 1988, p. 203]. Un jeu qui, comme on l'a mentionné en introduction, crée un effet d'irréalité et qui se produit dans l'étroite marge où ce qui fait retour n'est ni tout à fait même ni tout à fait autre [Lafon : 1990, p. 18], dans le paradoxe creusé par une éternité trompeuse qui entraîne, par glissement, tous les enjeux épistémologiques vers l'écriture. Ce qui amène ainsi Borges à poser une équivalence implicite entre la fiction du temps éternel et celle de l'œuvre littéraire, en affirmant la fonction autoréférentielle de cette dernière et en éclairant la dynamique commune de transformation de ces deux fictions. Cette dynamique est révélée par la traduction, notamment, aspect que l'on abordera en dernière partie de ce chapitre.

Pour cette raison, comme le montrent si bien les poèmes *El reloj de arena* [1960], *Al hijo* [1964], *Al instante* [1964] et *Heráclito* [1969], tout ce qui est dit du temps dans l'œuvre de l'écrivain argentin, de son dynamisme notionnel, peut être appliqué à l'écriture. D'où la persistance de la figure d'Héraclite tout au long d'une œuvre où elle est convoquée pour désigner à la fois la mise en marche du fleuve interminable du temps et, paradoxalement, son inévitable répétitivité. Car curieusement, comme le souligne Michel Lafon dans *Borges ou la réécriture* [1990], si la métaphore d'Héraclite est d'abord invoquée, au cœur de l'art poétique borgésien, pour conclure au caractère irrécusable du temps et à l'incapacité de l'écriture à le nier, elle conduit ensuite au constat de son incontournable répétitivité. Et s'il en est ainsi, c'est parce que Borges considère que la métaphore d'Héraclite fait partie des quelques métaphores essentielles que les littératures passées et à venir ne peuvent que réemployer interminablement.

Là se trouve donc la clé du paradoxe héraclitéen qui permet de comprendre que le devenir est fait de cycles similaires, mais non identiques, la ressemblance n'est pas l'identité et c'est dans cette marge d'une " répétition élargie " que coule toute la philosophie héraclitéenne telle que Borges l'analyse et la choisit comme emblème de sa propre entreprise d'écriture... [Lafon : 1990, pp. 68-69] Dans l'inexorable mouvement du temps, l'écriture fait donc son lit, un lit qui est le lieu d'un jeu aux allures contradictoires, où seul le paradoxe possède la clef de ce grand musée dans lequel se conservent fabuleusement intactes les formes génératrices de toute littérature. Ce paradoxe d'un temps fantastique à la fois mortel et immortel crée un étrange effet d'éternité, en tenant

inlassablement à jour son propre répertoire de chimères et de monstruosités. C'est l'éternité paradoxale du temps qui est au principe et à l'aboutissement de toute écriture.

Au sein de l'univers narratif de Borges, le temps joue donc un rôle prépondérant dans la création comme dans l'appréciation de l'œuvre littéraire. Il lui communique son propre dynamisme, en invalidant d'emblée toute approche qui la définirait strictement comme une forme stable, à l'abri du changement. Dès lors, la fiction du texte définitif, la perfectibilité de l'œuvre et la réécriture apparaissent toutes comme des conséquences immédiates de l'approche borgésienne du temps. De plus, en attirant l'attention sur le caractère paradoxal de l'éternité, le point de vue de Borges court-circuite la logique binaire qui régit habituellement son appréciation : le temps n'implique pas qu'un vaste mouvement de déperdition, il peut également se faire agent de conservation. Tel est le cas chaque fois qu'un texte est écrit ou lu, réécrit et relu. Chaque fois, le « miracle » de l'éternité se produit. Chaque fois, l'expérience du totalement identique dans le radicalement autre se répète, en attestant ainsi l'hypothèse borgésienne selon laquelle le temps n'est qu'illusion.

Illusion vaine de ceux qui confondent la durée avec l'incarnation même de la perfection, comme le démontre si bien *La supersticiosa ética del lector* [1932], un essai de Borges qui éclaire les raisons pour lesquelles un texte ne peut jamais être considéré comme définitif. Mentionnons d'abord que la « supersticieuse éthique du lecteur » dont il est question désigne le goût immodéré de certains écrivains pour le côté « acoustico-décoratif » des mots. Or cette vanité du style dissimule, selon Borges, une autre vanité

plus pathétique encore, celle de la « page de perfection ». C'est à Flaubert qu'il impute cette « tromperie » responsable de faire croire que « la correction (...) fait à la pensée ce que l'eau du Styx faisait au corps d'Achille : elle la rend invulnérable et indestructible. » [Borges : 1989, p. 203] On le voit, l'auteur argentin s'inscrit en faux contre cette idée. La « page de perfection » dont aucun mot ne peut être touché sous peine de lui porter une atteinte irréparable est au contraire la plus précaire de toutes. En dépit de sa prétention à l'immortalité, elle est la plus menacée de disparaître. Au fil du temps et avec le changement, les nuances délicates d'une langue tendent à s'effacer ; et comme les « pages parfaites » abondent habituellement en pareilles subtilités, ce sont celles qui se perdent le plus facilement.

Relevons au passage que Borges utilise le mot « immortalité » pour décrire ici le désir de perfection confondu avec la vanité de durer, confirmant ainsi le danger de l'oubli qui guette cette notion dans sa conception de l'éternité, de même que la dynamique de transformation qu'elle met inévitablement en jeu. Voilà pourquoi il affirme plutôt que c'est en raison même de son style bâclé, imprécis et parfaitement dépourvu d'effets décoratifs que *Don Quichotte* continue de gagner des batailles posthumes contre ses traducteurs et survit à toute version, si négligée soit-elle. À quoi Borges attribue-t-il la fabuleuse longévité du fantôme du *Don Quichotte* en traductions allemandes, indiennes ou scandinaves, fantôme bien plus vivant que tous les artifices verbaux des stylistes ? Sûrement pas à sa perfection narrative, mais plus humainement au fait que seules les œuvres imparfaites « peuvent franchir le feu des *errata*, des versions approximatives, des

lectures distraites, des incompréhensions, sans y laisser leur âme dans l'épreuve. »

[Borges : 1989, p. 204]

Mais attention ! La position de l'auteur argentin ne doit surtout pas être interprétée comme une invitation à la « phrase lourde ou à l'épithète quelconque ». L'idée avancée ici par Borges est que l'utilisation volontaire de procédés stylistiques finit par déprécier la langue. En matière de littérature, seule la passion doit selon lui l'emporter sur le thème traité. Et quel est le propre de la passion dans la conception borgésienne de l'éternité ? La tendance à l'intemporel. D'où il apparaît que seules les œuvres imparfaites, soit les choses ancrées dans le temps, peuvent prétendre à l'éternité. Voilà pourquoi Borges considère que la littérature est « un art qui sait prophétiser ce temps où elle sera devenue muette et s'acharner contre sa propre vertu et s'éprendre de sa propre dissolution et courtiser sa fin. » [Borges : 1989, p. 205] La considérer comme un objet parfait ou inaltérable relève par conséquent de la fiction, celle du texte définitif, comme l'affirme Borges dans *Las versiones homéricas*.

Le seul critère qui, pour Borges, rend un texte définitif, c'est-à-dire lui assure une certaine durée, c'est le fait qu'il soit constamment relu. Tel qu'il l'indique dans *Sobre los clásicos* [1952], le sort d'une œuvre dépend avant tout de « l'excitation ou de l'apathie des générations d'hommes anonymes qui le mettent à l'épreuve, dans la solitude de leurs bibliothèques. » [Borges : 1989, p. 773] Ce qui fait d'une œuvre un classique, c'est le fait qu'elle soit continuellement relue. Achevée par le temps. Relevons d'ailleurs au passage l'heureuse polysémie du verbe « achever » digne dans ce contexte du paradoxe fondateur

de l'éternité borgésienne. En effet, si l'unique possibilité pour une œuvre de se conserver se trouve dans le fil de ses modifications, celles-ci l'exposent « fatalement » au meilleur comme au pire.

Une autre activité qui avec la lecture permet à un texte de durer est la réécriture. Dans *Borges ou la réécriture* [1990], Michel Lafon la définit comme la somme des opérations de transformation qu'un texte peut subir et dont la traduction offre un exemple privilégié. Il s'agit d'une pratique que Borges a lui-même appliquée à l'élaboration de son œuvre, en réécrivant constamment plusieurs de ses textes. Il s'agit d'une dynamique à inscrire, comme le souligne toujours Lafon, sous le signe de la mise en rapport des textes et qui donne une idée de la complexité de ces rapports : de proche en proche, de loin en loin, de proche en loin, etc. Ainsi, la réécriture permet de constater qu'un texte n'entretient pas forcément qu'un seul rapport avec le texte fondateur et que le texte « peut même n'avoir avec celui-ci que des rapports indirects, par le biais de textes dérivés du texte fondateur, qui suffisent à le rattacher à celui-ci. » [Lafon : 1990, p. 45] Le fameux *Pierre Ménard, autor del Quijote* [1949] fournit à ce titre un exemple flagrant de cette pratique où l'écriture borgésienne, tout en exhibant ses origines, déploie en même temps sa meilleure stratégie d'occultation⁴¹. Dans tous les cas, la réécriture contribue à éclairer le fait que les occurrences d'un *même* texte dans *divers* contextes de publication [Louis : 1997, p. 24] a toujours un impact sur sa signification.

En situant l'enjeu de la durée et de la conservation du côté de la lecture et de la réécriture, la réflexion borghésienne invite, on le voit, à considérer que seule la dynamique de transformation qui gouverne ces activités peut se porter garante du maintien des formes littéraires. Mais s'il n'existe ni œuvre parfaite ni texte définitif, qu'advient-il donc du statut de l'original et sur quelle base établit-il ses rapports avec la traduction ? Par voie de conséquence, ne prive-t-on pas la traduction de toute assise théorique solide en postulant que le temps constitue le critère distinctif de l'œuvre originale ? Considérant l'inévitable dynamique de transformation qu'il met en jeu, le temps ne pose-t-il pas un obstacle insurmontable à l'interprétation ? C'est à la lumière du principe borghésien selon lequel toute écriture implique l'inscription de la marque de l'écrivain et de son contexte historique, de même que l'irruption d'un temps spécifique à l'œuvre littéraire, que l'on tentera dès à présent de répondre à ces questions. Du coup, on découvrira que la contribution exceptionnelle de Borges aux principaux débats ayant marqué les études littéraires au XX^e siècle déborde largement le cadre de cette discipline et bénéficie également à la phénoménologie de la traduction.

Le hasard d'un tirage au sort

Le temps entre dans la formation de l'œuvre littéraire. Non seulement à titre de matière ontologique, la « substance dont je suis fait » [Borges : 1989, p. 771], mais aussi

⁴¹ Et à l'intérieur même de ce texte, le renvoi au chapitre IX du *Don Quichotte* de Cervantès, qui renvoie lui-même aux « auteurs » ayant dû prêter main forte à la composition de l'œuvre, offre autant d'exemples de

en tant que composante conférant à l'œuvre une part d'autonomie. Un temps à la fois libéré et prisonnier de la logique causale. Tel est le premier constat que la réflexion borgésienne permet d'établir. Or, dans l'esprit de Borges, si le temps constitue une composante essentielle de l'écriture, il influence au même titre l'acte interprétatif. Qu'il s'agisse de la lecture ou de la traduction, nos interprétations d'un texte demeurent forcément soumises elles aussi aux caprices des saisons et ne présentent, par conséquent, que des portraits d'un moment particulier [Borges : 1991, p. 14]. D'où l'apparition d'un deuxième constat : en tant que composante de l'acte interprétatif, le temps remet nécessairement en question la validité de tout modèle de traduction fondé sur l'équivalence ou sur la communication du sens.

Une première conséquence du rôle du temps comme composante de l'interprétation, c'est qu'il limite la portée de tout modèle de traduction fondé sur la transmission du sens ou sur la recherche d'équivalences. Parce qu'il introduit le changement, le temps empêche de concevoir l'œuvre originale comme étant l'expression d'un tout homogène — le « vouloir-dire de l'auteur » — invariable et imperméable au déterminisme du contexte historique à l'intérieur duquel elle s'inscrit. La réflexion de Borges sur ce sujet montre au contraire que l'œuvre littéraire ne constitue pas une réalité parfaite, mais bien un objet perfectible continuellement nourri par les multiples apports de la lecture et de la traduction, deux activités qui, à ses yeux, possèdent le statut d'actes de création. Refusant pour cette raison de la considérer comme le patrimoine exclusif de

cette pratique.

son auteur, Borges envisage toute œuvre littéraire — en commençant par la sienne — comme « un des multiples carrefours possibles, un des innombrables croisements des textes antérieurs et présents, un instant de coexistence, une parcelle de l'immense déploiement textuel. » [Yurkievich : 1988, p. 204] Considérée sous cet angle, l'originalité ne saurait être perçue autrement que comme le résultat de la dépersonnalisation de l'auteur au profit de l'affirmation de la dimension anonyme ou collective de l'œuvre. La tendance à l'anonymat apparaît ici, conformément à ce qu'on en a vu au chapitre précédent avec la poétique de Macedonio Fernández, comme la plus grande vérité de l'œuvre littéraire. Et la traduction, comme une opération « approximative » au sens étymologique de ce terme, soit comme le résultat d'un rapprochement auquel ne s'attache pas une exactitude rigoureuse.

Une deuxième conséquence étroitement liée à la négation de l'originalité est l'émergence de la dimension créatrice de la traduction. En effet, si le temps introduit inévitablement un écart non seulement entre l'original et sa traduction, mais à l'intérieur même de l'œuvre, la conception borgésienne de l'éternité autorise toutefois à interpréter cet écart comme étant le plus puissant moteur de la traduction. Au nom de quel principe ? Celui-là même sur lequel se fonde l'éternité paradoxale de Borges et qui renvoie à la proposition initiale : comment deux moments perçus comme étant tout à fait identiques peuvent-ils être radicalement différents ? L'impossibilité logique contenue dans cette proposition génère sa propre réponse. En effet, admettre qu'un texte ne peut jamais être « tout à fait » le même laisse aussi sous-entendre qu'il ne peut pas non plus être « tout

à fait • différent [Lafon : 1990, p. 18]. Quelque chose dans ce • tout à fait • marque l'impossibilité de concevoir un écart absolu entre les deux textes et implique, par conséquent, que si la ressemblance n'est pas l'identité, la différence n'est pas non plus la radicale altérité. Entre l'original et ses traductions, il ne peut y avoir qu'un ensemble de rapports complémentaires qui se produisent dans le cadre de cette • répétition élargie • qu'implique l'écriture. De ce point de vue, le principal enjeu de la traduction équivaut donc à poser le problème de la ressemblance ou de la conservation de l'œuvre dans la différence, c'est-à-dire dans le fil de ses modifications. Le potentiel de la traduction se situe exactement dans la brèche ouverte par ce paradoxe.

Un paradoxe que Borges qualifie d'heureuse fatalité, de consolation ou de devoir d'espérance, car il est selon lui à l'origine de toute littérature : • Le temps que l'on accuse tellement de consumer toutes choses, et qui est si fameux par ses démolitions et par ses ruines d'Italica, construit également à son tour. • [Borges : 1991, p. 14] Il se fait correcteur d'épreuves. Au sens noble de la correction, dans la mesure où seule son action peut contribuer à améliorer ou à bonifier une œuvre. Bien sûr, le temps ne perd rien de son inévitable pouvoir d'altération, mais c'est bien parce que cette limite existe que Borges revendique pour l'artiste un temps éternel qui s'oppose à celui tombé dans l'histoire. Même si l'éternité demeure un splendide artifice ou un désir superflu, l'homme demeurant toujours immergé dans son siècle, l'écrivain doit écrire contre le temps et se tourner vers l'anachronisme. Il lui faut accentuer cette qualité inhérente à l'écriture qui fait d'elle une expérience du temps linéaire, afin que surgisse l'artifice de sa répétitivité. Il

s'agit là, selon Borges, d'une contradiction indispensable pour que l'art advienne comme un petit miracle. Pour que d'une manière ou d'une autre, ce temps échappe à la causalité organisée de l'histoire. Mais que l'art survienne ou pas ne dépend pas non plus, selon lui, de l'artiste. Une idée centrale de la pensée borgésienne, c'est que le sort d'une œuvre dépend uniquement des multiples apports de ses lecteurs ou de ses traducteurs. Dans cette perspective, la traduction devient une technique de correction, non pas au sens moral d'une autorité qui s'adjoindrait le droit de punir, mais au sens d'une responsabilité éthique : il incombe aux traducteurs de bonifier l'oeuvre, c'est-à-dire de l'aider à franchir les épreuves du temps.

Si l'approche borgésienne de l'éternité autorise ainsi à concevoir l'œuvre littéraire comme un objet temporaire, c'est-à-dire littéralement porteur de temps, l'original apparaît dès lors comme « an heterogeneous artifact (...) constrained by the social institutions in which it is produced (...) ; and its constitutive materials, including the other texts that it assimilates and transforms, link it to a particular historical moment. » [Venuti : 1992, p. 9]

Et cela demeure vrai, même si Borges a délibérément cherché à créer l'effet contraire dans son œuvre, en l'émaillant de savants anachronismes qui l'éloignent du présent ou du contexte historique de sa production. Là se cache la clef du paradoxe borgésien : créer une réalité qui a l'air tout à fait coupée du présent constitue certainement à ses yeux la meilleure stratégie pour en affirmer l'historicité⁴². Créant ainsi l'illusion que

⁴² L'historicité au sens fort que lui donne Henri Meshonnic, soit le potentiel de l'œuvre de transformer le temps, la lecture et l'écriture en donnant à lire l'altérité infinie du discours.

l'œuvre peut échapper au déterminisme du temps, ce qui est en soi une merveilleuse fiction. Une fantastique irréalité liée à l'idée même de l'éternité. Un artifice exploité et revendiqué par Borges pour attirer l'attention sur ce qui fait l'unicité de l'œuvre littéraire : sa forme.

Du coup, la conception borgésienne de l'œuvre littéraire vient merveilleusement compléter la fameuse proposition présentée par Walter Benjamin en 1923 dans *L'abandon du traducteur* : « La traduction est une forme. Pour la saisir comme telle, il faut revenir à l'original. » [Nous : 1997, p. 14] Merveilleusement, car par un effet de miroir digne de l'auteur argentin, on pourrait inverser la sentence benjaminienne et affirmer avec Borges que l'original est une forme et que pour la saisir, il faut revenir à la traduction. Dans les deux cas chez ces auteurs, la gloire de l'œuvre littéraire comme la gloire de l'œuvre traduite demeurent infiniment redevables au fait qu'elles sont des formes. Des formes de temps. Des formes capables de « prophétiser leur propre fin » et dont la conservation dépend paradoxalement de leur constante exposition au changement, sur ce mode très particulier et également contradictoire qui semble admettre le retour du même dans le nécessairement autre, le retour à l'origine par la création du nouveau. C'est pourquoi le « paradoxe de l'éternité » chez Borges et la notion de « pur langage » chez Benjamin semblent si bien se renvoyer ici l'image de ce qui fait l'unicité de toute œuvre littéraire et l'enjeu de toute traduction : leur forme.

Dans cette perspective, qui est celle dégagée par un écrivain hédoniste qui prise par-dessus tout les plaisirs de la lecture, c'est la mise en valeur de l'œuvre littéraire qui

devient donc l'enjeu de toute traduction. L'original et le texte traduit doivent être unis par ce seul objectif commun : rendre un texte agréable à lire. Or dans l'esprit de Borges, mettre un texte en valeur ne signifie rien d'autre que de produire un texte plaisant, convaincant sur le plan esthétique, qui donnera le goût d'être lu. Car s'il est pour Borges une valeur importante en littérature, c'est bien celle qu'il accorde aux délices de la lecture. Borges croit fermement que les plus chers plaisirs de la littérature deviennent possibles dès lors qu'une œuvre est passée entre plusieurs mains et a subi de nombreuses transformations. D'où le statut privilégié qu'il accorde à la traduction dans ce processus de conservation et de création de l'œuvre. Dans cet esprit, les difficultés soulevées par la traduction relèvent davantage selon lui de questions liées à l'écriture et à la lecture des textes traduits que de problèmes strictement linguistiques. Efraïn Kristal relève d'ailleurs, dans *Invisible Work. Borges and Translation* [Kristal : 2002], à quel point cette conviction de l'auteur argentin nourrit et oriente toute sa pratique de l'écriture et de la traduction.

