

Université de Montréal

L'epos migratoire

Expression, concentration et intériorisation
du transfert de mémoire
à l'âge du témoignage

par

Nicolas Goyer

Département de Littérature comparée
Faculté des arts et sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Docteur
en Littérature comparée,
option Littérature générale et comparée

Décembre 2001

Copyright Nicolas Goyer, 2001



PR

14

U54

2002

v. 007

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

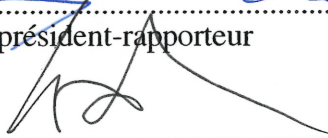
Cette thèse intitulée :

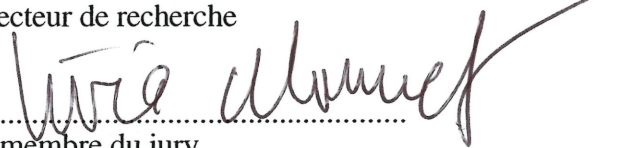
*L'epos migratoire. Expression, concentration et intériorisation
du transfert de mémoire à l'âge du témoignage*

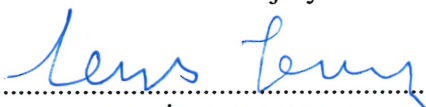
présentée par
Nicolas Goyer

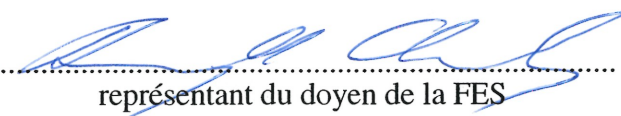
a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :


.....
président-rapporteur


.....
directeur de recherche


.....
membre du jury


.....
examineur externe


.....
représentant du doyen de la FES

RÉSUMÉ

Cette thèse suspend la relation suivante : on parle beaucoup du « migrant » depuis quelques années, souvent sous la forme idéalisée d'une figure sur laquelle on projette un discours édifiant promulguant l'Autre ou le Témoignage, et sublimant la différence culturelle.

Notre donnée de départ est celle-ci : le *processus* migratoire en cours est l'accentuation d'un processus géographique de déplacement des populations, manifeste dès le lendemain de la Deuxième guerre mondiale. Cependant, en dehors de *Psychoanalytic Perspectives on Migration and Exile* (L. et R. Grinberg, Yale University Press, 1989), la question de l'*expérience* migratoire des individus a suscité très peu d'études approfondies, en termes de réalité psychique, de désir et de travail de deuil de l'origine.

Cette thèse répond au pari suivant : l'expérience migratoire peut entraîner d'importantes modifications dans le processus du *transfert*, tel que Freud en a détecté puis analysé la verbalisation (dans l'expression singulière des individus). Or, les travaux de Pierre Fédida publiés de 1983 à 1995 consistent prioritairement en une étude métapsychologique du transfert et du contre-transfert; cette étude, d'une densité inédite, intègre l'apport des récentes contributions à l'élaboration du paradigme. Eu égard à ces travaux, voici l'hypothèse de « L'*epos* migratoire » : au « généalogique » dans le transfert, tel que Fédida l'analyse depuis une *idée généalogique* du transfert, viendrait s'ajouter historiquement une *force migratoire* du transfert, depuis l'évidence phénoménale du processus migratoire s'accroissant et du changement de pays concret encouru par les individus migrants.

Compte tenu de la complexité des *temporalités paradoxales* du transfert, le recours à la psychanalyse n'est pas fortuit : il participe de la densité de pensée requise pour rencontrer l'épaisseur sémantique des transformations en cours, telles qu'elles affectent la subjectivité.

Le concept principal de la thèse, le transfert de mémoire, est développé en rapport à la technique cinématographique structurant autrement la fluence de la mémoire et sa communication. Ensuite, certaines oeuvres littéraires témoignent particulièrement de l'extension de ces transformations, qui *innervent* leur invention langagière. Concrètement, nous procédons par *stations* : il s'agit de *telle* et *telle* oeuvre. Sont abordées en ce sens:

1) la littérature contemporaine, de la fin des années vingt à aujourd'hui, qui apparaît porteuse d'une force migratoire du transfert, ou de ce qui se manifeste dans les textes comme un *devenir-migratoire* (précisons que le parcours est sélectif, jamais exhaustif);

2) la littérature latino-américaine, qui a créé depuis les années cinquante un nouvel entrecroisement linguistique des transferts - généalogique et migratoire - dans l'écriture des oeuvres comme telles. Ici, le « terrain de lecture » privilégié, vu l'expérience géohistorique de la migration et de l'exil venue modifier ses assises, est la littérature argentine.

Cette thèse propose alors, en termes de transfert et traduction, une nouvelle approche de la littérature argentine contemporaine : le mot « *epos* » fait signe vers la traversée d'épreuves et d'états de la subjectivité altérée par l'exil. La deuxième partie de la thèse comporte des textes traduits de Mario Benedetti, Juan Gelman et Tununa Mercado, la plupart inédits en français.

Les résultats et les conclusions sont absolument irréductibles à ce résumé schématique. Les résultats *sont là*, dans la consistance de la deuxième partie de la thèse, *consistant* en l'apport de l'interprétation et de la traduction effectives vérifiable *à la lecture*. Les conclusions apparaissent graduellement à partir des sections 4.3 puis 5.3, ainsi que dans le chapitre 6, la conclusion *comme telle* venant ensuite, au terme du parcours, les redistribuer autrement et les doter d'une nouvelle vigueur.

Annoncer d'entrée de jeu ce qui n'est probant qu'à l'issue de cette trajectoire et via son *effectuation*, serait nier d'office la démarche adoptée à l'aune de certains travaux de la philosophie contemporaine : celle de la *trajectologie*, dont l'essentiel réside dans la *traversée*.

Mots clés : Transfert - Mémoire - Migrations - Migratoire (expérience)

Littérature argentine - Traduction littéraire - Site

Littérature latino-américaine - Littérature contemporaine

Cinéma contemporain

ABSTRACT

This thesis suspends the following generalization : what is being said about « the migrant(s) » these past few years, creates an idealized figure on which it has become easy to project any kind of discourse promoting the Other or his or her Testimony, while sublimating cultural differentiation and geohistorical background.

We started from this point : the migratory *process* now taking its course is the intensification of a geographical process of displacement of population, activated by the end of the Second World War (cf. Castles and Miller, *The Age of Migration*, MacMillan Press, 1993). Nevertheless, outside *Psychoanalytic Perspectives on Migration and Exile* (L. and R. Grinberg, Yale University Press, 1989), the multilayered migratory *experience* of people undergoing this very process has not been generating many studies, in terms of psychical reality, desire and work of mourning. Moreover, it appeared to us that literary works pertaining to that experience have not often been scrutinized in their language through this lense, but essentially through the ideological blur identifying the migrant to his or her culture or (worse) to the political frame of either integration or multiculturalism.

This thesis develops a new path of interpretation : migratory experience could modify in depth the process of *transference*, which Freud detected and analyzed in its linguistic and sometimes dramatic manifestation (in the individuals' particular expression). Hence, drawing from Freud's breakthrough, the research works and new developments published by Pierre Fédida from 1983 to 1995, consist primarily in a metapsychological study of transference and counter-transference; this study, unequalled in its density, integrates into its development the major landmarks that, since Freud, contributed to the constitution of the paradigm of transference. From there, Fédida elaborates what he presents as a *genealogical idea* of transference. Considering his work, the hypothesis of the