Dans *Jorge Luis Borges : œuvre et manœuvre* [Louis : 1997], Annick Louis mentionne également à ce sujet que l'intérêt de Borges pour la traduction lui vient de sa pratique d'écrivain et de lecteur, un lecteur privilégié qui a accès à des textes en plusieurs langues et pour qui l'activité traduisante « prend la forme d'un jeu de contrastes et de connotations destiné à multiplier les possibilités et les variations de sa propre langue. » [Louis : 1997, p. 351] Ni le rapport entre deux langues, ni le rapport entre un original et une traduction n'occupent, dit-elle, une place centrale dans sa réflexion. Les

considérations de Borges sur la traduction invitent plutôt à sortir du monde binaire des traducteurs [Meschonnic : 1999, p. 87], en ouvrant la réflexion aux problèmes découlant de l'écriture, du langage et de la signification :

• In summary, for Borges a translation is not the transfer of a text from one language to another. It is a transformation of a text into another. The appreciation of a literary work, for Borges, can be enriched by translation, provided that the reader avoids the prejudice of assuming the original is the best version of the work. Judging a translation involves the scrutiny of two or more versions of the same work on equal terms. • [Kristal : 2002, p. 32]

Dans l'approche borgésienne de la traduction, la mise en valeur de l'œuvre littéraire est explicitement liée en effet à la capacité du texte à toucher sa cible artistique. Il s'agit là d'un objectif que Borges exige de toute œuvre de fiction et il est convaincu que, du point de vue littéraire, un original ne possède en principe aucun avantage sur le texte traduit. Il pense même au contraire qu'une traduction a plus de chances d'être jugée de façon honnête, si le lecteur ignore lequel des textes est l'original. Cette attitude a le mérite de centrer l'attention sur le rapport entre les textes et sur le fait que seule l'interaction de certains critères objectifs (cadence, libres associations de mots, etc.) et relatifs (plaisirs et libertés prises par le traducteur) rend possible la création d'une « perfection verbale ».

Et quel est donc le critère qui permet d'évaluer si un texte — original ou traduction — touche sa cible artistique ? Sa durée. Pour Borges, on l'a vu, une œuvre littéraire « réussie » n'est pas l'expression de la vanité de son auteur, ni de son traducteur,

mais plutôt la manifestation de la ferveur des lecteurs qui continuent à la lire comme si en ses pages tout devait être délibéré, fatal, profond comme le cosmos et capable d'interprétations sans fin. [Borges : 1989, p. 773] Dès lors, l'unique façon pour une œuvre de durer, conformément à ce qui a été dit de l'éternité borgésienne, c'est en se transformant. Voilà pourquoi Borges conçoit la traduction comme une activité de création — réussie ou pas — destinée à révéler les diverses perspectives d'un fait mobile, (...) un long tirage au sort expérimental fait d'omissions et d'insistances. [Borges : 1989, p. 239] De ce point de vue, la transmission du sens cesse de faire l'objet de la fidélité, et les critères d'une bonne traduction se trouvent plutôt définis en fonction de la perfectibilité de l'œuvre, c'est-à-dire de sa propension à créer un univers de temps autonome et, par conséquent, porteur de la possibilité de se renouveler constamment.

Si Borges situe le principal enjeu de la traduction du côté de la mise en valeur de l'œuvre littéraire, il convient alors d'insister sur le fait que cet objectif demeure entièrement redevable à la reconnaissance du rôle du temps dans la formation de celle-ci, à sa fonction de principal protagoniste de l'écriture, à la dynamique de transformation qu'elle instaure. L'auteur argentin établit en effet une équation directe entre la valeur esthétique d'une œuvre et le temps, faisant ainsi de la durée le critère le plus convaincant de sa réussite esthétique. Relevons sur cet aspect l'affinité de la position borgésienne avec celle d'Henri Meschonnic dans la *Poétique du traduire* [1999], où ce dernier affirme également que ce qui fait une bonne traduction, ce ne sont pas des critères subjectifs tels les goûts d'un individu, d'un groupe ou l'accomplissement d'un programme

idéologique, mais bien • les critères pragmatiques de la réussite historique, c'est-à-dire, la durée, qui n'est rien d'autre qu'un fonctionnement textuel, une activité discursive de relais. • [Meschonnic : 1999, p. 85]

L'importance accordée au temps par Borges dans l'appréciation des rapports entre l'original et la traduction ne se limite pas toutefois à ce rôle d'arbitre historique de la réussite. Il considère au contraire qu'il s'agit là de la seule façon pour l'œuvre de se conserver. En faisant de la mise en valeur de l'original l'enjeu de toute traduction, la position de Borges équivaut à toute fin pratique à reconnaître que l'unique forme de survie possible pour elle se trouve dans • le devenir pluriel de ses traductions • [Nouss : 1997, p. 9]. Posée dans les termes de l'approche borgésienne du temps, la question du rapport entre l'original et la traduction équivaut ainsi à affirmer que c'est parce qu'elle appartient aux choses du temps que l'œuvre originale porte en elle une grande nostalgie de l'éternité. Or, l'accomplissement de ce désir de durer ne peut se réaliser pour l'œuvre que sous la forme de ce fameux paradoxe porteur d'une promesse d'éternité : par la création d'un texte où ce qui fait retour n'est ni tout à fait même, ni tout à fait autre.

On aura remarqué dans cette approche borgésienne de la traduction une grande proximité conceptuelle avec les thèses présentées par Walter Benjamin dans *L'abandon du traducteur* [Nouss : 1997]. Cette observation n'est sûrement pas étrangère au fait que dans les deux cas, on se trouve en présence d'un modèle qui fait de la perfectibilité des œuvres l'enjeu central de toutes les opérations de traduction. C'est un modèle qui mise sur la complémentarité des textes ou des langues — plutôt que sur leur opposition —

pour mieux révéler la dimension créatrice du langage. Un modèle à l'intérieur duquel le temps joue également un rôle prépondérant d'orientation épistémologique, dans la mesure où le devenir de l'œuvre se lit dans la perspective d'une temporalité unique qui seule permet la restitution de l'ancien par la création du nouveau. Aussi est-il possible d'imaginer, à l'horizon furtif et éphémère du « terme messianique de la croissance des langues », l'éternité fugace à l'origine et à l'aboutissement de toute écriture.

La clef d'une devinette ?

La réflexion amorcée par Jorge Luis Borges vers les années 1920 a généré depuis une masse de travaux critiques dont la portée sur les études en traduction commence aujourd'hui à être reconnue. La principale difficulté inhérente à la démarche de l'auteur argentin en ce qui traite spécifiquement de traduction provient sûrement du fait que dans son cas les problèmes théoriques soulevés par la discipline s'inscrivent à l'intérieur même d'une réflexion critique beaucoup plus large sur le langage, l'écriture et le temps. La critique exercée par Borges sur ces notions oriente effectivement ses jugements sur la traduction dont la théorisation s'effectue à partir d'un travail sur des exemples concrets⁴³ :

« Cette stratégie peut permettre d'expliquer pourquoi sa conception de la traduction n'a pas acquis le statut d'une théorie et pourquoi sa répercussion [sur] la théorie littéraire contemporaine a été si peu significative. » [Louis : 1997, p. 316]

D'importants théoriciens du XX^e siècle, dont George Steiner et Lawrence Venuti, ont reconnu pourtant la contribution de Borges aux études en traduction. Commentant la première « fiction » écrite par Borges en 1944, *Pierre Ménard, autor del Quijote*, Steiner souligne que ce texte montre, du point de vue du refus de la causalité ordinaire, que produire un texte verbalement identique à l'original dépasse les limites de l'entendement : « ... toute traduction authentique est (...) une absurdité criante, un effort pour prendre à reculons l'escalier du temps et recopier volontairement ce qui était mouvement naturel de l'esprit. » [Steiner : 1978, p. 78] Quant à Venuti, commentant la démarche de Borges dans *Las versiones homéricas*, il la qualifie d'exemplaire :

« ... he analyzes textual features, such as lexicon and syntax, prosody and discourse, and explains them with reference to the translator's "literary habits" and the literary traditions in the translating language. Borges most appreciates translations that are written "in the wake of literature" and therefore "presuppose a rich (prior) process". » [Venuti : 2000, p. 14]

Le privilège accordé à la perfectibilité de l'œuvre dans l'approche borgésienne de la traduction oriente directement la pratique décrite ici par Venuti. En faisant de la durée le principal critère de la valeur d'une œuvre, le point de vue de Borges sur la traduction implique en effet une ouverture de la réflexion et de la pratique aux principaux enjeux épistémologiques liés à l'écriture, au langage et à la signification. Du coup, la traduction apparaît comme une activité critique destinée à révéler l'historicité des discours plutôt

⁴³ Dans la production borgésienne, les textes suivants abordent toutefois directement les questions soulevées par la traduction : *Las versiones homéricas* [1932], *Los traductores de las 1001 noches* [1936] et *Pierre Ménard*,

que comme une opération de transfert strictement linguistique ou sémantique. Au-delà de toute tentative de restituer le sens d'un texte original ou de remonter à l'époque virtuelle de sa création — une entreprise vouée d'emblée à l'échec, car toute reconstitution véridique d'un contexte, même contemporain du traducteur, apparaît comme une anachronie —, c'est dans l'impossibilité d'être • authentique • ou • fidèle à l'original • que réside aux yeux de Borges la possibilité même de la traduction. Dans l'écart introduit par le temps, la traduction puise ainsi son potentiel de transformation et son pouvoir créateur, celui de faire apparaître la poétique de l'œuvre [Meschonnic : 1999, p. 63] ainsi que le réseau infiniment complexe de déterminations dans lequel elle est prise [Berman : 1984, p. 14].

D'un point de vue chronologique, cependant, la traduction vient après l'original et sa position sur la • ligne du temps • apporte à ce dernier un complément indispensable à sa survie. Pour cette raison, Borges dit de la traduction qu'elle constitue, par rapport au travail de l'écrivain, une étape plus avancée [Borges : 1967, p. 264]. Mais cette opinion n'implique aucunement un jugement de valeur de sa part : un original n'est pas *a priori* supérieur à une traduction, ni une traduction meilleure que l'original. Une traduction infidèle à l'original peut le surpasser, tout comme un original peut être infidèle à sa traduction⁴⁴. Ce que les propos de l'auteur argentin invitent plutôt à considérer ici, c'est

autor del Quijote [1944].

⁴⁴ Borges a exprimé ce point de vue à maintes reprises dans diverses entrevues dont celles accordées à son compatriote Osvaldo Ferrari [Ferrari : 1992]. Ce qu'il faut surtout lire, dans cette formule paradoxale, c'est la conviction borgésienne qu'une œuvre originale peut présenter des défauts de construction, par exemple, ou

cette perspective unique sur le temps que seule la traduction permet de dégager. Or, il s'agit là d'un point de vue fort avantageux, car la mise en relation ou encore la comparaison de plusieurs traductions d'un même texte, par exemple, permettent hors de tout doute d'enrichir la tradition et la réflexion critique. La perspective sur le temps ainsi dégagée contribue donc à découvrir une multiplicité de points de vue possibles, tout en permettant également d'apprécier que les rapports instaurés entre un original et une traduction ne se limitent pas uniquement à un modèle unilatéral ou unidirectionnel.

Sous un autre aspect, soit celui de la mise en valeur de l'œuvre littéraire, l'approche proposée par Borges contribue également à confirmer la thèse benjaminienne selon laquelle un original n'est pas écrit pour être une traduction. Il est écrit pour produire ce que Borges appelle « un ouvrage convaincant », c'est-à-dire capable de traverser le temps. Au moment où Cervantès écrivait les aventures de son infortuné hidalgo, il ignorait qu'il écrivait ce qui allait devenir *Don Quichotte*. Et au même titre, une traduction de *Don Quichotte* n'est pas non plus écrite pour reproduire *Don Quichotte*. Elle n'existe que pour en assurer la survie, en recréant les traits ayant permis à l'œuvre cervantine d'être unique en son genre. Pour y parvenir, la seule chose que la traduction doit montrer, c'est qu'elle est *en relation* avec ce texte. Là réside sa spécificité et la limite posée à son autonomie. À la dimension créatrice du *Don Quichotte*, la traduction doit répondre en offrant le même potentiel de créativité. De là lui vient aussi sa singulière

certaines faiblesses que la traduction ne reprendra pas, en cherchant au contraire à les éliminer ou à exploiter d'autres ressources plus prometteuses.

capacité d'influencer non seulement le devenir d'une tradition littéraire, nationale ou étrangère, mais d'en réorienter le passé en faisant à chaque fois la preuve qu'un auteur comme Kafka, par exemple, influence ses prédécesseurs [*Kafka y sus precursores* : 1952], sur ce mode très particulier qui est le sien et qui semble admettre le retour du même par la création du nouveau. Si l'action de l'œuvre originale consiste à mettre le temps en marche tout en étant le lieu de son étrange répétitivité, le rôle de la traduction vise précisément à actualiser ce paradoxe latent dans l'œuvre originale. Dans les deux cas, l'écriture ne se maintient jamais pareillement ou identiquement, mais uniquement dans le cours de ses transformations :

• Alors seulement peut advenir le fait esthétique, c'est-à-dire, le fait que ce qui est mort ressuscite — et sous une forme qui n'est pas nécessairement celle qu'elle a eue au moment où le sujet s'est présenté à l'auteur, une forme distincte, ces merveilleuses variations... • [Borges : 1992, p. 135]

Voilà sans aucun doute l'un des apports les plus considérables de Borges à la théorisation de la traduction, celui d'avoir contribué à la concevoir comme un jeu de contrastes et de connotations destiné à multiplier les possibilités et les variations d'une œuvre dans sa propre langue ou en langues étrangères. Il contribue du même coup à éclairer les liens entre l'écriture et la traduction, dans la mesure où, comme l'affirme Henri Meschonnic, elle est un mode de lecture se réalisant comme écriture. Par conséquent, la perspective dégagée ici permet de concevoir la traduction comme une

activité critique dont la portée déborde largement le cadre de travail de l'auteur, du lecteur ou du traducteur.

D'une part, elle aide à comprendre que la responsabilité de la conservation d'une œuvre incombe aux générations successives et anonymes de lecteurs qui se penchent sur elle, en ouvrant ainsi la pratique de la traduction à la dimension éthique. L'éthique se trouvant définie ici, en accord avec la thèse avancée par Emmanuel Lévinas dans *Éthique et infini*, comme la recherche d'une relation avec autrui dont le principal élément est le temps, non pas comme « simple expérience de la durée, mais [comme] un dynamisme qui nous mène ailleurs que vers les choses que nous possédons. » [Lévinas : 1982, p. 63] La proximité avec autrui apparaît notamment comme la responsabilité que l'on a envers lui. D'autre part, la contribution de Borges amène également à reconnaître que malgré l'impondérable action du temps, qui projette inévitablement l'œuvre littéraire vers l'inconnu, les livres naissent toujours « de l'ambition de racheter les hommes de leur condition périssable, à travers des œuvres capables d'échapper à l'irréversible destin d'extinction qui est le leur. » [Vargas Llosa : 1996, p. 342]

Or, dans l'esprit de Borges, rien ne possède autant de richesse virtuelle pour la traduction que cette part d'inconnu. L'impossibilité logique pour un même texte d'être identique à un autre texte constitue certainement à ses yeux le plus puissant moteur de la création. Face à l'inévitable mouvement de fuite en avant que projette l'écriture, l'auteur argentin choisit délibérément de se tourner *contre* le temps. Au sens fort de la préposition, c'est-à-dire, comme ce qui est à la fois la marque de la proximité et de

l'opposition. En concevant ainsi l'inévitable faillite logique à laquelle conduisent les rêves d'éternité comme étant paradoxalement l'unique voie d'accès possible à la durée.

Conclusion

Dès lors, l'approche borgésienne du temps invite à considérer le rapport d'une œuvre à elle-même et à ses traductions non pas sur le mode de la transmission exacte d'un contenu sémantique, une option perdue d'avance en raison de l'écart introduit par le temps, mais plutôt sur celui de l'approximation. L'approximation au sens étymologique de ce mot, soit celui d'un rapprochement auquel il est impossible d'accorder une exactitude rigoureuse. Compte tenu des limites imposées par le temps à l'intérieur du modèle traditionnel de la traduction, notamment le dynamisme qu'il inculque aux formes et qui, à plus ou moins long terme, ruine toute prétention à l'exactitude, privilégier l'approximation comme mode opératoire de la traduction apparaît donc ici comme inévitable. L'unique façon pour l'original et la traduction de combler momentanément l'écart temporel réside dans l'intimité fugace née de leur approximation. Tel est le point de vue auquel invite l'attitude de Borges face à la traduction, celle de la concevoir sur le mode de l'approximation, en enlevant du même coup à cette notion toute connotation péjorative. La pratique de l'écriture et la réflexion critique exercées par l'auteur argentin amènent au contraire à admettre que la seule manière de faire surgir le « génie de l'illumination », c'est de rapprocher les textes, en imaginant pour eux une multitude de réalisations possibles.

De cette propension au génie de l'approximation, Jorge Luis Borges a tiré toute sa force d'invention, en reconnaissant ainsi à la traduction le statut d'un acte de création. Et si l'on a délibérément choisi de coiffer ce chapitre d'un titre à la limite si peu représentatif de l'esthétique borgésienne, entièrement axée sur la sophistication de ses effets de distanciation, c'est pour mieux emprunter au thaumaturge argentin l'un de ses procédés préférés : l'usage du paradoxe. Un paradoxe qui, considérant tout ce qui a été dit sur l'artifice de l'éternité et sur la dimension fantastique du temps, est apparu comme la figure la plus éloquente pour désigner cette étrange distance intime avec l'autre que permet toute traduction. Quant à l'hypothèse qui vise à considérer la traduction comme une énorme devinette dont le thème central serait le temps, ici encore l'attitude de Borges face à l'écriture et à la création permet effectivement de concevoir l'original comme une « équation compliquée qui pose des relations précises entre des quantités inconnues. » [Borges : 1989, p. 241]

Par analogie avec la conception borgésienne de l'œuvre littéraire et des rapports qu'elle entretient avec elle-même ou avec d'autres textes, il semble en effet possible de considérer la traduction comme une devinette, et ce, pour des raisons bien précises. D'abord, la devinette est un jeu et la dimension ludique qui lui est attachée fait immédiatement ressortir l'hédonisme de Borges dans son approche de la lecture et de l'écriture. Jouer aux devinettes, c'est amusant. Or, le plaisir du jeu constitue certainement l'un des critères les plus importants de l'approche borgésienne à l'œuvre littéraire. À ce premier motif ludique, on ajoutera aussitôt la dimension spirituelle également rattachée à

la devinette : poser une énigme à quelqu'un, lui fournir des indices, le mettre sur de fausses ou de vraies pistes, voilà qui représente autant de tentatives menées par l'esprit pour trouver la réponse au « mystère » qui lui est posé. De ce point de vue, jouer aux devinettes non seulement s'avère plaisant, mais rend aussi l'esprit perplexe.

Or, dans le cas de la traduction, l'énigme de la devinette s'avère d'autant plus difficile à résoudre que la clé en est le temps. Le temps sur lequel on ne possède aucune vérité bien affirmée, dont le mystère demeure entier pour l'homme, mais qui, en raison même de son sens impénétrable, fournit ici un autre élément pour soutenir l'analogie entre la traduction et la devinette. En effet, c'est bien parce que le temps demeure une énigme pour l'homme que l'on peut continuer à jouer aux devinettes. Si l'on en trouvait la réponse, la nécessité même du jeu tomberait. Sur ce dernier point, le rapport entre la devinette et la traduction apparaît donc de manière plus flagrante encore : puisque l'œuvre originale se destine tôt ou tard à devenir une énigme, un mystère principalement imputable à l'action du temps qui la rendra inévitablement plus ou moins reconnaissable, le seul recours accessible pour en retrouver le « sens » consistera alors à lui poser des questions, des questions qui apparaîtront comme autant d'indices ou de conjectures dont on ne saura jamais avec certitude s'ils rapprochent ou éloignent de la « vérité ». À la traduction, il reviendra alors la nécessité de poser ces questions, afin que perdure le plaisir du jeu.

Dans les féeries de l'Orient, un génie était considéré comme une divinité intermédiaire entre les hommes et les dieux. Et un devin, l'autorité à qui on demandait

de découvrir le présent, le passé, l'avenir et tout ce qui était caché. En matière d'écriture, le génie de Borges aura donc consisté à permettre d'imaginer la traduction comme une énorme devinette — une énormité attribuable ici à la notion d'auteur entendue au sens étymologique « d'augmentateur » — dont le thème est le temps et dont cette « cause secrète lui interdit la mention de son nom. Omettre *toujours* un mot, recourir à des métaphores ineptes ou à des périphrases évidentes est, peut-être, la façon la plus emphatique de l'indiquer. » [Borges : 1989, p. 479] Et en matière d'artifice littéraire, la grâce particulière de ce génie aura été d'illuminer l'énigme contenue dans cette sentence : si le but est l'oubli, l'homme arrive avant lui.

Chapitre six

Incarnation de José Lezama Lima

[1910-1976]

Une main invisible semble avoir tracé la sentence, ardue à déchiffrer la feuille délicate, enroulée sur elle-même telle une scytale dont le porteur aurait allumé la fibre ; mais la prière ainsi confiée à la délicate impression de l'herbe de la reine s'évapore dans la nuit, propice aux songes et à l'enchantement, la cité des stalactites se préparant pour le banquet auquel elle invite... De curieuses mains gantées allongent au-dessus de la mer ténébreuse des plateaux chargés de friandises dont les saveurs exquises réveillent Góngora aux palais des rois d'ébène, la fine poudre de leurs formes étranges diluant, une fois en bouche, l'ironie douce amère d'un Quevedo. Sous les pieds de la table, doriquement dressée pour supporter l'érudition de tous ces sages péripatéticiennement venus socratiser l'Amérique, la chaude terre de Cuba s'amuse à faire l'édifiante ayant retenu, de la raison de Proserpine, les prodigieuses rations de fleurs, de fleuves et de fruits. Car, à quelques siècles d'or des caresses profanes qui ont souillé son lit, la petite île sourit : ne lui a-t-on pas enseigné que c'est à l'extrême onction que s'ouvrent les portes du Paradis ?

Une limonade à l'anis à l'ombre d'un miroir d'obsidienne

Lovée au creux d'un hamac, oscillant doucement entre l'éternité et le néant, une image : la fumée d'un cigare s'étirant paresseusement, sa lente ascension en spirale dans l'air chaud et humide. Mêlé à la grâce de l'enroulement, le parfum capiteux des volutes gagnant laborieusement les balcons, chargeant de motifs affolants les plantes uliginaires venues s'accrocher à leurs jupes. Défenses forgées à même l'évaporation de la feuille, comme qui grillerait un feu rouge avec, pour l'outrance, une corne d'abondance versée aux pieds de spectateurs médusés. Médusés par ce • primitif qui connaît, qui hérite péchés et malédictions, qui s'insère dans des formes de connaissance qui agonisent, devant se justifier, paradoxalement, par un esprit de recommencement. • [Lezama Lima : 1993, p. 125]⁴⁵ Or, la pensée de ce primitif, que l'on imaginera ici sous les traits du Cubain José Lezama Lima, nous aidera à explorer la possibilité d'une phénoménologie de la traduction qui contiendrait une proposition de transcendance temporelle élaborée sur la base du *principe germinatif de la culture* et qui, pour autant, autoriserait à envisager la logique traductive dans sa dimension éthique. Pour y parvenir, on tentera d'abord de montrer en quoi l'affirmation d'une rationalité poétique chez Lezama Lima favorise l'interprétation figurative qui rétablit une vision dynamique des éléments constitutifs du sens. On verra par la suite que ce point de vue • ornemental • sur le langage permet à son tour de découvrir la visée productrice de la traduction avec, comme principale

conséquence, la nécessité de concevoir la phénoménologie du traduire comme un passage à travers le temps.

Fondé sur le principe germinatif de la culture, le système poétique élaboré par José Lezama Lima ouvre effectivement une perspective sur la transcendance du temps historique, à l'intérieur de laquelle l'image et le pouvoir de connexion de la métaphore semblent orienter l'épistémologie de la traduction sur la voie de la reconnaissance de sa visée productrice. Par principe germinatif de la culture, il est fait référence ici à l'objectif recherché par l'esthétique lézamiennne, c'est-à-dire l'affirmation de la rationalité poétique et de la capacité de celle-ci à créer un temps qui ne dévore plus l'homme, mais qui soit plutôt le fruit de la semence confiée à l'abîme, le fruit de sa résistance à la dimension corrosive de la chronologie [Lezama Lima : 1993, pp. 15-17]. Ce type de rationalité, dont le baroque constitue la figure emblématique, cherche ainsi à affirmer qu'au-delà du langage irréductible à la raison se trouve le langage de la poésie et du mythe. Le langage d'un temps et d'un espace multiples [Fuentes : 1990, p. 244] qui interroge les formes de la connaissance et qui permet d'élargir la logique du sens traditionnellement fondée sur des rapports d'identité.

Sur la base des deux postulats suivants, *le croyable parce que c'est incroyable* et *le certain parce que c'est impossible*, la poétique lézamiennne implique en effet la mise en place d'un système de connaissance où le savoir logique ne peut pas se substituer à un autre type de savoir de signe paradisiaque ou surnaturel. Au postulat heideggerien de

⁶ Ma traduction de même que toutes les citations subséquentes tirées de *La expresión americana* [1993].

l'homme pour la mort, le système de Lezama Lima oppose ainsi la croyance, d'inspiration chrétienne, en la résurrection de l'homme par la voie de la poésie. Toutefois, le point de vue adopté ici par le poète cubain vise uniquement à montrer que le développement historique du catholicisme occulte le véritable problème lié à toute forme de croyance⁴⁶, c'est-à-dire, que la réalité *visible* doit devenir *invisible*, sans quoi il n'y a pas d'enjeu à la foi. En reprenant à son compte la phrase du Tertulien, « le certain parce que c'est impossible », Lezama Lima vise ainsi à mieux mettre en relief l'analogie entre la foi et la démarche du poète, puisque celui-ci s'attache également « à découvrir la relation entre les réalités invisibles, cachées, qui composent la véritable réalité. » [Fuentes : 1990, p. 255]

Entièrement régi par le chaos, dont il constitue un magistral effort de configuration, le système poétique élaboré par José Lezama Lima cherche donc à percer le mystère du transport des objets [Lezama Lima : 1988*, p. 28], en s'inscrivant en faux contre la logique aristotélicienne de la représentation. Partant du principe que le sens dérive de l'approximation momentanée des corps, et non d'un rapport d'identité à une forme idéale, la poétique lézamiennne accorde ainsi un rôle prépondérant à l'image et à la métaphore dans l'interprétation des faits historiques. L'image, parce qu'elle constitue l'unique possibilité pour l'homme de mettre l'univers objectif en relation avec le territoire secret de l'invisible ; la métaphore, parce qu'elle est l'opération capable de lui ouvrir un accès à l'harmonie universelle secrète. Quant à la réalité — ou à la dissolution dans

⁴⁶ Le point de vue catholique de Lezama Lima intègre en effet à la conception chrétienne de l'univers la philosophie orientale et le paganisme. Le naturel et le surnaturel s'y côtoient, sans s'opposer, tout comme le

l'oubli — d'un fait historique, elle dépend de la capacité de l'image à lui donner du relief, à l'intérieur de ce que Lezama Lima appelle le contrepoint animiste, c'est-à-dire l'espace où le sujet métaphorique intervient et agit comme le facteur temporel, en empêchant que « les entités naturelles ou culturelles imaginaires ne demeurent *gelées* dans leur plaine stérile. » [Lezama Lima : 1993, p. 58]

Or, la réalité d'un fait historique étant intimement liée au pouvoir d'évocation de l'image, il est important d'insister sur le rôle paradoxal que celle-ci assume dans le système poétique lézamien. Paradoxal, parce que l'image ne peut témoigner ici que de sa situation d'intermédiaire entre deux ordres, le visible et l'invisible, dont elle montre l'intersection. Photographie d'une respiration [Lezama Lima : 1993], l'image se trouve donc définie comme une synthèse momentanée entre l'être et le devenir, ce qui rend impossible la détermination du sens conformément à une logique de la représentation. Et en tant qu'élément opérant cette synthèse, la métaphore apparaît à son tour comme une figure engendrant son propre référent. Derrière elle, « il n'y a pas de monde objectal. La métaphore (...) n'est pas l'envers ornemental d'un endroit sans fioritures. Lezama propose de passer à l'imagination omnivore et omnimode. Poésie équivaut à totalité imaginaire ou cosmologie suffisante. » [Yurkievich : 1988, p. 309]

Le système lézamien tente ainsi de se débarrasser de la causalité aristotélicienne, en recherchant ce que l'auteur cubain appelle « l'inconditionné poétique ». Grâce à la relation dynamique établie entre l'image et la métaphore, cet inconditionné poétique

végétal, l'animal et le mythique s'intègrent à la vie quotidienne.

acquiert une force de gravitation capable de créer une rationalité poétique dont les principales constituantes sont : l'*ocupatio* des stoïciens, soit l'occupation totale d'un corps matérialisé ici par la pulpe ou la chair du poème ; la *vivance oblique*, qui définit un type de relation entre deux termes non unis par un rapport de causalité ; le *soudain*, qui s'oppose à l'*ocupatio* et permet l'attribution d'une signification inattendue ; et la *méthode hypertélique*, qui permet au poème d'instaurer un sens qui va toujours au-delà de sa propre finalité, en échappant à tout déterminisme. Destinées à affirmer la validité de la connaissance poétique, c'est-à-dire le désir de retourner au dynamisme créateur de la vie psychique, « à l'image non pas en tant que rémanence de la sensation ou du signifié dégradé mais au grand sémantisme primordial, matrice à partir de laquelle se développe la pensée rationnelle » [Yurkievich : 1988, p. 319], ces composantes du système lézamien tendent ainsi à démontrer que l'imagination n'illustre pas didactiquement la pensée, mais assure plutôt la primauté du transitif sur le substantif ou le statique :

« Lezama Lima cherche à se situer avant ou après la constitution des concepts, à déloger la détermination intellectuelle pour qu'elle ne lie pas, ne codifie pas les états de conscience. Il veut récupérer la fécondité originelle avec sa suprématie du sens figuré sur le sens propre, restrictif et répressif. (...) Il veut retourner à la pollution du commencement, prélogique, prélinguistique, retourner à l'imaginaire antérieur qui est fond et origine. » [Yurkievich : 1988, p. 319]

Pour cette raison, la poétique lézamienne rejette toute conception dualiste de l'univers au profit d'une vision transformatrice du sens où les éléments, libérés de la

subordination entre antécédent et dérivé, acquièrent une même valeur et deviennent porteurs d'une charge germinatrice équivalente. Pour cette même raison également, chez Lezama Lima, l'écriture renvoie toujours à une origine substitutive où tout est jouable, rapportable, interchangeable et met en forme la dérive « des lettres terrestres » à travers l'origine maternelle des eaux [Yurkievich : 1988, p. 314]. Le poète cubain nomme d'ailleurs « magie de la mémoire germinative » cette façon étonnante de relier les éléments, sans qu'il n'existe entre eux aucune relation de cause à effet, et qui favorise la surprise des enlacements, « pour faire des séquences deux facteurs de création, unis par un complément apparemment inespéré, mais qui leur permet ce contrepoint où les entités acquièrent leur vie ou se défont comme poussière de sable, inconséquemment, vainement. » [Lezama Lima : 1993, p. 17]

On voit donc comment l'affirmation d'une rationalité poétique chez Lezama Lima contribue à élargir la logique du sens traditionnellement fondée sur des rapports d'identité. En faisant de l'intervention du sujet métaphorique la condition nécessaire à la « fécondation » de l'image, la poétique lézamienne favorise effectivement une forme d'interprétation figurative qui implique une vision dynamique des éléments constitutifs du sens. Un dynamisme imputable nommément à l'asymétrie introduite par un sujet métaphorique défini ici comme *le facteur temporel* et qui, par conséquent, empêche de concevoir les rapports établis par l'image entre la réalité visible et invisible conformément à une logique de représentation. Ce point de vue oblige au contraire à considérer que la participation du sujet métaphorique — poète ou lecteur — est « une participation

dynamique et [que] l'objet imaginaire se constitue à partir d'une série de combinaisons, d'associations, de compositions, etc., qui aboutissent à l'interprétation figurative. Ce processus de la connaissance n'est pas nécessairement immédiat, linéaire, progressif et fluide. • [Lécrivain : 1998, p. 352] Il apparaît plutôt, en raison même de la situation du sujet métaphorique dans le temps, comme le résultat d'une logique associative qui n'opère pas par le contigu, mais bien par le distant, l'imprévisible, l'inconnu. Rappelons que le point de vue proposé ici par Lezama Lima réaffirme ce qui a déjà été dit au chapitre deux à propos de l'aspect temporel de la métaphore et qui conduit notamment à concevoir le sens comme l'actualisation d'un rapport de temps, et non pas comme le résultat du rapprochement de figures qui, en dehors de l'intervention du sujet métaphorique, posséderaient un sens fixe ou prédéterminé.

Or, cette recherche de connexions inattendues caractéristique de l'esthétique lézamiennne, cette « vivance oblique » qui subvertit les structures de la pensée rationaliste en invalidant toute appréciation antagonique de la réalité, cette « méthode hypertélique » où le poème instaure un sens qui le dépasse constamment, permet à son tour la ré-élaboration d'une nouvelle forme de temporalité. La vision « ornementale » de l'écriture chez Lezama Lima, au sens fort que ce mot avait en latin classique où il signifiait à la fois procurer le nécessaire tout en embellissant, autorise effectivement l'irruption d'un temps qui, tout en étant inscrit dans l'histoire, échappe cependant au déterminisme des séquences chronologiques. Il s'agit du temps poétique qui, en accord avec la vision ornementale de l'écriture chez le poète cubain, où le nécessaire (l'intérieur) et le

contingent (l'extérieur) apparaissent comme des termes inséparables, contribue à révéler l'inévitable avant/après inscrit dans le langage, mais pour mieux le dépasser grâce à l'affirmation d'une logique traductive. Dans ces conditions, les liens étroits entre l'écriture et la traduction ressortissent à la nécessité, pour la première, de l'intervention de la deuxième, afin que surgisse cette temporalité du poétique porteuse d'un potentiel de régénération.

En supprimant la hiérarchie habituelle entre l'original et la copie, entre le propre et le figuré, entre l'avant et l'après, le système poétique lézamien permet en effet l'éclosion d'une temporalité au pouvoir régénérateur, où l'imaginaire sert de fil de trame aux faits historiques qui, sans l'action indispensable de l'image pour leur reviviscence, se verraient privés de relief. Libéré des attaches conceptuelles de la succession, le temps poétique devient par conséquent un facteur de création, dans la mesure où il se fait porteur des possibilités infinies incarnées par l'image. Cette vision créatrice de la temporalité est exprimée par le personnage d'Opiano Licario dans *Paradiso* qui constitue, par ailleurs, une magistrale application au roman de la poétique lézamiennne :

• Les situations historiques représentaient pour Licario un concours figé dans la temporalité mais qui poursuivait dans ses nouvelles combinaisons possibles une offre de perpétuel surgissement dans le temps. Les concours historiques étaient valides, à son sens, dès qu'ils offraient dans la poursuite temporelle de leur relief une formation et une dégradation comme déterminées, dans la modification spatiale des figures, par la réception de nouveaux courants ou de nouveaux défilés permettant à la première situation de n'être qu'un labyrinthe trait d'union, auquel le nouveau fragment de temporalité ajoutait de

nouveaux visages, reconnaissables au premier et mauvais tour de jeu dispensé lors de leur première temporalité. • [Lezama Lima : 1971, p. 537]

Par conséquent, la proposition de transcendance temporelle qui sert de fondement au système poétique de Lezama Lima rend possible une phénoménologie de la traduction orientée vers la dimension transformatrice du langage et de l'écriture dont elle contribue à dévoiler la visée productrice. Grâce au pouvoir de connexion de la métaphore, qui intervient en remettant en mouvement l'image « stérile ou gelée », la poétique lézamiennne contribue effectivement à montrer que : « La *poiesis* consiste en la dilatation d'un mouvement métaphoriquement expansif ; elle engendre par la métaphore un corps résistant que l'image dote de survivance et de cohésion. La poésie [devenant ainsi] le temps substantivé en un corps. » [Yurkievich : 1988, p. 315] Un corps où écriture et traduction établissent une dialectique constante, afin que « la merveille du poème » inscrive le temps sous un signe réparateur, capable d'aménager au sage et à l'apprenti l'espace accueillant dont ils ont besoin pour renouveler la tradition. Mais avant d'aborder plus en profondeur les aspects liés à la visée productrice de l'écriture et de ses retombées sur la phénoménologie de la traduction, on s'intéressera brièvement à l'essai publié en 1957 par le poète cubain, *La expresión americana*, car il permet de ramener les principes avancés jusqu'à maintenant par sa poétique et d'en offrir une mise en application.

L'origine de l'expression américaine

Reconnu par la critique comme l'une des contributions majeures à l'étude des fondements de l'identité culturelle et historique de l'Amérique latine, *La expresión americana* de José Lezama Lima interroge effectivement les grands thèmes de la tradition hispano-américaine — les mythes fondateurs, la plénitude du baroque, les luttes politiques de l'époque romantique, la naissance de l'expression créole et son originalité — d'un point de vue qui empêche notamment toute appréciation antagonique des éléments ou des réalités en jeu. Les figures historiques de José Martí, Fray Servando Teresa de Mier et Simón Rodríguez, entre autres, jalonnent ainsi un parcours réflexif tout au long duquel les notions d'*origine*, d'*espace gnostique* et de *paysage* contribuent à renouveler la perspective critique sur le sempiternel débat entourant la contribution originale de l'Amérique latine à la tradition universelle.

Tout d'abord, conformément à ce qui a été dit de la conception substitutive de l'origine dans la poétique lézamiennne, rappelons que dans *La expresión americana* celle-ci n'est jamais conçue comme un point fixe ou une référence immuable qui servirait de modèle et dicterait la loi à l'un des éléments mis en relation par la métaphore. La difficulté première consisterait alors, tel que le relève avec humour Lezama Lima, à mettre le doigt sur le point de départ de cette origine car, pour y arriver, encore faudrait-il pouvoir unir les spectres de Scotland Yard avec le collègue des traducteurs de Tolède, en travaillant en coopération avec le Syndic des scribes égyptiens. • [Lezama Lima : 1993, p. 111] La deuxième difficulté résiderait ensuite dans l'impossibilité théorique soulevée par

la poétique lézamiennne de concevoir les rapports entre l'image et la métaphore dans le cadre d'une logique binaire. Au sein du système élaboré par le poète cubain, on a vu que la mise en relation des objets est toujours gouvernée par la recherche de connexions inattendues qui rompent avec la relation causale et que, par conséquent, elle accorde la même valeur de départ à chacun des termes en présence. Cet aspect du système poétique lézamienn s'inscrit d'ailleurs dans une tendance fréquemment observée chez les écrivains latino-américains, qui font de l'origine le point de départ d'un processus générateur de cultures [Laplantine : 1994, p. 204], c'est-à-dire d'un système d'échange transformateur des héritages, et non pas un retour vers un modèle auquel ils devraient se conformer.

Chez Lezama Lima, la suppression de la hiérarchie entre les termes de la métaphore permet ainsi de concevoir l'origine de l'expression américaine non pas sur la base d'une opposition catégorique et catégorielle entre le nouveau et l'ancien monde, mais plutôt sous l'angle d'une relation dialogique entre l'homme américain et son milieu. Le point de vue adopté ici permet notamment de redonner à la métaphore le dynamisme et la charge créative qu'elle possédait à l'origine en Grèce, mais que la pensée dualiste d'Aristote a condamné à devenir le modèle impérialiste de traduction dont les Européens se sont inspirés, au XVI^e siècle, pour découper le Nouveau Monde conformément à l'opposition entre le propre et le figuré [Cheyfitz : 1991]. En rejetant d'entrée de jeu toute hiérarchisation ou tout rapport d'antériorité entre les éléments ou les images en présence, la conception de la métaphore chez Lezama Lima annule la distinction entre le

domestique et l'étranger, au profit de la création d'un *espace gnostique*. Cet espace, qui devient le lieu d'une relation étroite entre la nature et l'homme, c'est-à-dire, un *paysage*, se fonde sur le principe suivant :

• Si nous acceptons la phrase de Schelling *la nature est l'esprit visible et l'esprit visible est la nature invisible*, il nous sera facile d'arriver à la conclusion que ce dont cet esprit visible raffole le plus c'est de dialoguer avec l'homme, et que ce dialogue entre l'homme et l'esprit qui révèle la nature, c'est le paysage (...) Le mélange de cette révélation et sa coïncidence avec l'homme est ce qui marque la souveraineté du paysage. • [Lezama Lima : 1993, p. 116]

Ce point de vue permet donc de dépasser la vision traditionnellement antagonique des rapports entre l'Europe et l'Amérique, de même que la principale antinomie qui en découle, celle de la civilisation confrontée à la barbarie, au profit de la notion de paysage qui introduit ici une vision de ces rapports uniquement fondée sur la mise en relation des éléments en contact, sans accorder à aucun d'entre eux une valeur prédéterminée. La perspective critique ainsi dégagée permet d'interpréter la nature comme une forme à la fois raffinée et terriblement exigeante où la pampa, par exemple, n'apparaît plus comme une alternative entre la civilisation ou la barbarie, mais plutôt comme le lieu de l'interrelation de l'homme américain avec son espace gnostique.

Or, la mise en relation des composantes multiples entrant dans la formation identitaire et culturelle de l'Amérique hispanique soulève nécessairement le problème de l'expression : comment trouver en effet les mots capables de rendre compte de ce type de rapport à la réalité ? Un problème directement imputable ici à la difficulté de penser

l'origine en dehors des repères entérinés par la logique causale, mais qui force à admettre que l'homme américain ne reçoit pas une tradition verbale, il la met plutôt en action, avec méfiance, avec enchantement, avec un âge puéril attirant. Martí, Darío et Vallejo, balancent leur certificat de naissance verbale, pétri d'inefficacité et de mots morts... [Lezama Lima : 1993, p. 84] Cet acte entraîne immédiatement la réflexion critique sur la voie de la traduction et de sa nécessité comme unique forme de réponse valable au conflit suscité par la recherche d'une expression originale :

- Mais l'Américain, Martí, Darío et Vallejo, qui en était à rassembler ses mots, voilà que ces mots se concentrent dans les exigences du paysage, qu'il les troque pour des crépuscules colorés. Dans tout Américain, se trouve toujours un gongoresque doux comme un agneau, qui fait éclater son verbe au passage du vin, confortable, pas tragique comme l'Espagnol, au cours d'un ingénu baptême ou encore le jour où il fait délicieusement naufrage au milieu de coffres percés.
- [Lezama Lima : 1993, p. 84]

Ce rapport de traduction, cette relation dialogique entre les éléments de la tradition que José Lezama Lima a théorisé sous le nom du principe germinatif de la culture, permet par conséquent de découvrir le potentiel créateur qui surgit du jeu de la métaphore et qui favorise notamment l'apparition d'une temporalité capable de faire co-exister le jeune et l'ancien. Dans le prologue de *Confluencias*, un ouvrage réunissant les principaux essais du poète cubain, Abel Prieto mentionne avec justesse comment la poétique lézamienne autorise à :

• ... définir un milieu culturel ouvert à la contamination bénéfique : un espace amical, généreux, anti-dogmatique, réceptif devant l'arrivée multiforme de la connaissance universelle ; mais capable toutefois de soumettre les divers influx à une sélection naturelle, où le *corps endommagé* — le nocif — se dissout dans la libre atmosphère de ce milieu où seule demeure la semence fécondante. Parler péjorativement d'épigone ou de culture subordonnée, au sein de cette vallée aimable, ouverte et franche, relève de la constipation mentale et révèle une incompréhension profonde de certains traits qui définissent notre culture. • [Lezama Lima : 1988*, p. XIII]

Telle est donc la thèse de *La expresión americana*, dont le fondement, l'affirmation d'une rationalité poétique, accorde aux « ères imaginaires » quelques longueurs d'avance sur la réalité historique, dans la mesure où la « méthodologie fictive » utilisée par Lezama Lima, soit le jeu de l'image et de la métaphore, apparaît comme une forme d'expérimentation valable pour rendre compte de la réalité latino-américaine. Ce principe générateur de connaissance et d'histoire, animé par une logique traductive réfractaire aux oppositions stériles, contribue ainsi à montrer qu'en Amérique hispanique les valeurs et les formes esthétiques européennes ont trouvé un espace gnostique propice à leur régénération. Un centre de références thématiques, un centre de gravitation — ou de résistance — où les influences espagnoles, les déserts de pierres de la Castille, se sont intégrés à l'espace à la fois généreux et hostile, monstrueusement divin, de ce « primitif qui connaît, qui hérite péchés et malédictions, s'insère dans des formes de connaissance qui agonisent, et qui doit se justifier, paradoxalement, par un esprit de commencement. » [Lezama Lima : 1993, p. 125]

Par son refus d'appréhender le réel avec le seul soutien des catégories ordonnatrices de la raison et de la morale, un refus exprimé par le rejet de la logique causale et de la représentation, la démarche poétique de Lezama Lima offre donc à l'analyse des moyens capables d'exprimer simultanément la complexité des réalités sociale, cosmique et linguistique de l'Amérique hispanique. À ce titre, l'esthétique lézamiennne s'inscrit parfaitement dans la réalité à la fois surabondante et pénurique décrite par François Laplantine dans *Transatlantique* pour qualifier les formes littéraires de ce continent. Des formes qui, selon lui, autorisent effectivement à considérer la littérature — ou la rationalité poétique — comme une méthode d'expérimentation valable, en raison des milliers de relations inédites qu'elles permettent de percevoir et qui, pour autant, obligent à reconsidérer les modes de pensée habituels :

« L'Amérique latine se présente comme un débordement sémantique, un flux qui frappe non pas de plein fouet (ce serait trop simple, trop clair, et on pourrait se préparer pour y faire face), mais *de côté*, nos habitudes scientifiques, grammaticales, syntaxiques, lexicologiques... C'est une brouilleuse de repères, une empêcheuse de tourner en rond. Elle déstabilise. Elle introduit des contradictions permanentes dans nos certitudes et jusque dans les certitudes de nos incertitudes. »
[Laplantine : 1994, p. 267]

En interprétant les liens entre l'Europe et l'Amérique sur la base du principe germinatif de la culture, José Lezama Lima a ainsi contribué dans *La expresión americana* à renouveler la perspective sur les modèles d'analyse traditionnellement utilisés pour définir les rapports entre ces deux continents. Pour y parvenir, il a proposé de concevoir

la relation de l'homme américain à son espace gnostique comme le résultat d'un dialogue entre des éléments à la fois ouverts et fermés, hostiles et accueillants, monstrueux et divins. Dès lors, le rôle de la logique traductive dans la configuration de ces rapports est apparu comme l'affirmation d'une rationalité poétique propice au renouvellement de la pensée binaire, puisqu'elle élimine toute vision hiérarchique des pôles régissant la relation entre l'ancien et le nouveau monde. Fondée sur une proposition de transcendance temporelle, cette rationalité poétique favorise notamment l'acquisition d'un point de vue dynamique sur le langage, en faisant de l'intervention du sujet métaphorique l'élément clé de l'apparition du sens. Défini à son tour comme le facteur temporel, ce sujet né de l'interaction dynamique entre l'image et la métaphore permet l'irruption d'une temporalité régénératrice, le temps poétique, dans la mesure où elle est considérée ici comme l'agent indispensable à l'apparition et au renouvellement du sens. Or, c'est à ce temps poétique matérialisé dans le corps de l'écriture que l'on va maintenant s'intéresser, car il amène à découvrir en quoi la phénoménologie de la traduction peut être définie comme un passage à travers le temps linéaire de l'histoire avec, comme conséquence, la nécessité d'envisager la logique traductive dans sa dimension éthique.

Un escargot nocturne dans un rectangle d'eau

Revenons d'abord sur une limite signalée auparavant comme étant une répercussion immédiate de la vision ornementale de l'écriture chez Lezama Lima : la

difficulté de penser l'origine sans la causalité. C'est un problème que le poète cubain attribue à la mobilité de l'image, conçue chez lui comme une « forme en devenir au cours de laquelle un paysage va vers un sens, une interprétation ou une simple herméneutique, pour aller ensuite vers sa reconstruction (...) qui est sa vision historique. » [Lezama Lima : 1993, p. 7] Mais on a vu également comment le poète cubain répond à cette difficulté en affirmant la nécessité de l'interprétation figurative, c'est-à-dire, en lui opposant le contrepoint animiste ou le « tissage offert par l'imago, par l'image participant à l'histoire » [Lezama Lima : 1993, p. 7]. Une participation qui sollicite nécessairement l'intervention du sujet métaphorique dont l'action, définie ici comme l'irruption du facteur temporel, permet d'intégrer à l'analyse la part d'impondérable ou d'imprévisibilité inhérente à toute construction langagière, dans la mesure où en dehors de cette intervention, les formes de la connaissance demeureraient, comme il l'affirme, « gelées dans leur plaine stérile. » [Lezama Lima : 1993, p. 58]

Par conséquent, l'esthétique lézamienne offre un modèle de connaissance fondé sur une rationalité poétique, c'est-à-dire qui situe l'origine du sens du côté de la *relation* établie entre l'image et la métaphore, en rejetant la logique binaire qui pose habituellement ce rapport dans les termes d'une opposition entre le sens original et le sens second : « la reconstruction par l'image (...) et la rupture du cercle en spirale m'impulsent ou me provoquent en *absorbé*. Je ne fais pas la distinction entre le réel et l'irréel, le visible et l'invisible ; l'expansion des couches concentriques entre le tellurique et le stellaire offre un continu, un cosmos infiniment *relationable*. » [Lezama Lima : 1988,

p. 727] Sur cet aspect, l'approche du poète cubain semble donc coïncider avec celle proposée par Henri Meschonnic dans sa poétique du traduire, laquelle insiste également sur la nécessité de ne plus opposer « un sens littéral à un sens figuré, mais [de] poser une sémantique particulière des textes (...) Leur sens est une direction chaque fois inventée dans une pratique réflexive. Il n'y a donc pas de "sens premier" ni de "sens ultime" des mots. » [Meschonnic : 1973, p. 286] Et ici encore, tout comme chez Meschonnic, la dimension « infiniment *relationable* » de ce cosmos n'est pas étrangère au fait que l'origine du sens trouve sa source dans le temps, ce qui ajoute à la difficulté de le penser comme un objet stable qui posséderait une détermination fixe. La poétique de Lezama Lima invite au contraire à reconnaître que la relation qui s'établit entre l'image et la métaphore s'avère entièrement redevable de l'actualisation d'un rapport entre des temps divergents : le temps substantivé du poème, matérialisé dans le corps de l'écriture, et celui du sujet métaphorique, lecteur ou traducteur, lui-même le produit de sa propre historicité.

Du coup, la démarche proposée par Lezama Lima contribue à éclairer la visée productrice de la traduction, car elle permet de concevoir le sens non pas comme une forme fixe dont le référent serait définitivement contenu dans l'image, mais bien comme le résultat de l'actualisation d'un rapport de temps lui-même infiniment porteur de sens, puisque « comme la ressemblance à une Forme essentielle est infinie, paradoxalement, c'est l'image qui est le seul témoin de cette ressemblance, qui justifie ainsi sa voracité de Forme, sa pénétration, l'unique possible, sur l'envers qui se fixe. » [Lezama Lima : 1988,

p. 185]⁴⁷ Dans ces conditions, on peut donc effectuer un rapprochement entre la méthode hypertélique et la visée messianique de la traduction chez Walter Benjamin, car chacune de ces deux poétiques s'appuie sur une proposition de transcendance temporelle menant à la reconnaissance du rôle clé de la traduction dans l'irruption des formes de la connaissance. En effet, dans la poétique lézamienne, si « la semence confiée à l'abîme » par le corps du poème a besoin pour être fécondée de l'intervention du temps, il devient alors possible de concevoir cet « amnios » ou encore ce « plasma⁴⁸ » comme le potentiel de traduction en gésine dans l'œuvre. Sur cet aspect, l'esthétique du poète cubain recoupe donc le principe d'haccéité sur lequel se fonde l'approche benjamienne de la traduction et en vertu duquel le « pur langage » en latence dans le poème, « trace d'une singularité ne relevant d'aucune généricité, est arraché à la forme vide qu'il revêt dans l'histoire en tant que chronologie (...) et restitué à sa profondeur, "porte étroite", où se fraye le sens. » [Nouss : 1997, p. 39] Sur ce même aspect toujours, le vocabulaire séminal de la poétique lézamienne semble aussi trouver un écho dans la visée éthique de la traduction chez Antoine Berman, laquelle consiste à « féconder le Propre par la médiation de l'Étranger pour faire apparaître l'autre versant du texte. » [Berman : 1984, p.16]

Par conséquent, dans la mesure où le temps se fait ainsi porteur des possibilités infinies incarnées par l'image, en révélant pour autant le caractère dynamique du sens, le

⁴⁷ Ma traduction.

⁴⁸ Pour exprimer sa conception du langage et de la rationalité poétique, Lezama Lima utilise volontairement et abondamment un lexique séminal, ce qui n'est pas sans rappeler, par ailleurs, le vocabulaire également utilisé par Benjamin dans *La Tâche du traducteur* pour désigner le travail « d'obstétrique de la traduction dans l'élément matriciel de la langue » [Nouss : 1997, p. 42].

système poétique élaboré par José Lezama Lima contribue à éclairer les liens entre l'écriture et la traduction. En effet, au même titre que chez Meschonnic la notion de rythme rétablit une vision dialectique des rapports entre l'écriture, l'histoire et le sujet, la conception de l'écriture chez Lezama Lima permet elle aussi de saisir le langage dans un rapport de traduction. Il s'agit de saisir le langage dans un rapport de traduction permettant ici, conformément à la poétique du traduire, de le considérer sous l'angle dynamique de la lecture et de l'écriture, où le texte apparaît comme un objet infiniment porteur du rapport avec ses lecteurs. Dans les deux cas, la vision du langage offerte par Meschonnic et par Lezama Lima révèle un désir d'unir ce que le dualisme sépare — forme/sens, individu/social, profane/sacré — par une théorie et une pratique du texte où le sens est chaque fois recréé, parce qu'on le définit comme l'actualisation de la temporalité du sujet. Le « sujet du poème » chez Meschonnic et le « sujet métaphorique » chez Lezama Lima impliquent, chaque fois, la nécessité de faire intervenir le facteur temporel, afin que surgisse *le possible actif* d'une langue ou le *potens* de la poésie, en démontrant dès lors que l'activité traductive organise la matière sémantique de telle sorte « que le discours est transformé par le sujet et que le sujet advient par cette transformation même. » [Meschonnic : 1998, p. 42]

Dans cette perspective, on est donc mieux en mesure d'apprécier à quel point la temporalité régénératrice au cœur du système poétique de Lezama Lima s'avère utile à la phénoménologie de la traduction, qu'elle permet de considérer comme un passage à travers le temps linéaire de l'histoire. Le pouvoir régénérateur de ce temps capable

d'intégrer l'imprévisibilité du sujet métaphorique trouve sa source notamment dans l'effet de simultanéité recherché aux moyens de la « vivance oblique » et du « soudain » qui constituent deux des principales composantes de la « méthode hypertélique » lézamiennne et qui, par leur action, contribuent à éclairer la dynamique de transformation commune à l'écriture et à la traduction. De ce point de vue, la démarche poétique de Lezama Lima autorise par conséquent à concevoir une phénoménologie du traduire qui situe « l'être de la traduction non pas dans le langage mais dans le temps : diachronie circulaire qui fait que le texte de départ n'existerait pas sans le texte d'arrivée mais que le texte d'arrivée ne trouverait existence sans l'antériorité du texte de départ. » [Nouss : 1998, p. 25]

Cette recherche de la simultanéité, ce « concours historique » visant à dépasser la linéarité du temps chronologique, est illustrée entre autres par les motifs de l'enfance et de l'adolescence dans *Paradiso*. La vivance oblique et le soudain, c'est-à-dire, l'enlacement des éléments sans relation de cause à effet et leur résultat, « l'inconditionné poétique », permettent ainsi à Lezama Lima de créer une image « vivante ». C'est le cas, notamment, dans l'épisode du jeu de yaquis, où Rialta perçoit l'image du père surgissant de la dalle du plancher. Tel est aussi le cas dans l'épisode où les mots « la fille de l'auditeur » déclenchent le mécanisme de la « mémoire germinative » dont l'effet concourt à la création d'une image simultanément jeune et vieille. Notons que la mémoire germinative implique pour l'auteur cubain la primauté du temps poétique sur celui de la vérité historique objective : « Chez moi, la réminiscence se traduit par la simultanéité. Tout le temps jaillit d'une seule brèche. Ce qui n'est pas arrivé est pareil

pour moi à ce qui peut être vérifié. L'image remplace en temps simultané ce qui ne s'est pas produit.⁴⁹ [Lezama Lima : 1988, p. 729] L'effet de simultanéité recherché par la mémoire germinative répond donc au désir de la poétique lézamienne de transmuter les étapes chronologiques de la vie, « éphémères et passagères, en états durables (...) L'enfance comme simultanéité et son mépris inné de la causalité. Puis l'adolescence (...), le point central de la mère, sa proximité et sa distance, comme une impulsion secrète. » [Lezama Lima : 1988, p. 725] Or, il importe d'insister ici sur la dimension paradoxale de ces états éphémères, car leur « durée » s'avère entièrement redevable du temps spécifique de la traduction.

En effet, la recherche d'un temps entièrement tourné vers la simultanéité, ce « temps qui jaillit d'une seule brèche » [Lezama Lima : 1988, p. 729], cette « ouverture du présent » [Berman : 1984, p. 14], seule la logique traductive en permet l'irruption : seule la forme de hiatus configurant le temps de la traduction favorise l'apparition d'un présent perpétuellement renouvelable, c'est-à-dire, où la création du nouveau s'effectue par le retour à l'ancien. En opposant à la succession chronologique la simultanéité perdurable de l'enfance et de l'adolescence, la poétique lézamienne permet ainsi d'imaginer le temps de la traduction comme le résultat de ce « dialogue entre présents successifs » qu'Alexis Nouss désigne comme étant la marque de l'historicité du poète et du traducteur, des moments pareillement chargés ou investis de *jetztzeit*, le « ici/maintenant » benjaminien

⁴⁹ En cela, Lezama Lima s'oppose à la mémoire proustienne, car il ne croit pas que la mémoire cesse d'exister même une fois éteinte la réminiscence de l'existence humaine.

[Nous : 1998, p. 255]. Et dans *Paradiso*, ce temps débouche sur le troisième moment essentiel du roman : vers l'infinitude de l'Éros du lointain.

Représenté par Oppiano Licario, ce temps est le moment de la connaissance où les deux premiers mouvements constitutifs du roman, • le proche [l'enfance] et le lointain [l'adolescence], coïncident en un absolu [l'Éros du lointain]. • [Lezama Lima : 1988, p. 722]

La force d'attraction de ce troisième moment, celui de • l'unité de l'image • au cours duquel les deux premiers termes de la relation progressent et avancent jusqu'à embrasser • le troisième point d'ignorance • [Lezama Lima : 1988, p. 535], réside dans la possibilité d'ouverture à une nouvelle dimension où coïncident, comme dans un cercle initiatique, les • masques de la diversité dans la pénétration de l'unité de la personne. • [Lezama Lima : 1988, p. 725]

C'est de cette possibilité d'ouverture à une nouvelle dimension déclenchée par le mouvement des deux premiers termes, où survit encore • une grande nostalgie de la matière extensible • [Lezama Lima : 1988, p. 535], que surgit • la découverte du troisième point inconnu. (...) *L'étant* cognitif [gagnant] toujours sa sphère en rapport avec le troisième mobile errant, inconnu, fourni jusqu'alors par les mutations déguisées de l'évolution des ancêtres. • [Lezama Lima : 1988, p. 535]

Une découverte dans laquelle, conformément à la loi dynamique établie par la poétique lézamienne, la traduction joue un rôle prépondérant, car c'est à elle qu'il revient de faire jaillir, de la brèche du présent, cette nouvelle dimension de l'étant cognitif.

De ce cercle où coïncident momentanément les termes de la relation, Lezama Lima n'offre pas cependant la vision d'une figure⁵⁰ plane ou fermée, car cela laisserait supposer que le dynamisme qui lui est attribué est provoqué par l'éternel retour du temps sur lui-même. Le poète cubain conçoit plutôt ce cercle comme une sphère dont la force de mouvement, sous l'impulsion de la logique traductive, oblige au contraire à imaginer le temps poétique comme une boule hypothétiquement capable de se mettre à rouler dans toutes les directions. C'est cette part d'imprévisibilité que recèle précisément le potentiel régénérateur du temps de la traduction, un temps qui, dans *Paradiso* justement, est ouvert comme une boule est ouverte, c'est-à-dire, « vers le dehors, flottant dans cet univers que créent les mots en résonnant, en se prolongeant et en restant dans l'homme transformés en choses et en signes d'un temps inutile et beau. » [Moreno : 1979, p. 110] Or, la capacité de ce « temps sexuel » [Moreno : 1979, p. 110] à accueillir l'imprévisible apparaît à son tour comme l'élément déterminant qui autorise à envisager la dimension éthique de la logique traductive.

Conclusion

En effet, le temps séminal de ce « ventre qui pense, [cet] œil indolent qui parcourt le passé, qui s'attarde sur les penchants de l'homme à s'éterniser dans le papier et dans la pierre, [cette] bouche qui consomme sans cesse la peau de Dieu... » [Moreno : 1979, p. 110] oriente la phénoménologie de la traduction vers la reconnaissance de sa dimension

⁵⁰ La notion de figure sera abordée notamment au chapitre sept, celui consacré à Julio Cortázar.

éthique. Pour Lezama Lima, la particularité du temps poétique réside en sa capacité à intégrer l'imprévisible ou l'inconnu incarné par l'intervention du sujet métaphorique. Sans l'intervention de ce sujet, à la base du principe germinatif de la culture, les formes de la connaissance demeureraient stériles. Or, reconnaître la nécessité de ce sujet équivaut à admettre la portée éthique de la logique traductive, dans la mesure où le temps apparaît ici comme la possibilité de transcendance par excellence du rapport à autrui. Notons d'ailleurs que sur cet aspect, la poétique lézamienne semble faire écho à la thèse avancée par Emmanuel Lévinas dans *Le Temps et l'Autre*, où le temps est également pensé comme une possibilité d'ouverture sur autrui et sur l'Autre : « Comme si, dans le temps, il y avait un mouvement au-delà de ce qui est égal à nous. Le temps comme relation à l'altérité inatteignable et, ainsi, interruption du rythme et de ses retours. » [Lévinas : 1982, p. 63] En faisant de l'imprévisibilité du temps le fondement même de son système poétique, dont la « vérité fictive » tient toute entière dans l'impossibilité logique soulevée par le refus de la logique causale, *le certain parce que c'est impossible*, José Lezama Lima permet alors d'envisager le devoir de la traduction comme une éthique dont la « seule leçon ne contient peut-être que la possibilité de l'impossible. » [Nous : 1998, p. 257]

Par sa capacité à accueillir l'imprévisible, en brisant la pensée de l'histoire et sa progression linéaire, le temps poétique acquiert par conséquent une qualité d'ouverture à l'autre qui inscrit la logique traductive sous le signe de l'éthique, grâce à sa faculté notamment de rendre visible le potentiel en latence dans le poème. Ce temps poétique, matérialisé dans le corps même de l'écriture, permet de concevoir la traduction dans sa

dimension productrice, soit comme un acte d'engendrement où • l'incessante contemplation du ciel silencieux ne refuse pas la *telluricité* de l'axe, sa sécrétion vitreuse, son apport amniotique, comme un blanc d'œuf qui assimile le rayon germinal. • [Lezama Lima : 1988, p. 727] Or, il s'agit d'un engendrement au sens fort, c'est-à-dire conçu comme un acte de fécondation sexuelle de la matrice sémantique, puisque c'est la figure de la mère qui, pour la poétique lézamienne, possède le pouvoir d'incarnation nécessaire à la transcendance du temps mortel : • Par la contemplation du stellaire, l'homme pénètre par le regard dans l'espace gnostique ou créateur, dans une dimension plus profonde encore de la pénétration du petit ciel, dans l'espace conçu comme une enveloppe maternelle. • [Lezama Lima : 1998, p. 727] Dans ces conditions, l'aspect créateur ou productif de la traduction apparaît donc à nouveau comme étant intimement lié aux deux analyses présentées par Lévinas dans *Le Temps et l'Autre*, soit la relation érotique — sans confusion — avec l'altérité du féminin et la relation de paternité • allant de moi à un autre qui, en un certain sens, est encore moi et cependant absolument autre ; temporalité rapprochée de la concrétude et du paradoxe logique de la fécondité. • [Lévinas : 1982, p. 63]

Saisie sous cet angle, la dimension • reproductrice • du traduire amène par conséquent à situer le véritable enjeu de la traduction du côté de la reconnaissance des rapports de filiation qu'elle établit entre les textes, plutôt que dans le maintien de leur hypothétique identité sémantique. D'ailleurs, Lezama Lima utilise souvent les termes de • cours • et de • recours • pour qualifier le mouvement infini • de dilatation de l'image

jusqu'à la ligne d'horizon • [Lezama Lima : 1971, p. 58], un choix lexical qui offre l'avantage d'éliminer toute possibilité d'interpréter l'action du sujet métaphorique comme la répétition du même vers le même, ce que peut laisser entendre le mot reproduction, en maintenant au contraire l'attention sur la dimension temporelle attachée à la logique traductive, sa forme de hiatus, qui seule permet la restitution du même par la création du nouveau. De plus, la notion de « recours » semble particulièrement appropriée ici, dans la mesure où la visée rédemptrice du temps traductif apparaît effectivement comme un moyen dont l'homme dispose pour échapper au déterminisme du temps historique.

Telle est donc l'origine de la transcendance temporelle servant de fondement au principe germinatif de la poétique lézamienne : « La mère est celle qui a l'intuition du fils et décide du chemin. Cette conception de la mère est en marge du parricide contemporain, de la relation contre les parents. » [Lezama Lima : 1988, p. 722] Ce principe axé autour de la matrice maternelle contribue, au contraire, à découvrir la visée productrice de ce passage à travers le temps opéré par la traduction et où la figure de l'enfance, qui incarne ici l'imprévisible par excellence, n'apporte pas seulement la mortalité, mais la vitalité aussi. Si l'enfant nous apprend ainsi « qu'à chaque naissance, toutes les possibilités de l'humain sont renouvelées et tous les espoirs permis » [Huston : 1995, p. 171], alors la démarche de Lezama Lima contribue au même titre à la reconnaissance d'une phénoménologie de la traduction fondée sur l'entière imprévisibilité du temps poétique, ce qui, pour cette raison, autorise notamment à en apprécier la portée éthique. Par sa capacité à accomplir une synthèse momentanée entre

l'être et le devenir, l'intervention du sujet métaphorique permet par conséquent de considérer la relation à autrui comme un passage à travers le temps, au cours duquel la médiation de la traduction apparaît comme l'élément indispensable à la régénération de la « tradition par *futuricité* » [Lezama Lima : 1993*, p. 195], en montrant ainsi que le destin d'une génération poétique dépend toujours, pour apparaître, d'une réalité postérieure.

De la réflexion initiée à l'ombre du miroir d'obsidienne tendu par José Lezama Lima, ce « primitif qui connaît », on aura donc retenu l'extrême raffinement d'une pensée capable de faire cohabiter, simultanément, le proche et le lointain, l'inconnu comme le familier. Une pensée capable de rétablir l'équivoque entre le domestique et l'étranger, en s'inscrivant en faux contre le modèle binaire d'un système de connaissance fondé sur des rapports identitaires et obéissant uniquement à une logique d'appropriation. Dans l'opacité du verre de ce miroir d'obsidienne si réfractaire à la lumière, le passage du rayon germinal qui anime la rationalité poétique lézamienne aura plutôt permis, l'espace d'un bref pétillement, de faire danser tout le soleil d'une limonade à l'anis. En brisant ainsi momentanément la ligne du temps qui anéantit pour mieux créer des milliers de petites bulles où l'origine apparaît toujours comme un tourbillon troublé par la confluence des eaux.

Chapitre sept

Contretemps de Julio Cortázar

[1914-1984]

Nous adorons essayer de les prendre en photo. Dans le fol espoir d'y parvenir, nous fréquentons assidûment mon frère, ma sœur et moi les embouteillages, les tableaux de Fragonard, l'ouverture et la fermeture des magasins et un tas d'autres curiosités de la vie moderne. La plus grande difficulté consiste à les immobiliser, à les faire tenir ensemble, tranquilles, mais il y en a toujours une pour s'échapper vers Dieu seul sait où. De plus, comme il n'y a rien à comprendre au développement qui n'est jamais compris, au moment de regarder les photos, c'est inévitable, il y a habituellement un ou deux doigts qui apparaissent dans le cadrage et qui viennent nous gâcher tout notre contentement. Devant les succès mitigés de notre entreprise, nous en sommes venus à la conclusion que notre Olympia Traveller de Luxe n'était peut-être pas l'instrument le plus approprié. Question d'écriture, il y a donc belle lurette que nous sentons qu'elles se prêtent très mal à la gymnastique esthétique et que, par conséquent, nous pensons sérieusement à nous rétablir du côté de la restauration rapide, de la pampa minute, de la colonisation de l'imaginaire et à... (ça va durer encore longtemps ?)

Les heures indues

Une citation tirée des *Tratados de la Habana* de José Lezama Lima et reprise par Julio Cortázar dans *Marelle* servira de passage pour introduire la réflexion consacrée à l'écrivain argentin : « Le propre du sophiste, selon Aristophane, est d'inventer des raisons nouvelles. Essayons d'inventer des passions nouvelles (...) J'analyse une fois encore cette conclusion, essentiellement pascalienne : la véritable croyance se situe à mi-chemin entre la superstition et le libertinage. » [Cortázar : 1966, p. 416] Passerelle entre deux démarches artistiques également tournées vers l'affirmation d'une rationalité poétique, cette citation offre aussi l'avantage d'initier l'étude de la contribution de Cortázar à la théorisation de la traduction à partir d'un point bien précis : la notion de *figure* si centrale à son œuvre et située à l'intersection entre la pensée magique et la pensée licencieuse signalée ici par le poète cubain. C'est donc sur la base d'une rationalité poétique inscrite sous les auspices de la figure, c'est-à-dire caractérisée par une quête ontologique ouverte à la nouveauté potentielle de chaque instant, que sera évalué l'apport de l'écrivain argentin à la phénoménologie de la traduction. La volonté de transgression du temps objectif apparaissant comme l'un des principaux symptômes de cette quête ontologique axée sur la recherche de la *raison oblique* [Cortázar : 1969], il deviendra alors possible d'effectuer un rapprochement entre la vision de l'interrègne éphémère mis en forme par l'écriture cortazarienne et le trope de la *métalepse* utilisé par Douglas Robinson dans *The Translator's Turn* pour qualifier la position paradoxale du traducteur « torn in two

directions, toward the past that defined but deserted you and the future that eludes you as you reach toward it. • [Robinson : 1990, p. 182]

Le désir d'inventer • des passions nouvelles • qui oriente la démarche artistique de Julio Cortázar répond effectivement chez lui à un besoin de penser • l'homme nouveau⁵¹ • en dehors des avenues géométriquement balisées par la raison suffisante [Cortázar : 1963] ou encore des voies obscurément inspirées par l'émotivité romantique. Si l'homme nouveau a quelque possibilité d'émerger, et telle est la thèse des trois romans de l'écrivain argentin, *Les gagnants*, *Marelle* et *62 Modèle à monter*, c'est par la recherche d'un instinct supérieur que l'être humain perçoit de façon chaotique, à mi-chemin entre le rationnel et l'émotif. Une recherche sentie telle une vague appréhension métaphysique et formulée en ces termes par Persio dans *Les gagnants* : • Ce que j'aimerais vérifier, (...) c'est si le mille-pattes humain répond, dans sa constitution et de sa dissolution, à quelque chose de plus que le hasard ; si c'est une figure, au sens magique du mot, et si cette figure est capable en certaines circonstances de se mouvoir à des niveaux plus essentiels que ceux de ses membres isolés, ouf. • [Cortázar : 1961, p. 40]

La notion de *figure* qui émerge de cette quête ontologique correspond ainsi à un désir de définir l'homme et le groupe auquel il appartient sur la base d'une rationalité poétique, en rupture avec la • normalité • et capable d'ouvrir un passage vers un autre ordre de réalité. Une réalité où • il n'y a rien de pragmatique ni d'utilitaire • et où nous •

⁵¹ Un besoin qui, comme le rappelle Cortázar dans • Morellienne, toujours •, remonte au moins aux Éléates, à Saint-Augustin et à Novalis et exprime le même pressentiment • que le monde intérieur est la route inévitable

ne sommes pas la grande rosace de la cathédrale gothique mais l'éphémère et soudaine pétrification de la rose du kaléidoscope. » [Cortázar : 1961, p. 41] Cette autre réalité semble régie par les « figures terrifiantes que trament dans l'ombre les grandes Mères » [Cortázar : 1966, p. 31], d'où l'idée de fantastique⁵² qui lui est attachée, laquelle se confond en quelque sorte avec le destin de l'homme, un destin paradoxalement électif et contingent, en cela qu'il est gouverné par des forces qu'il maîtrise et qui lui échappent tout à la fois. Pour cette raison, la figure cortazarienne apparaît comme le résultat de contacts entre divers plans de la réalité oscillant constamment entre l'hétérogénéité chaotique et un principe de concertation surhumaine [Yurkievich : 1987] et elle se fonde sur l'intuition que le destin individuel fait partie d'un ensemble plus vaste dont la logique échappe aux lois de l'histoire. Partant du principe que pour connaître, l'homme doit continuellement se projeter vers l'inconnu, la quête ontologique de Cortázar, dont la figure constitue ici l'aboutissement, naît donc de ce qu'il appelle « son problème métaphysique » et qu'il décrit comme étant « un déchirement continu entre la monstrueuse erreur d'être ce que nous sommes comme individus et comme peuples en ce siècle, et l'entrevision d'un futur où la société humaine culminerait enfin dans cet

pour parvenir à la vérité du monde extérieur et pour découvrir que les deux ne feront qu'un le jour où l'alchimie de ce voyage aura donné l'homme nouveau... » [Cortázar : 1980, p. 153]

⁵² Pour Cortázar, le fantastique est simplement « l'indication soudaine qu'en marge des lois aristotéliennes et de notre raison raisonnable, il existe des mécanismes parfaitement valables, opératoires, que notre cerveau logique ne capte pas, mais qui surgissent tout à coup et se font sentir... » [Cortázar : 1988, p. 48]

archétype dont le socialisme donne une vision pratique et la poésie, une vision spirituelle.⁵³ • [Cortázar : 1969, p. 213]

De la conscience de ce déchirement, la poétique cortazarienne tire sa force d'invention. Perçu comme une possibilité d'enrichissement ontologique, l'exercice de l'écriture et de l'imagination critique chez Cortázar s'oriente ainsi vers la découverte de ces figures ou de ces états intermédiaires qui participent de la vision et du sentiment, réfractaires aux seules lois de la raison, et qui surviennent • dans les moments de distraction ou quand on se [concentre] sur autre chose, toujours par surprise, n'obéissant jamais aux appels ou à l'attente. • [Cortázar : 1971, p. 75] Ces • interrègnes éphémères • ouverts à la nouveauté potentielle de chaque instant, • cette manière d'être entre, non pas par-dessus ou derrière mais bien entre • [Cortázar : 1969, p. 98], peuplent les contes de Cortázar, lesquels abondent en cérémonies initiatiques qui mettent les personnages en contact avec l'inclassable. Ces gestes sont destinés à prouver le côté précaire ou instable de l'existence, du *statu quo*, de la causalité prévisible, en les remplaçant par l'exception, le hasard et l'improbable : • Rien de mieux pour Cortázar que de s'installer dans l'entremonde, dans la brèche atopique, dans le non lieu ou le lieu chimérique qui rend possible le plus excitant, le plus étrange emplacement imaginaire, cela qui donne le meilleur de son écriture.⁵⁴ • [Yurkievich : 1987, p. 190]

⁵³ Ma traduction de même que les citations subséquentes provenant de *Último round* [Cortázar : 1969].

⁵⁴ Ma traduction.

Les voies d'accès à ces interrègnes éphémères gouvernés par la *raison oblique*, c'est-à-dire par une rationalité poétique capable d'effectuer des connexions insolites du point de vue de la logique causale, sont multiples : la distraction, le sommeil, le jeu, l'érotisme, l'écriture, etc. Dans tous les cas, elles servent toutefois — comme l'enfant quand il joue — à opérer une rupture avec le conditionnement courant, à reconquérir ou à redécouvrir tout ce qui se trouve de l'autre côté de la Grande Coutume [Cortázar : 1969]. Si le sommeil, qui donne accès à un présent déplacé, saturé, tel • un morceau d'ambre gris qui flotte sur le devenir et à la fois s'isole de lui dans la mesure où le rêvant est dans *son* présent, qui convoque hors de tout temps et ou tout espace kantien les puissances perturbées de son être • [Cortázar : 1980, p. 50], le jeu, tel • une survivance en nous du désir d'entrer en contact avec la divinité ou des forces très profondes que nous ne voyons plus clairement • [Yurkievich : 1987, p. 95], la distraction, telle • une forme différente de l'attention (...) dirigée *à partir de* ou *à travers* ou même *vers* ce plan plus profond [de la psyché] • [Cortázar : 1980, p. 257], et l'érotisme, tel • le gliglique, la langue émolliente qui retourne à la base de la phonation (...) vers un mélodieux magma homophone • [Yurkievich : 1987, p. 211], offrent autant d'accès privilégiés à ces univers interstitiels, c'est au phénomène de l'écriture que l'on accordera pourtant la plus grande attention.

Un examen plus poussé des stratégies narratives mises en œuvre par Julio Cortázar pour trouver un passage vers ces réalités intermédiaires qui, dans leur fugacité, laissent entrevoir les possibilités d'accès à l'homme nouveau, permettra en effet de

mieux saisir les implications de sa conception de l'écriture sur la théorisation de la traduction. La transgression du temps objectif apparaissant comme l'un des principaux recours utilisés par l'auteur argentin dans sa volonté de trouver un langage capable d'ouvrir « des fenêtres à la réalité » et de pratiquer une « permanente ouverture de trous dans le mur de l'homme, le mur qui nous sépare de nous-mêmes et d'autrui » [Cortázar *in* Gonzáles : 1988, p. 105], c'est donc sous l'angle de cette temporalité altérée que seront abordées des notions tels l'équation auteur/lecteur, le rythme, l'origine, et la portée créatrice de l'interprétation.

La rose éphémère et soudaine du kaléidoscope

Pour Cortázar, le temps d'un écrivain est une « diachronie qui se suffit à elle-même pour désajuster toute soumission au temps de la cité. Temps davantage intérieur ou souterrain : rencontres dans le passé, rendez-vous du futur avec le présent, des sondes verbales qui pénètrent simultanément l'avant et le maintenant et les annulent.⁵⁵ » [Cortázar : 1967, p. 67] De ce constat d'un temps « autosuffisant » ou étranger aux règles de la cité, il est possible de mettre en relief une première caractéristique de la poétique cortazarienne : son désir d'identifier le sens de la condition artistique avec le sens de la condition humaine⁵⁶. En effet, la diachronie dont il est question — et qui équivaut à

⁵⁵ Ma traduction.

⁵⁶ Cette question fait l'objet notamment de la lettre adressée au Cubain Roberto Fernández Retamar, intitulée *Acerca de la situación del intelectual latinoamericano*, et publiée une première fois dans la *Revista de la Casa de las Américas* en 1967. Cortázar l'a reprise dans *Último Round* [1969], d'où proviennent les citations ultérieures.

affirmer la dimension autoréférentielle de l'œuvre littéraire — ne saurait découvrir le temps singulier qui est le sien sans la conscience que les jeux de l'imagination, même dans leurs aspects les plus vertigineux ou les plus obscurs, ne tournent pas pour leur propre compte : « Dans tout ce que je puis écrire de plus gratuit, il apparaîtra toujours une volonté de contact avec le présent historique de l'homme, une participation à sa longue marche vers le meilleur de lui-même comme collectivité et humanité. » [Cortázar : 1969, p. 217] Le désir de la poétique cortazarienne de s'émanciper du temps de la cité ne doit donc pas être interprété ici comme une volonté d'écrire en dehors de l'histoire, mais plutôt d'assumer la détermination historique pour mieux la dépasser : non pas écrire l'histoire, mais écrire et s'inscrire *dans* l'histoire. À partir de cette position, où l'écriture se conçoit comme l'instrument d'une quête ontologique, comme un « excipient pour faire avaler une gnose, une praxis ou un ethos [Yurkievich : 1987, p. 23], il devient alors nécessaire pour Cortázar de dépasser les préoccupations esthétiques, qui constituent à ses yeux un simple « miroir aux alouettes-lecteurs », et de parvenir plutôt à trouver un passage ou un accès qui mènerait à cet homme nouveau qui oriente sa démarche artistique : « C'est beaucoup plus facile d'écrire ainsi que d'écrire ("désécrire" plutôt) comme je voudrais le faire maintenant, parce qu'il n'y a plus dialogue ou rencontre avec le lecteur, il n'y a que l'espoir d'un certain dialogue avec un certain et lointain lecteur. » [Cortázar : 1966, p. 496] Passer de l'esthétique à l'éthique en cherchant pour y parvenir à établir une *hypothétique* dialectique avec le lecteur, dans la mesure où cette attitude

implique une ouverture totale sur l'inconnu, tel est donc l'objet de la quête ontologique de Cortázar et le deuxième trait saillant de sa poétique.

La recherche d'un contact avec le lecteur apparaît effectivement comme une constante dans l'œuvre de l'écrivain argentin, un phénomène qu'il convient d'interpréter comme autant de tentatives destinées à canaliser la quête ontologique qui oriente sa vision et sa pratique de l'écriture. Fondée sur la conviction « que le monde est une figure, qu'il faut savoir l'interpréter » et que par « interpréter nous voulons dire créer » [Cortázar : 1966, p. 394], la poétique cortazarienne se définit entièrement comme un besoin de mise en forme à l'origine indéterminée, « Je n'ai pas d'idées claires, ni d'idées du tout. Il y a des bribes, des élans, des morceaux, et tout cela cherche une forme... » [Cortázar : 1966, p. 417], dont la signification ne peut émerger que de la rencontre entre l'auteur et son double, le lecteur : « L'écrivain se "voit" lui-même dans "l'Autre" lecteur invisible qu'il a anticipé ; et le lecteur, incapable de coïncider avec le sens préalable de son moi [fabule] une nouvelle image de lui-même dans sa rencontre avec le texte.⁵⁷ » [Castro-Klaren : 1989, p. 27] Cette conviction de Cortázar s'appuie à son tour sur un autre constat, issu de l'épistémologie de la science contemporaine, qui postule que le réel n'existe pas en tant que substance inaltérable, mais qu'il est toujours le produit d'une projection subjective de l'homme et de sa relation à l'univers. Un constat qui amène à admettre que « le monde ne précède pas l'homme, pas plus qu'il ne l'attend, mais qu'il existe plutôt en relation avec la capacité ou la volonté de l'homme de le rendre manifeste. » [Castro-Klaren : 1989,

p. 23] C'est donc la raison pour laquelle l'objectif de l'écriture cortazarienne, voir ou vivre le texte comme un intervalle au cours duquel la signification se manifeste, ne peut s'accomplir que dans la mesure où le lecteur vient s'incorporer à l'œuvre • comme l'autre terme de l'équation créative, en prenant part finalement au processus de création.⁵⁸ • [Rama : 1995, p. 221]

La • loyauté envers le circonvenant⁵⁹ • transforme ainsi la lecture en un élément clé de l'esthétique cortazarienne, au même titre que l'écriture se conçoit également comme une activité qui ne saurait se suffire à elle-même. Cela implique que si le geste d'écrire obéit chez Cortázar à une impulsion confuse, à un besoin de mise en forme où le rythme entre en jeu, parce que • c'est lui qui me fait écrire, qui me pousse et non pas ce qu'on appelle la pensée et qui fait la prose, littéraire ou pas... • [Cortázar : 1966, p. 417], la participation du lecteur devient pour sa part un élément indispensable à la révélation de ce • balancement, ce *swing* dans lequel la matière confuse prend forme • [Cortázar : 1966, p. 417], puisque le texte ne saurait se donner autrement que dans la relation instaurée entre le lecteur et l'auteur. Des œuvres comme *Marelle* et *62 - Modèle à monter*, romans combinatoires qui proposent au lecteur de choisir son propre itinéraire, témoignent d'ailleurs de cette conviction cortazarienne selon laquelle • la réalité, que ce soit celle du Saint-Siège, celle de René Char ou celle d'Oppenheimer, est toujours une

⁵⁷ Ma traduction ainsi que les citations subséquentes de ce livre de Sara Castro-Klaren [Castro-Klaren : 1989].

⁵⁸ Ma traduction.

⁵⁹ Une expression forgée par Cortázar en 1948, dans une lettre adressée à Leopoldo Marechal et qui, selon Angel Rama, est devenue une consigne caractéristique de la modernisation littéraire et artistique en Amérique

réalité incomplète, conventionnelle et morcelée. L'admiration de certains devant le microscope électronique ne me paraît pas plus féconde que celle des concierges pour les miracles de Lourdes. • [Cortázar : 1966, p. 464] En clair, cela signifie que l'écrivain et le savant partagent la même tâche : expérimenter comme s'il n'existait pas de référent extérieur à la pensée.

De cette propension de l'écriture cortazarienne à établir une dialectique avec l'autre, car pour connaître, l'homme doit continuellement se projeter vers l'inconnu, il résulte une conséquence majeure pour l'interprétation : la nécessité de la considérer elle aussi comme un acte de création. La participation du lecteur à la signification de l'œuvre implique en effet de considérer l'acte interprétatif dans sa dimension créatrice, dans la mesure où il devient alors impossible de concevoir les mots ou le sens comme de simples signes traducteurs d'une essence. Force est plutôt d'admettre que le sens d'un mot n'a pas une valeur en soi, mais uniquement en fonction de la relation établie entre les signes eux-mêmes et le lecteur. Or, il s'agit là d'une conséquence majeure, puisqu'elle oblige à considérer l'originalité *relative* comme étant l'unique forme d'originalité possible. Et bien que cette notion puisse sembler privative, l'originalité relative correspond néanmoins aux yeux de Cortázar à la notion exacte d'originalité, considérant que • ce qui compte, c'est que la somme de toutes ces influences, cette espèce de bouillon culturel et vital d'où provient tout écrivain, se traduise par notre ouverture, par une possibilité

latine. La *lealdad al lo circundante* signifie donc ici la volonté de préserver la relation de dialogue avec le lecteur en l'incorporant au texte.

nouvelle, par une vision nouvelle. Et alors, pourquoi avoir peur, pourquoi se créer *the anxiety of influence*. • [Castro-Klaren : 1989, p. 69] Pourquoi ne pas assumer plutôt ce • manque d'originalité • avec humour, à l'instar du jeune narrateur de *Simulacres*, dont l'aîné des • oncles dit que nous sommes en quelque sorte un double au carbone identique à l'original mais autre papier, autre couleur, autre finalité... • [Cortázar : 1993, p. 395], si la carence ontologique peut finalement s'avérer l'un des moteurs les plus puissants de la créativité ? L'attitude iconoclaste ou ironique de Cortázar constitue sans aucun doute ici sa réponse la plus originale face au • défaut • initial : générer une présence à partir d'une absence. Toutefois, elle n'annule en rien la dimension inquiétante, obscure ou paradoxale également attachée à cette quête ontologique et dont l'altération de la temporalité représente à ce titre l'un des symptômes les plus perturbateurs.

En effet, si le désir de trouver une voie d'accès à un autre ordre de réalité apparaît comme l'une des principales caractéristiques de la pratique scripturaire de Cortázar, elle-même alimentée par la quête des origines et la recherche d'un contact intime avec le lecteur, ce désir se traduit également chez lui par la volonté d'abolir le temps conventionnel, c'est-à-dire, de sortir • de la chronologie et de la topologie instaurées par le consensus social, par la routine, la répétition. • [Yurkievich : 1987, p. 17] Or, il s'agit là d'une expérience extrêmement périlleuse, car sortir du temps chronologique équivaut à se lancer dans l'inconnu sans le filet de sécurité des catégories ordonnatrices de la raison, ce qui implique par conséquent d'accepter de se

compromettre avec l'altérité. Dans l'univers narratif cortazarien, cette entreprise s'avère d'ailleurs si risquée qu'elle se solde généralement par la disparition — mort, assassinat, suicide, mutation, etc. — de l'autre. Et le potentiel de danger accompagnant cette expérience n'est sûrement pas étranger à la dimension paradoxale soulevée par la quête ontologique cortazarienne, le pire paradoxe imaginable, soit • celui d'être peut-être au bord de l'altérité sans pouvoir franchir ce bord. • [Cortázar : 1966, p. 108]

De ce point de vue, l'aspect terrifiant de la transgression temporelle apparaît donc ici comme la limite imposée par ce paradoxe à la quête ontologique de Cortázar, car elle signifie prendre le risque de disparaître afin de favoriser l'émergence de l'autre. Dans ses tentatives d'opérer une • rupture avec la lourde machine binaire • [Yurkievich : 1987, p. 18] de la pensée rationnelle, l'écrivain argentin s'expose ainsi au danger d'entrevoir des temporalités disparates, entremêlant différents niveaux temporels, où afflue un temps sans limite ni division aucune, tel celui pressenti par Johnny le saxophoniste de *L'homme à l'affût* quand il déclare : • Ça je suis en train de le jouer demain. • [Cortázar : 1993, p. 212] Un temps vécu comme une altération, vainement définissable • en termes intelligibles d'avant et d'après • [Cortázar : 1971, p. 27], qui annule • vertigineusement toute autre relation de cause à effet ordinaire • [Cortázar : 1971, p. 24] et qui surgit telle la présence d'un trou ou d'un creux • en un point d'une insupportable et très fugace réalité avant de me laisser seul à nouveau avec toute mon intelligence, tous ces avant après, tous ces avant derrière. • [Cortázar : 1971, p. 28]

Au temps mesurable des calendriers, Cortázar oppose ainsi une temporalité en rupture avec la logique causale, le temps intime • des sondes verbales • vécu sur le mode d'une foudroyante alliance temporelle, impossible à contenir à l'intérieur des catégories usuelles de l'entendement mais qui, aussi disruptif et indéfinissable soit-il, n'en demeure pas moins tout aussi réel que la réalité normale et normative. Sauf quelques rares exceptions, tel est le cas notamment lors de la rencontre érotique des amants, où • tout se désordonne à travers eux • pendant cette courte • pause dans l'œuvre du néant • [Cortázar : 1969, p. 103], cette temporalité altérée se vit surtout comme une expérience terrifiante. Un phénomène obscur tramé dans l'ombre par les grandes Mères, ces • filles de la sieste, pâles, baveuses, cachées du soleil • dans • l'espace sale des klaxons et des lamentations de la radio/dans chaque trou où le temps serait un pull-over. • [Cortázar : 1969, p. 98] En tant qu'expression d'un désir d'aller au-delà de la causalité admise, le temps mis en œuvre par l'écriture cortazarienne • convoque donc le lecteur à une expérience des limites. On a vu qu'il s'agissait là d'une épreuve soulevée par le paradoxe latent au cœur même de la quête ontologique de l'auteur argentin, à savoir que la • véritable altérité faite de délicats contacts, de merveilleux ajustements avec le monde, ne [peut] s'accomplir avec un seul terme, à la main tendue [doit] répondre une autre main venue du dehors, de l'autre. • [Cortázar : 1966, p. 108]

Or, cette autre main venue du dehors, celle que Persio dans *Les gagnants* sent confusément grandir en son corps, • celle qui saura empoigner le temps et le retourner, car il faut bien qu'elle soit quelque part cette troisième main qui parfois s'insinue,

foudroyante, dans une instance de poésie, dans un coup de pinceau, dans un suicide, dans une sainteté... » [Cortázar : 1961, p. 226], la même main qui, quand on allume une bougie et qu'on se promène avec elle dans un corridor, nous fait « approcher parfois de ce que nous étions avant d'être ce que nous ne savons pas si nous sommes... » [Cortázar : 1966, p. 478], serait-il possible d'imaginer que cette main qui se tend, dans un geste à la fois menaçant et inespéré, emprunte à la traduction ses traits ? C'est ce que l'on essaiera de découvrir à présent, en effectuant un rapprochement entre le sentiment de déchirement soulevé par la quête ontologique chez Cortázar et le trope de la *métalepse* utilisé par Douglas Robinson dans *The Translator's Turn* pour désigner la position paradoxale du traducteur.

Au cœur du courant toujours

À venir jusqu'à maintenant, les quelques traits de la poétique de Cortázar que l'on a soulignés permettent de considérer sa démarche d'écrivain comme une invitation à entrer en contact avec l'autre, en procédant pour y parvenir à l'altération du temps objectif, perçu comme une entrave à la possibilité d'accéder à des univers nouveaux. La fascination intuitive de Cortázar pour l'idée que le destin individuel et collectif de l'homme s'inscrit dans un ordre de réalité échappant partiellement au déterminisme de la logique causale, et dont la notion de figure constitue ici l'expression, l'amène ainsi à rechercher d'autres possibilités de réalisation humaine, au moyen de la transgression du temps objectif notamment. La « substitution de la succession par la cohabitation intime du

passé, du présent et du futur • s'accompagne donc chez lui • de la présentation d'une vision ubiquiste et omniprésente • [Filer : 1970, p. 27] de la temporalité, qui crée un effet de simultanéité ou de saturation temporelle. Le collage, le montage photographique, le recours à des articles de journaux, des citations et des extraits de diverses sources, lettrées ou illettrées, se trouvent ainsi insérés et juxtaposés au propos narratif, afin de créer cet effet de simultanéité d'un discours polymorphe, plurifocal et polytonal.

La manipulation du temps, une pratique imputable à l'appréhension intuitive de la figure, permet dès lors à l'écrivain argentin de concevoir le thème du double — issu de la relation auteur/lecteur — non pas sous l'angle de la dualité, qui équivaldrait à adopter le point de vue traditionnel de la logique binaire, mais bien sur le mode transgressif de la *duplicité*, c'est-à-dire, de la double complicité narrative. La création du double ou le concept de duplicité a l'avantage de suggérer ici la relativité du temps, c'est-à-dire, l'inexistence du temps absolu ou rectiligne, dans la mesure où les figures démontrent ou tentent de • démontrer un enchaînement, une relation, entre différents éléments qui, d'un point de vue logique, est inconcevable. • [Mac Adam : 1971, p. 132] La perspective ainsi dégagée par la stratégie cortazarienne de la duplicité narrative permet dès lors de considérer que le système écriture/lecture transforme le lecteur en un supplément de l'auteur.

Or, il s'agit là d'une manœuvre risquée ou qui s'avère problématique du point de vue de l'interprétation, puisqu'elle implique de renoncer à la confortable position du • lecteur-femelle • [Cortázar : 1969, p. 458] — selon l'expression de Cortázar — qui

s'accommode passivement de l'écriture purement décorative. À ce lecteur-femelle • qui ne veut pas de problèmes mais des solutions ou de faux problèmes étrangers à lui-même qui lui permettront de souffrir, confortablement installé dans son fauteuil, sans se compromettre dans ce drame qui devrait être aussi le sien⁶⁰ • [Cortázar : 1969, p. 458], Cortázar oppose au contraire le lecteur actif, irrémédiablement emporté dans un état qui l'arrache de toute force à lui-même pour le projeter vers un plan de la réalité où, malheureusement, il n'est pas capable de prendre pied ni de demeurer [Cortázar : 1980]. Cet état problématique n'est pas sans rappeler une autre position tout aussi inconfortable, celle évoquée par Douglas Robinson pour décrire ce • feeling of being caught in the middle, halfway across with no way of going back and no certainty of being able to going forward either • [Robinson : 1990, p. 182] et qu'il considère comme étant la sensation de base éprouvée par tout traducteur sensible à son rôle. Du coup, il devient alors possible d'effectuer un rapprochement entre la position paradoxale à laquelle convie la pratique de l'écriture chez Cortázar et le trope de la *métalepse*, puisque c'est bien à cette figure de rhétorique que renvoie la sensation décrite ici par Robinson.

Le modèle proposé par Douglas Robinson dans *The translator's turn*, une approche entièrement fondée sur l'intuition du traducteur et qu'il désigne sous l'appellation d'une • somatique de la traduction •, invite en effet à considérer le trope de la métalepse comme une figure emblématique de la conscience déchirée du traducteur,

⁶⁰ La très courte nouvelle *Continuité des parcs* offre une troublante illustration du sort que Cortázar réserve à ce type de lecteur.

ce nageur éternellement prisonnier entre les deux rives du texte de départ et du texte d'arrivée. Dans ses tentatives de remonter à l'origine de cette figure de style particulièrement difficile à définir, parce qu'elle relève fondamentalement de la temporalité, Robinson parvient à la conclusion que la métalepse renvoie précisément à « a medial location in time, a being (or finding yourself) situated in the middle of time, after the beginning, before the end — or rather, more specifically, after what just came before and what is about to come after. » [Robinson : 1990, p. 182] En se basant sur la définition offerte par Angus Fletcher, laquelle recense entre autres celle proposée par le Quintilien, « It is the nature of *metalepsis* to form a kind of intermediate step between the term transferred and the thing to which it is transferred, having no meaning in itself, but merely providing a transition » [Robinson : 1990, p. 181], de même que celle fournie par Blair, « When the Trope is founded on the relation between an antecedent and a consequent, on what goes before, and immediately follows... » [Robinson : 1990, p. 181], Robinson en arrive ainsi à la conclusion que la métalepse apparaît constamment comme une figure de rhétorique étroitement liée au mouvement et au temps, ce qui explique l'intérêt qu'elle suscite ici.

Du point de vue qui nous occupe, la métalepse contribue effectivement à orienter la théorisation de la traduction vers l'aspect paradoxal du temps qui se profile dans tout acte traductif, sa forme de hiatus, dont on a dit depuis le début de cette recherche qu'elle est la marque de sa spécificité. Cette figure de style dont la clé est le temps offre l'avantage notamment de centrer l'attention sur le texte traductif, c'est-à-dire, sur le point

d'intersection entre l'original et la traduction et non pas sur l'une ou sur l'autre de ces catégories, texte de départ ou texte d'arrivée, conformément au modèle binaire traditionnel. La métalepse permet au contraire de concevoir l'opération traduisante comme une mise en relation de l'original et de la traduction dont le contact provoque l'irruption d'une instance dynamique absolue : le texte traductif. La temporalité issue de ce contact rend alors impossible toute appréciation des textes en présence en termes d'antériorité de l'un sur l'autre : « le maintenant convoque vers le présent quelques-uns des innombrables lambeaux de temps qui le constituent (...) depuis son instance dynamique absolue. Le maintenant est maintenant en lui-même (...), l'avant et l'après *sont* dans le maintenant. » [Ramírez Molas : 1978, p. 148] Cette instance soulève ainsi la nécessité de concevoir la traduction comme un objet continuellement soumis à un processus de transformation dont le dynamisme découle de l'interpénétration mutuelle et des influences réciproques des pôles en contact. Par conséquent, saisir la logique traductive dans une perspective métalepsique équivaut à reconnaître la spécificité du temps qui entre dans son opération, le présent paradoxal qui la distingue et qui, en sa qualité d'instance dynamique absolue, autorise la cohabitation momentanée de l'ancien et du nouveau, afin qu'advienne la création d'un autre texte.

Par ailleurs, sur le plan de la pratique, la métalepse permet également au traducteur de découvrir qu'il n'existe pour lui aucune base solide sur laquelle fonder son action, car ni l'original, ni la traduction, inévitablement emportés par le mouvement de cette instance dynamique de transformation, ne peuvent lui offrir le réconfort d'un rivage

rassurant ou permanent. Comme l'indique Robinson dans le même ouvrage cité auparavant, le traducteur de Dante, de Racine ou de Goethe ne pourra jamais retourner au texte de départ, • left behind. You can call up, for a moment, an image of what it must have been like to be them, but only for a moment — and you realize that even that moment is sheer nostalgia, a wishful projection into the past. If you try to express that image, (...) it vanishes immediately. • [Robinson : 1990, p. 183] Il ne pourra pas davantage non plus occuper son propre futur, puisqu'il ne sera jamais le lecteur de son propre texte, • You will always remain the *writer* of the TL text, en route to your readership. • [Robinson : 1990, p. 183] Sur cet aspect, l'utilité de la métalepse consiste donc à sensibiliser le traducteur au principe d'indétermination sur lequel se fonde l'acte traductif et à l'impossibilité pour lui de connaître l'issue de sa démarche : • No solid bridge. No predictability. No perfection. If you lack a solid, sturdy, permanent bridge (the mainstream translation ideal in the West), if all you have is a bridging that cannot guarantee a safe crossing, you have to learn to deal with uncertainty. • [Robinson : 1990, p. 184]

Or, l'apprentissage de • l'indétermination • nous ramène exactement au point d'ancrage entre la poétique cortazarienne et le rôle de la métalepse comme figure emblématique de la temporalité du traduire. Dans les deux cas, une même question se soulève : à quelle possibilité de réalisation l'écrivain et le traducteur peuvent-ils finalement aspirer ? À la possibilité de concevoir leur position médiane non pas comme un obstacle insurmontable, mais d'emblée comme le plus puissant moteur de leurs

pratiques respectives, celle de l'écrivain s'initiant à l'intersection de l'univers connu et inconnu, et celle du traducteur, au point de rencontre entre le texte • connu • et un autre à venir. À ce titre, la démarche artistique de Cortázar autorise à constater que sa vocation d'écrivain répond à un désir de mise en forme de l'univers vécu sur un mode impulsif et intuitif, un *swing* aux sources obscures dont l'aboutissement n'a rien à voir avec la soumission à une intention précise dont l'écriture se ferait le canal de communication. Au contraire, • ce balancement, ce *swing* dans lequel la matière confuse prend forme, est pour moi l'unique preuve de sa nécessité, car à peine a-t-il cessé je comprends que je n'ai plus rien à dire. • [Cortázar : 1966, p. 417] L'écriture cortazarienne apparaît donc toujours comme le résultat des • combinaisons instantanées des insectes tournant sous une lampe • [Cortázar : 1971, p. 16] et dont le sens ne saurait se donner que de manière fragmentaire, dans le complément apporté par le lecteur, puisque de • savoir à comprendre, ou de comprendre à savoir, la route est incertaine • et qu'on la pressent • avec hésitation à l'aide d'un vocabulaire anachronique, des méditations désuètes, des vocables obsolètes... • [Cortázar : 1961, p. 226]

L'exercice de l'écriture soulève par conséquent ici le paradoxe de la précarité d'une forme cherchant à fixer ou à définir l'homme mais qui, pour y parvenir, doit nécessairement se résoudre à un compromis avec l'autre, le lecteur, ce qui réintroduit inévitablement en elle l'inconnu, le mouvement, l'indéterminé. Chez Cortázar, ce paradoxe se manifeste sous la forme d'un • bâillement métaphysique • ou d'un • hiatus dans le continuum • [Cortázar : 1980, p. 268], par ces fissures de l'écriture qui laissent

entrevoir le revers du raisonnable, en provoquant des perturbations qui délogent mentalement le lecteur et le soumettent à une oscillation irrésolue entre la causalité convenue et une autre, indiscernable [Yurkievich : 1987]. Il s'agit là de l'oscillation caractéristique de cet interrègne de l'éphémère dont l'appréhension, inscrite au cœur même de la quête cortazarienne, confère à l'écriture sa forme de temps paradoxal : « En réalité, *tout se produit (est) en même temps* (...) comme un éclair articulante qui cristallise le verre en un événement hors du temps. Impossible que cela *dure* car cela ne se passe pas dans la durée. Impossible de le retenir puisque nous ne savons pas nous déplacer. Il reste une anxiété, un frémissement, une nostalgie vague. » [Cortázar : 1980, p. 258] Il reste le désir, voire la nécessité, d'entrer en contact avec un ordre où les formes ne sont pas des mots, « mais des rythmes purs, des dessins sur la paume sensible de la troisième main, des corps sans poids où demeure encore la pesanteur et où frémit doucement le germe de la grâce. » [Cortázar : 1961, p.227] Il reste le potentiel du temps de la traduction.

Du coup, la question posée auparavant concernant les possibilités de réalisation du traducteur trouve dans le dynamisme du temps traductif une étoile pour guider sa démarche. S'il doit renoncer à fonder sa pratique sur la terre ferme du retour à l'original *via* le rivage réconfortant du texte traduit, le traducteur peut toutefois trouver dans la métalepse des potentialités créatrices insoupçonnées. Tel est du moins le point de vue que le modèle de traduction proposé par Douglas Robinson dans *The Translator's Turn* invite à adopter. Reconnaisant d'entrée de jeu que traduire métaleptiquement équivaut à s'engager dans le paradoxe du temps inscrit dans l'acte même de traduire,

Robinson préconise en effet le comportement suivant : • No matter how you translate (...) you will find yourself in some kind of chronological absurdity. So why not recognize the absurdity, affirm it, play with it, instead of skulking about in the shadows with no one or another idealizing "solution" to the problem ? • [Robinson : 1990, p. 184]

Fondée sur le principe que la traduction relève d'abord d'un processus intuitif et non pas essentiellement cognitif, c'est-à-dire systématiquement gouverné par des structures abstraites ou des règles normatives, l'approche somatique défendue par Robinson cherche ainsi à démontrer que le sens ne repose pas uniquement sur la connaissance objective, mais aussi sur les sensations que le traducteur éprouve quand il traduit. Définir la traduction d'un point de vue somatique signifie donc que le traducteur doit se laisser guider par son intuition, laquelle apparaît ici comme son premier foyer d'instructions ou comme sa force de persuasion interne la plus sûre. Cette attitude vise notamment à le libérer du conditionnement répressif auquel confine l'idéal d'une longue tradition axée sur une vision dualiste, instrumentale et perfectionniste de la traduction. En faisant de l'autodétermination du traducteur la pierre angulaire de son approche, Robinson invite plutôt à renverser le processus traditionnel de soumission à l'original, en défendant l'idée que l'échec ou la réussite d'une traduction relève de l'interaction établie entre le traducteur et le texte et non pas d'une quelconque propriété ontologique de l'original.

Dans ces conditions, on comprend que pour Douglas Robinson la forme paradoxale du temps traductif, dont la métalepse constitue la figure, apparaît

inévitablement comme le résultat de l'interaction ou de la relation établie entre le sujet de l'écriture et le sujet de la lecture. Et dans la mesure où la métalepse instaure une position • logiquement • insoutenable, ce point d'intersection temporelle implique nécessairement l'abandon du traducteur — au sens benjaminien du terme — et son ouverture à la dimension créatrice et transformatrice du traduire. Au même titre que les autres figures du discours (métonymie, synecdoque, métaphore, ironie, hyperbole, etc.), la métalepse permet dès lors de provoquer la relance de la signification vers de nouveaux horizons car, comme l'indique Robinson, si l'instrument de base de la logique est la structure, du point de vue de la poétique, c'est le trope. Cela signifie, comme l'explique encore Robinson, que si les structures de la langue sont stables, en revanche, les figures du discours sont volatiles et que si la logique préfère la prédication, la rhétorique préfère la mutabilité. Par conséquent, le traducteur doit jouer à tirer parti de cette instance dynamique absolue que présente le temps traductif à travers le trope de la métalepse. Jouer au sens fort que la poétique cortazarienne attribue à cette activité, soit ni plus ni moins celui d'un *gambling* existentiel, d'une hasardeuse compromission avec l'altérité, d'un obscur désir de contact avec la divinité.

Conclusion

L'impression générale qui se dégage ainsi du rapprochement effectué entre la poétique de Cortázar et l'approche traductive préconisée par Robinson est frappante de complémentarité, dans la mesure où ces deux auteurs défendent une vision de leur

pratique fondamentalement axée sur l'intuition. Entre les prescriptions — parfois à l'emporte-pièce⁶¹ — de Robinson, « A somatics of translation will allow us to explore the feedback system between *mind* and *body*, intellection and emotion, analysis and gut-level certainty, cerebral and visceral response. It seems undeniable that translation is largely an intuitive process (...) a given word or phrase *feels* right. » [Robinson : 1990, p. xii] et les observations de Cortázar, « ... j'en suis venu à me sentir écrivain (...) par un mécanisme qui me fait écrire comme j'écris ou vivre comme je vis, un état dans lequel l'intuition, la participation (...) au rythme des hommes et des choses décide de mon chemin sans me donner ni me demander d'explications... » [Cortázar : 1969, p. 213], l'intuition apparaît effectivement ici comme le moteur et de l'écriture et de la traduction. Dans les deux cas également, cette approche intuitive a l'avantage de centrer l'attention sur le rôle d'orientation que le temps joue dans la réflexion et l'exercice de leurs disciplines respectives, en raison de la situation temporelle paradoxale suscitée par le geste d'écrire et de traduire.

Sur cet aspect, si la poétique cortazarienne contribue largement à montrer que l'écriture équivaut à tendre une main vers l'autre, en procédant pour y parvenir à la transgression du temps objectif, l'approche métalepsique proposée par Robinson autorise à son tour à présenter la traduction sous les traits d'une autre main également tendue comme en réponse au geste de l'écrivain. De ce point de vue, écrire et traduire

⁶¹ En ce qui a trait notamment à sa lecture de Walter Benjamin et à son interprétation de la notion de « pur langage » qu'il qualifie de « magie verbale » et dont il néglige totalement les assises historiques.

apparaissent, de main à main, comme le passage d'un témoin dans une course à relais en découvrant ainsi, l'espace de leur bref contact, l'instance dynamique absolue qui les gouverne : le temps traductif. Un temps paradoxal, « ici il y a des trous et des coups de fouet (...) un instant sans temps, insupportablement beau » [Cortázar : 1969, p. 90], capable d'élargir les capacités perceptives, en agissant par déphasage ou par excentration du présent, afin de mieux affirmer le fait d'être *entre* ou à moitié, « là où les effets de parallaxe dédoublent les images et délogent l'ordre, dans la zone ambiguë, celle des signes déplacés, où les codes vacillent. » [Yurkievich : 1987, p. 204] Depuis ce temps paradoxal qui déplace le présent et le rend renouvelable, et dont la mention implicite affirme que la permanence se trouve dans le mouvement, il devient alors possible de concevoir l'écriture comme la recherche d'une autre réalité dont on ne verra peut-être jamais la fin, mais à laquelle la traduction apporte toutefois une réponse provisoire. Une conception qui, à nouveau, revient confirmer l'intuition selon laquelle une traduction n'est qu'un moment d'un texte en mouvement : « Elle est même l'image qu'il n'est jamais fini. Elle ne saurait l'immobiliser. (...) Déplacements de lecture, déplacements d'écriture sont toujours liés. À la traduction de ne pas être le retard dans le passage de l'un à l'autre. » [Meschonnic : 1999, p. 342] À la traduction, par conséquent, de pratiquer elle aussi une ouverture de trous qui permettrait de découvrir « la façon de parler de tout cela », afin que les mots deviennent enfin cette troisième main secourable capable d'égrener « les premières heures d'une pendule d'éternité. » [Cortázar : 1961, p. 227] Des heures à contretemps qui, comme chez les Cronopes, laisseraient les souvenirs courir dans la

maison au beau milieu des cris joyeux, des allées et des venues, en les caressant au passage et en leur disant : • Attention à l'escalier. Tu pourrais te faire mal. • [Cortázar : 1993, p. 456] Des heures indues, celles de ces rencontres en marge du temps auxquelles convie la traduction.

Conclusion

• Active, écrase, écris. Active, écrase, écris... • Cette formule, dont la résonance ne manque pas d'évoquer le fameux • Écraser, tuer, détruire... • du robot de la famille Robinson dans *Perdus dans l'espace*, une série américaine qui a fasciné toute une génération de jeunes téléspectateurs nés dans les années soixante, a été utilisée pour décrire les conditions de travail typiques d'un traducteur au sein de ces grandes entreprises qui font les belles heures de la mondialisation (ou encore de la colonisation *new look* comme l'écrit Zehira Houfani-Berfas dans *Lettre d'une musulmane aux Nord-Américaines*). La scène se passait lors d'un colloque étudiant organisé en mai 2000 à l'Université de Montréal et la formule, qui sonne presque comme un mantra, avait soulevé l'incrédulité voire l'indignation de bon nombre de participants. À la conférencière à qui l'on avait demandé d'expliquer ce que voulait dire ce • Active, écrase, écris... •, cette dernière avait répondu en toute bonne foi que cela signifiait que les traducteurs se contentaient de dérouler leur texte à l'écran au fur et à mesure qu'ils le traduisaient phrase par phrase, qu'ils n'avaient pas le temps de le lire du début à la fin avant d'initier leur travail et encore moins de le relire une fois la traduction finie. De cet épisode mémorable, du moins pour tout traducteur étranger à cette barbarie nouvel âge — et c'était mon cas —, on a gardé la conviction que le temps constituait effectivement un enjeu majeur pour l'exercice de la traduction.

Bien sûr, on était déjà familiarisé avec les délais trop courts, les textes rédigés à la va-vite et souffrant manifestement de la même carence, les contorsions horaires qui

forcent à promettre une traduction pour hier (ce qui prouve par ailleurs que les transgressions temporelles ne sont pas l'apanage exclusif des poètes ou des romanciers), mais que les effets ravageurs de notre époque • chronophage • soient à ce point répandus, ça, on ignorait encore. Du coup, l'utilité d'une réflexion dont l'axe principal serait le temps est apparue plus pertinente que jamais et si, en général, on a surtout accordé une plus grande attention à l'aspect théorique de la question, c'est par la présentation de certaines de ses répercussions sur la pratique de la traduction que l'on aimerait maintenant conclure cette recherche. Ce souci répond à une option implicitement soutenue tout au long de cette réflexion, soit la nécessité de dépasser le monde binaire du traducteur sous toutes ses formes et dans toutes ses implications, une attitude qui permettrait éventuellement de doter la discipline d'un programme de formation où il n'y aurait plus de frontière entre la théorie et la pratique, la traduction technique et la traduction littéraire, le temps qui vaut de l'or et le temps des autres, • active, écrase, écris •, qui vaut parfois si peu.

L'une des préoccupations inscrite en filigrane de cette réflexion sur le temps et son impact sur la théorisation de la traduction aura donc été le désir de dépasser le • dualisme primaire • qui gouverne encore son exercice et qui, tôt ou tard, finit toujours par nous confronter aux apories de la logique du deux poids, deux mesures. En effet, s'il est une constante que l'on aimerait dégager de l'examen des contributions de Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, José Lezama Lima et Julio Cortázar à la théorisation de la traduction, c'est bien celle de l'insuffisance de la pensée binaire à rendre compte des

enjeux à l'œuvre dans l'écriture. On a vu comment ces écrivains tiraient parti de cette insuffisance, fondée sur le constat que le langage linéaire et temporel de l'homme s'avère inconciliable avec la simultanéité par laquelle l'expérience affleure à la conscience, en misant sur la dimension paradoxale du temps de l'écriture. Un temps à la fois inscrit dans la chronologie et s'y dérochant, en raison notamment de la traduction qui, en sa qualité de lecture réalisée sur le mode de l'écriture, en permet la singulière répétition.

La forme paradoxale de ce temps traductif, ce hiatus dont la possibilité de répétition n'annule en rien sa constante progression, a ainsi permis d'attirer l'attention sur la conscience critique étroitement liée à l'expérience de l'écriture. Une conscience qui s'exerce sur les catégories de base de toute narration, l'espace et le temps, et qui contribue justement à remettre en question le modèle binaire de la logique causale. Bien avant les difficultés soulevées par l'étanchéité des catégories génériques — une difficulté qui constitue par ailleurs, on l'a dit, l'une des principales caractéristiques de la littérature hispano-américaine —, la critique des fondements de l'écriture telle qu'exercée par ces auteurs aura d'abord contribué à court-circuiter l'horizon conceptuel découlant d'une vision platonicienne du langage. Il s'agit là d'une constante qui se dégage de l'incursion menée dans l'univers narratif de l'Amérique hispanique, laquelle oblige forcément à considérer l'écriture comme un exercice dont le résultat, en raison notamment de l'influence inévitable du facteur temporel, ne peut pas être réduit à une simple adéquation entre l'intention de l'auteur, le texte, son contenu sémantique et sa reprise par le traducteur.

De ce premier constat, il est possible de tirer une conséquence sur le plan pratique : la nécessité de considérer la traduction, au même titre que l'écriture, comme une activité qui *a priori* surgit comme l'expression d'un manque de continuité entre le sujet narratif et le monde extérieur. En effet, si cette absence de continuité entre le réel et le sujet oriente indifféremment l'écriture et la traduction, c'est que toute situation d'expression écrite confronte à l'expérience critique des fondements de la narration. Cette expérience peut se manifester le plus banalement possible, « C'est clair dans ma tête, mais je n'arrive pas à le mettre sur papier », « Je sens très bien ce qu'ils veulent dire, je l'ai sur le bout de langue, mais... », et elle peut prévaloir aussi bien pour le compte-rendu administratif que pour le couplet syncopé d'une complainte de rap. Peu importe la situation, écrire en inventant un univers gouverné par ses propres lois ou traduire en écrivant un univers nous obligeant à sa propre loi, le défi soulevé par l'exercice de l'écriture ne change pas : il implique toujours de se situer particulièrement dans l'espace et dans le temps. Cela ne signifie pas, évidemment, que l'origine du texte de départ et celle du texte d'arrivée soient la même, l'écrivain — et ses dérivés tels le rédacteur professionnel, le communicateur, l'agent de bureau, etc. — composant à partir du « néant » et le traducteur à partir du texte issu de ce « néant », mais dans les deux cas, la mise à l'épreuve des catégories fondamentales de la narration demeure la même. En témoignent, notamment, les difficultés courantes auxquelles se heurtent la plupart des gens quand ils se mettent à écrire, l'orthographe, la syntaxe, l'organisation du propos, ou d'autres plus sophistiquées comme celles découlant des choix du romancier au moment

de déterminer qui parle et à partir de quel point de vue ou encore les énormes défauts de construction des textes — mais les subtils pareillement — qui passent inaperçus aux yeux de leurs auteurs et qui imposent parfois aux traducteurs de sérieux problèmes de conscience, des accès d'exaspération et autres bénéfices marginaux.

Dans les deux cas également, la sensibilité critique qui accompagne la pratique de l'écriture et de la traduction contribue à faire ressortir davantage l'autonomie relative dont chacune d'elles bénéficie, dans la mesure où l'une et l'autre ont besoin, pour advenir, de leur interaction réciproque. C'est à ce point d'intersection entre écrire et traduire, soit entre la poétique du présent et la poétique du traduire, que l'on a situé le lieu et l'enjeu de la logique traductive. Considérée sous l'angle de la poétique, soit dans une perspective d'écriture pour l'écriture — et non pas d'original pour la traduction —, la traduction apparaît effectivement comme une activité dont la matière première devient le temps, parce que l'actualisation d'un contact entre le sujet de l'écriture et le sujet de la lecture s'avère indispensable à l'irruption de la signification. Grâce au rythme, défini ici conformément à la définition de Meschonnic comme la marque de la temporalité intersubjective dont le résultat, le maintien de la tension créatrice entre l'un et le multiple, constitue l'enjeu même du traduire, il devient ainsi possible d'intégrer au modèle traditionnel de la traduction un critère aussi fluctuant que le temps, dont le dynamisme notionnel oblige, par ailleurs, à rétablir la dialectique forme/sens dans l'analyse des propriétés de l'énonciation.

Sur cet aspect, les avenues qui s'offrent à toute recherche en traduction du point de vue du temps et de son rôle constitutif dans la poétique de l'œuvre pourraient mener, par exemple, vers une étude qui examinerait soigneusement le double rapport d'un auteur à la langue dans laquelle il écrit, c'est-à-dire, comment il s'inscrit à la fois dans les normes qui la gouvernent, tout en cherchant par son inventivité à les transgresser. Une telle approche aurait ainsi l'avantage d'amener les études traductologiques sur l'une des voies signalées par Henri Meschonnic, quand il souligne à juste titre que la traduction ne fait pas que mettre des langues ou des littératures en contact, elle travaille également le rapport des œuvres sur les langues et des langues sur les œuvres. D'ailleurs, des recherches dans cette direction ont déjà commencées à être menées. On pense entre autres à celle de Nicole Côté sur l'étude des problèmes soulevés par la traduction de *Storm Glass* de Jane Urquhart et où elle propose à la stylistique traditionnelle une méthode de traduction fondée sur une interprétation des critères formels et thématiques de l'œuvre. Le plus important à souligner ici, c'est que Côté apporte une double distinction entre le style de l'auteur et le style de la langue, en insistant sur le fait que depuis sa position, au confluent entre styles collectifs et style individuel, « le traducteur devrait favoriser le style de l'œuvre en cherchant à l'inscrire dans le style de la langue d'arrivée, dût-il forcer quelque peu sa langue, car du coup, il l'enrichit. » [Côté : 1998, p. 3]

Toujours sur le plan de l'analyse des spécificités de l'énonciation, la question du temps en traduction pourrait également être évaluée en mettant à profit certaines des

approches élaborées par la linguistique textuelle. On pense particulièrement ici aux travaux de Harald Weinrich [Weinrich : 1973] sur les structures temporelles des textes, lesquels ont contribué à multiplier les perspectives utiles à l'interprétation des œuvres littéraires, en proposant notamment une méthode d'analyse fondée sur les notions d'arrière-plan et d'avant-plan narratif. Dans la même veine, les études menées par Suzanne Fleischman [Fleischman : 1990] sur les fondements de la narration pourraient aussi contribuer à poursuivre des recherches en traduction du point de vue de la théorisation du temps. Rappelons que Fleischman s'intéresse à la question des fondements narratifs, en examinant entre autres les catégories grammaticales du temps et de l'aspect dans leurs fonctions non-référentielles et pragmatiques. Ses travaux de 1990 portaient sur un corpus de textes constitué principalement de l'épique médiévale et du nouveau roman du XX^e siècle. L'un des objectifs de sa recherche consistait à montrer que les écritures narratives du Moyen Âge et de l'Âge moderne utilisent certains procédés stylistiques similaires — présent historique, imparfait narratif — et que ces techniques ont été adaptées de certains genres narratifs populaires antérieurs. Ces travaux fort intéressants autorisent à penser que les outils de la linguistique textuelle pourraient s'avérer tout à fait utiles à l'étude du temps en traduction, surtout si l'on considère que certaines particularités du système verbal de la langue espagnole — l'indétermination de la première et de la troisième personnes grammaticales pour bien des déclinaisons, l'utilisation courante des modes du subjonctif et du conditionnel, l'existence de deux

formes pour le verbe « être », « ser » et « estar », etc. — , posent souvent de véritables défis à l'interprétation.

Par ailleurs, compte tenu de l'ampleur et de l'intérêt suscité par la littérature hispano-américaine du XX^e siècle, il aurait été possible d'accueillir en ces pages bien d'autres écrivains tout à fait dignes de faire l'objet d'une étude du traitement de la temporalité du point de vue de la traduction. On pense à ces précurseurs qu'ont été Felisberto Hernández pour le « nouveau roman » ou encore Horacio Quiroga pour le conte, on pense aussi à des romanciers tels Mario Vargas Llosa, Manuel Puig, Alejo Carpentier ou Carlos Fuentes dont les œuvres constituent à elles seules de remarquables inventions métaphysiques et esthétiques sur le temps. On pense également à Juan Rulfo et au temps mort de ses étranges dépouilles, au chapitre que l'on aurait aimé lui consacrer mais auquel on a dû renoncer, on pense à Vallejo, toujours, et au choc, aux tremblements de son temps déréglé. On signale enfin, surtout, peut-être, l'absence des femmes dans cette recherche, elles qui écrivent autant que leurs compatriotes et dont l'œuvre demeure encore si souvent occultée. Pour se consoler un peu d'un tel manque, on se dit que l'on a rendez-vous au moins avec Marta Traba et ses *Ceremonias del verano*, là où tout ciel est une plage dépouillée et tout nuage un bras de mer, « parce que chaque souvenir de mer est de sable, quelque chose d'imperceptible qui s'installe, à bout portant, dans le vent⁶². » [Traba : 1966, p. 127]

61 Ma traduction.

De façon plus générale, la perspective critique dégagée par cette recherche devrait également privilégier l'adoption d'un point de vue sur le texte original qui soit le plus dépourvu possible de préjugés favorables ou défavorables. Un peu comme au théâtre, où l'on dit qu'il n'existe pas de petits rôles, en traduction, il ne devrait pas exister non plus de petits textes, c'est-à-dire que tout texte devrait être abordé sans préjugé de genre — comme on dirait sans préjugé de couleurs ou de confessions religieuses — et recevoir la même qualité d'attention, le même souci du travail bien fait, dans les meilleures conditions possibles, même en présence de « textes battus ». Ces textes aux propos obscurs ou franchement mal foutus, qui semblent en voie de généralisation au moment où les chaînes de montage envahissent l'esprit et transforment langue et culture en industries, parce qu'on a malheureusement tendance à sous-estimer le temps nécessaire à l'élaboration de l'écriture et aussi, il faut bien l'avouer, parce que nous sommes de plus en plus nombreux à ne même plus pouvoir faire la différence entre un texte médiocre et un autre de qualité. Adopter un regard dépourvu de préjugés contribuerait ici à centrer la réflexion critique sur ce qui fait la spécificité d'un texte — littéraire ou pas — et sur la nécessité, éventuellement, de resserrer les liens de collaboration entre leurs auteurs et leurs traducteurs. À défaut de pouvoir le faire, on pourrait au moins favoriser le travail en équipe, comme on le voit de plus en plus pour les œuvres littéraires qui sont souvent le fruit d'une traduction à quatre mains. Rien n'empêche de rêver de mettre sur pied des ateliers de traduction qui s'inspireraient de la célèbre École de Tolède de l'Espagne des XII^e et XIII^e siècles. Une telle façon de

concevoir la traduction comme une activité collégiale d'abord centrée sur les enjeux du texte — et moins sur les applications spécialisées, les délais de production, les droits d'auteur, etc. — contribuerait peut-être ainsi à faire reconnaître davantage l'indissociable affinité entre écrire et traduire, car dans bien des cas, c'est surtout la maîtrise des habiletés de l'écriture qui sauve la situation. À ce titre d'ailleurs, comme le souligne si bien Henri Meschonnic dans la *Poétique du traduire*, ce n'est pas la façon de traduire qui varie • pour une recette de bouillon en poudre, un article de physique nucléaire, un poème, un roman. C'est la recette, l'article, le poème, le roman qui ne sont pas dans le langage de la même manière. • [Meschonnic : 1999, p. 82]

Par conséquent, si être dans le langage équivaut, comme on l'a montré tout au long de cette recherche, à être dans un rapport de temps, alors le défi de la traduction pourrait finalement être ramené à la question suivante : comment une activité foncièrement déplacée, parce que nécessairement décalée dans le temps, pourrait-elle prétendre aux bonnes manières ? Dans l'absolu : d'aucune façon. La traduction demeurera toujours, au même titre que l'écriture, une activité déplacée, parce qu'elle est liée à la dimension d'expérience temporelle inhérente au langage. D'où l'impertinence de chercher à lui inculquer les bonnes manières, si on entend par là la contraindre à se comporter en reproduisant le plus fidèlement possible — voire le plus coquettement comme chez les • belles infidèles • — le code de bienséance strictement corseté par le contenu sémantique de l'original. Tout ce que l'on peut lui demander, si l'on prend en compte l'écart introduit par le temps, c'est de continuer à montrer qu'elle entretient une

liaison avec l'original. Montrer qu'elle est une traduction, puisque sa seule raison d'être naît de l'écart temporel qui la sépare de l'original et qu'elle cherche momentanément à combler. Dès lors, tout ce que la traduction peut faire pour ne pas être « ce retard » qu'évoque Meschonnic lorsqu'il souligne les liens indissociables entre les déplacements de lecture et d'écriture, c'est se considérer et se conduire comme une poétique, c'est-à-dire, comme une façon particulière d'être en rapport avec un autre texte qu'elle mène à nouveau aux abords de la création. « Abords » en son sens vieilli, lequel permet de concevoir la traduction comme ce qui donne accès à l'original, en l'entourant immédiatement de ses soins. Dans une telle situation, où le temps devient la matière première de ces œuvres brutes que l'on nomme originales et qui s'avèrent continuellement polies par l'action du traduire, il semble alors difficile d'admettre que les gros cailloux du « active, écrase, écris... » donnent à la traduction son véritable prix. Une telle façon de faire apparaît au contraire comme la quintessence de ce qui la nie, soit une opération mécanique, à sens unique, privée de l'autre, une activité réservée aux robots, un « écraser, tuer, détruire ». Or, en aucun cas il ne devrait en être ainsi car, comme l'écrit Roberto Juaroz, si le poète sait qu'entre « celui qui donne et celui qui reçoit, entre celui qui parle et celui qui écoute, il y a une éternité inconsolable », le traducteur sait, lui, qu'il existe en cet entretien une voix qu'il peut entendre et recevoir comme un inestimable présent : il s'agit bel et bien de la voie de la traduction.

Bibliographie générale

Benjamin, Walter. • L'essai sur la traduction de Walter Benjamin, Traductions critiques •, traduite par Alexis Nouss et Laurent Lamy, *TTR*, vol. X, n° 2, 2^e semestre, Montréal, 1997.

Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale*, tome I, Paris, Gallimard, 1966.

Berman, Antoine. • La traduction comme épreuve de l'étranger •, *Texte, Revue de critique et de théorie littéraire*, n° 4, Toronto, Les Éditions Trintexte, 1986.

Berman, Antoine. *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984.

Cheyfitz, Eric. *The Poetics of Imperialism. Translation and Colonisation from the Tempest to Tarzan*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1991.

Côté, Nicole. *La stylistique comparée et l'interprétation comme outils de délimitation du style individuel dans la traduction littéraire. Étude des problèmes stylistiques soulevés par la traduction de Storm Glass de Jane Urquhart*, thèse présentée à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval pour l'obtention du grade de *philosophiae doctor* (Ph. D.), Département des littératures, Faculté des lettres, Université Laval, Québec, 1998.

Delisle, Jean. *L'analyse du discours comme méthode de traduction*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1980.

Fleischman, Suzanne. *Tense and Narrativity. From Medieval Performance to Modern Fiction*, Austin, University of Texas Press, 1990.

García-Landa, Mariano. • Notes on the Epistemology of Translation Theory •, *Meta, Journal des traducteurs. La traduction, qu'est-ce à dire ? Phénoménologies de la traduction*, sous la direction d'Alexis Nouss, numéro spécial 40^e anniversaire, vol. 40, n° 3, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1995.

Jakobson, Roman. *Essais de linguistique générale*, traduit et préfacé par Nicolas Ruwet, Paris, Éditions de Minuit, 1963.

Jara, Luis Enrique. • Le traducteur, instance d'énonciation dans *Chronique d'une mort annoncée* •, *Meta, Journal des traducteurs. La traduction dans le monde*

hispanolusophone, numéro spécial 35^e anniversaire, n° 3, Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 1990.

Kerckhoff, Manfred. • Timeliness and Translation •, *Texte, Revue de critique et de théorie littéraire*, n° 4, Toronto, Les Éditions Trintexte, 1986.

Lamy, Laurent. • Pas de deux : le mésocosme de la traduction comme matrice d'une sémantique frontalière •, *Meta, Journal des traducteurs. La traduction, qu'est-ce à dire ? Phénoménologies de la traduction*, sous la direction d'Alexis Nouss, numéro spécial 40^e anniversaire, vol. 40, n° 3, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1995.

Laplantine, François. *Transatlantique. Entre Europe et Amériques latines*, Paris, Payot & Rivages, 1994.

Larose, Robert. *Théories contemporaines de la traduction*, Sillery, Les Presses de l'Université du Québec, 1989.

Lécrivain, Claudine. • Europe, traduction et spécificités culturelles •, *Europe et traduction*, textes réunis par Michel Ballard, Artois Presses Université / Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1998.

Lévinas, Emmanuel. *Le temps et l'autre*, Paris, Quadrige/PUF, 1983.

Lévinas, Emmanuel. *Éthique et infini*, Paris, Fayard, 1982.

Levine, Suzanne Jill. • El traductor en la guarida del escritor •, *Vuelta*, 17: 198, 1993.

Levine, Suzanne Jill. • Translation as (Sub)version: On Translating Infante's *Infierno* •, *Rethinking Translation. Discourse, Subjectivity, Ideology*, Lawrence Venuti, London et New York, Routledge, 1992.

Levine, Suzanne Jill. *The Subversive Scribe: Translating Latin American Fiction*, St.-Paul, Graywolf, 1991.

Levine, Suzanne Jill. • Escritura, traducción, desplazamiento (un acercamiento a *Maitreya*) •, *Revista iberoamericana*, vol. LVII, n° 154, Pittsburgh, 1991.

Levine, Suzanne Jill. • The Subversive Scribe: Translating Manuel Puig •, *Meta. Journal des traducteurs. La traduction dans le monde hispanolusophone*, numéro spécial 35^e anniversaire, n° 3, Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 1990.

Meschonnic, Henri. *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999.

Meschonnic, Henri. *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998.

Meschonnic, Henri. *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982.

Meschonnic, Henri. *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, 1973.

Meta, *Journal des traducteurs. La traduction, qu'est-ce à dire ? Phénoménologies de la traduction*, sous la direction d'Alexis Nouss, numéro spécial 40^e anniversaire, vol. 40, n^o 3, Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 1995.

Meta, *Journal des traducteurs. La traduction dans le monde hispanolusophone*, numéro spécial 35^e anniversaire, n^o 3, Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 1990.

Nord, Christiane. *Text Analysis in Translation Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation — Orientated Text Analysis*, Amsterdam, Rodopi, 1991.

Nord, Christiane. « Scopos, Loyalty, and Translational Conventions », *Target*, 3: 1, 1991.

Nouss, Alexis. « La traduction comme éthos européen : le cas de Paul Celan », *Europe et traduction*, textes réunis par Michel Ballard, Artois Presses Université / Les presses de l'Université d'Ottawa, 1998.

Nouss, Alexis et Laurent Lamy. « L'essai sur la traduction de Walter Benjamin, Traductions critiques », *TTR*, vol. X, n^o 2, 2^e semestre, Montréal, 1997.

Nouss, Alexis. « La traduction comme OVNI », *Meta, Journal des traducteurs. La traduction, qu'est-ce à dire ? Phénoménologies de la traduction*, sous la direction d'Alexis Nouss, numéro spécial 40^e anniversaire, vol. 40, n^o 3, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1995.

Pascal, Blaise. *De l'esprit géométrique*, Paris, Flammarion, 1985.

Ricoeur, Paul. *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.

Ricoeur, Paul. *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984.

Ricoeur, Paul. *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983.

Robinson, Douglas. *The Translator's Turn*, Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press, 1990.

Saint-Pierre, Paul et Gabriel Moyal. « Avant-propos », *Texte, Revue de critique et de théorie littéraire*, n° 4, Toronto, Les Éditions Trintexte, 1986.

San Ramón, Gustavo. *Onetti and Others: Comparative Essays on a Major Figure in Latin American Literature*, Albany, State University of New York Press, 1999.

San Ramón, Gustavo. « Negotiating Nationhood: The Repressed Desire of the Native in Tabare », *Forum for modern language studies*, 29: 4, 1993.

Steiner, George. *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*, Paris, Albin Michel, 1978.

Venuti, Lawrence. *Rethinking Translation. Discourse, Subjectivity, Ideology*, London et New York, Routledge, 1992.

Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility*, London et New York, Routledge, 1995.

Venuti, Lawrence. *The Scandals of Translation, Towards an Ethics of Difference*, London and New York, Routledge, 1998.

Weinrich, Harald. *Le temps, le récit et le commentaire*, traduit de l'allemand par Michèle Lacoste, Paris, Seuil, 1973.

William, Luis. « Translating Latin America: Culture as Text », *Translation Perspectives VI*, State University of New York at Binghamton: Centre for Research in Translation, 1991.

Bibliographie de corpus

- Álvarez Bravo**, Armando. *Lezama Lima*, La Paz, Editorial Jorge Álvarez, s.a., 1968.
- Borges**, Jorge Luis et Osvaldo Ferrari. *Borges en dialogue*, traduit de l'espagnol (Argentine) par René Pons, Paris, Éditions Zoé/Éditions de L'Aube, 1992.
- Borges**, Jorge Luis. *La jouissance littéraire*, traduit de l'espagnol par Jean Pierre Bernés, Gentilly, La délirante, 1991.
- Borges**, Jorge Luis. *Obras completas*, tomo I [1923-1972] y tomo II [1975-1985], Buenos Aires, Emecé Editores, 1989.
- Borges**, Jorge Luis. *Enquêtes*, suivi de *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, Paris, Gallimard, 1967.
- Camp**, André. *Entretien avec Jorge Luis Borges*, suivi de *Neuf essais sur Borges* par François Bouchardeau, Paris, HB Éditions, 1999.
- Carpentier**, Alejo. *La harpe et l'ombre*, Paris, Gallimard, 1979.
- Castro-Klaren**, Sara. *Escritura, transgresión y sujeto en la literatura latinoamericana*, México, La red de Jonas, Premià, 1989.
- Colomb, Christophe**. *Diario de Colón*, prólogo de Gregorio Marañón, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1968.
- Cortázar**, Julio. *Nouvelles 1945-1982*, Paris, Gallimard, 1993.
- Cortázar**, Julio. *Los premios*, Madrid, Ediciones Alfaguara, s.a., 1983.
- Cortázar**, Julio. *Le tour du jour en quatre-vingts mondes*, Paris, Gallimard 1980.
- Cortázar**, Julio. *62 – Modèle à monter*, Paris, Gallimard, 1971.
- Cortázar**, Julio. *Último round*, México, Siglo Veintiuno editores, 1969.
- Cortázar**, Julio. *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, Siglo Veintiuno, 1967.
- Cortázar**, Julio. *Marelle*, Paris, Gallimard, 1966.

Cortázar, Julio. *Les gagnants*, Paris, Gallimard, 1961.

Esteban, Ángel. *Introduction à la littérature hispano-américaine*, traduit de l'espagnol par Julie Amiot et Julien Roger, Paris, Ellipses, 2000.

Ezquerro, Milagros. *Théorie et fiction. Le nouveau roman hispano-américain*, Montpellier, Études critiques, Centre d'études et de recherches sociocritiques, 1983.

Fell, Claude. *Histoire de la littérature hispano-américaine. De 1940 à nos jours*, sous la direction de Claude Cymerman et de Claude Fell, Noisy-le-Grand, Nathan Université, 1997.

Fernández, Macedonio. *Musée du Roman de l'Éternelle*, traduction de Jean-Claude Masson, La Nouvelle croix du sud, Paris, Gallimard, 1993.

Fernández, Macedonio. *Elena Bellemort et autres textes*, Paris, Ibériques, José Corti, 1990.

Fernández, Macedonio. *Cuadernos de todo y nada*, Buenos Aires, Corregidor, 1972.

Fernández, Macedonio. *No toda es vigilia la de los ojos abiertos, y otros escritos*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.

Fernández, Macedonio. *Papeles de Recienvenido*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1966.

Fernández, Macedonio. *Una novela que comienza*, Santiago de Chile, Ercilla, 1940.

Fernández Moreno, Carlos. *El existidor*, La Habana, Casa de Las Américas, 1976.

Ferrari, Osvaldo et Jorge Luis Borges, *Borges en dialogue*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 1992.

Filer, Malva E. *Los mundos de Julio Cortázar*, New York, Las Américas Publishing Company, 1970.

Fuentes, Carlos. *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, México, Fondo de cultura económica, 1990.

Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*, México, Cuadernos de Joaquín Ortiz, 1980.

Goic, Cedomil. *Historia de la novela hispanoamericana*, Chile, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1980.

González, Ernesto. *Les révélations d'un chronope — Entretiens avec Julio Cortázar*, Montréal, VLB, 1988.

Goytisolo, José Agustín. *Posible imagen de José Lezama Lima*, Barcelona, Ocnos, 1969.

Huston, Nancy. « Trois hommes et un couffin », *Désirs et réalités*, Montréal, Leméac, 1995.

Kristal, Efraín. *Invisible Work. Borges and Translation*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2002.

Lafon, Michel. *Borges ou la réécriture*, Paris, Seuil, 1990.

Lezama Lima, José. *Paradiso*, traduit par Didier Coste, Paris, Seuil, 1971.

Lezama Lima, José. *La expresión americana*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1993.

Lezama Lima, José. *Fascinación de la memoria*, textos inéditos de José Lezama Lima. La Habana, Editorial Letras cubanas, 1993*.

Lezama Lima, José. *Paradiso*, Edición crítica, Colección Archivos, España, UNESCO, 1988.

Lezama Lima, José. *Confluencias*, Selección de ensayos, selección y prólogo Abel E. Prieto, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1988*.

Lezama Lima, José. « Interrogando a Lezama Lima », *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1971.

Louis, Annick. *Jorge Luis Borges : oeuvre et manœuvres*, Paris, L'Harmattan, 1997.

Mac Adam, Alfred. *El individuo y el otro. Crítica de los cuentos de Julio Cortázar*, Buenos Aires – Nueva York, Ediciones de la Librería, 1971.

- Martí**, José. *Obras completas*, tome XXII, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1975.
- Moreno**, César. *L'Amérique latine dans sa littérature*, coordination et introduction par César Fernández Moreno, traduction et adaptation par Claude Fell, Paris, UNESCO, 1979.
- Ortiz**, Carmen. *Julio Cortázar. Una estética de la búsqueda*, Buenos Aires, Editorial Alma Gesto, 1994.
- Pastor**, Beatriz. *Discurso narrativo de América*, La Habana, Casa de Las Américas, 1983.
- Paz** Octavio. *Itinéraire*, Paris, Gallimard, 1996.
- Paz** Octavio. *Octavio Paz ou la raison poétique. Détours d'écritures*, Paris, Noël Blandin, 1991.
- Paz** Octavio. *La quête du présent. Discours de Stockholm*, édition bilingue, traduit de l'espagnol par Jean-Claude Masson, Paris, Gallimard, 1990.
- Paz**, Octavio. *La fleur saxifrage*, traduit de l'espagnol par Jean-Claude Masson, Paris, Gallimard, 1984.
- Paz** Octavio. *Courant alternatif*, Paris, Gallimard, 1972.
- Planells**, Antonio. *Cortázar : Métaphisica y Erotismo*, Madrid, José Porrúa Ediciones, 1979.
- Poupeney Hart**, Catherine. • La Crónica de Indias entre "historia" y "ficción", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, volume XV, 3, Montréal, 1991.
- Pupo-Walker**, Enrique. *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, dirección y prólogo de Enrique Pupo-Walker, Madrid, Editorial Castalia, 1973.
- Rama**, Angel. *La riesgosa navegación del escritor exiliado*, Montevideo, Arca, 1995.
- Rama** Angel, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982.
- Rama**, Angel. *The lettered City*, translated and edited by John Charles Chasteen, Durham and London, Duke University Press, 1996.
- Ramírez Molas**, Pedro. *Tiempo y narración. Enfoques de la temporalidad en Borges, Carpentier, Cortázar y García Márquez*, Madrid, Editorial Gredos, 1978.

Sebreli, Juan José. *El asedio a la modernidad. Crítica del relativismo cultural*, Barcelona, Editorial Ariel, 1992.

Traba, Marta. *Ceremonias del verano*, La Havane, Casa de las Américas, 1966.

Vargas Llosa, Mario. *L'utopie archaïque. José María Arguedas et les fictions de l'indigénisme*, Paris, Gallimard, 1996.

Yurkievich, Saúl. *Littérature latino-américaine : traces et trajets*, Folio/Essais, Paris, Gallimard, 1988.

Yurkievich, Saúl. *Julio Cortázar : al calor de tu sombra*, Buenos Aires, Editorial Legasa, 1987.

Zum Felde, Alberto. *Índice crítico de la literatura hispanoamericana. El ensayo y la crítica*, México, Editorial Gaurania – México, 1954.

**Les versions originales des citations de Borges
(Accompagnant le chapitre cinq)**

Page 144 : • ...la indiferencia e inseparabilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy, bastan para desintegrarlo. • [*Historia de la eternidad* : 1989, p. 367]

Page 147 : • ...la eternidad, [...] es un artificio espléndido que nos libra, siquiera de manera fugaz, de la intolerable opresión de lo sucesivo. • [*Historia de la eternidad* : 1989, p. 351]

Page 148 : • Me sentí muerto, me sentí percibidor abstracto del mundo... • [*Historia de la eternidad* : 1989, p. 366]

Page 150 : • La eternidad está en las cosas/Del tiempo, que son formas presurosas. • [*Al hijo* : 1989, p. 948]

Page 152 : • El hoy fugaz es tenue y es eterno ;/Otro Cielo no esperes, ni otro Infierno. • [*El instante* : 1989, p. 917]

Page 152 : • ...la conservación de este mundo es una perpetua creación y [...] los verbos *conservar* y *crear*, tan enemistados aquí, son sinónimos en el Cielo. • [*Historia de la eternidad*, 1989, p. 363]

Page 155 : • ...el problema central de la novelística es la causalidad. (...) Un orden muy diverso [lo] rige, lúcido y atávico. La primitiva claridad de la magia. • [Borges : 1989, p. 230]

Page 156 : • El milagro no es menos forastero en ese universo que en el de los astrónomos. Todas las leyes naturales lo rigen, y otras extraordinarias. • [Borges : 1989, p. 231]

Page 160 : • la corrección (...) obra con el pensamiento lo que obraron las aguas de la Estigia con el cuerpo de Aquiles : lo hacen invulnerable e indestructible. • [Borges : 1989, p. 203]

Page 160 : • pueden atravesar el fuego de las erratas, de las versiones aproximadas, de las distraídas lecturas, de las incomprensiones, sin dejar el alma en la prueba. • [Borges : 1989, p. 204]

Page 161 : • un arte que sabe profetizar aquel tiempo en que habrá enmudecido, y encarnizarse con la propia virtud y enamorarse de la propia disolución y cortejar su fin. • [Borges : 1989, p. 205]

Page 161 : • la excitación o de la apatía de las generaciones de hombres que la ponen a prueba, en la soledad de sus bibliotecas. • [Borges : 1989, p.773]

Page 163 : • ... la sustancia de que estoy hecho. • [Borges : 1989, p. 771]

Page 171 : • si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término. • [Borges : 1989, p. 773]

Page 171 : • diversas perspectivas de un hecho móvil, (...) un largo sorteo experimental de omisiones y de énfasis • [Borges : 1989, p. 239]

Page 180 : • ... una complicada ecuación que registra relaciones precisas entre cantidades incógnitas. • [Borges : 1989, p. 241]

Page 182 : • Esa causa recóndita le prohíbe la mención de su nombre. Omitir *siempre* una palabra, recurrir a metáforas ineptas y a perífrasis evidentes, es quizá el modo más enfático de indicarla. • [Borges : 1989, p. 479]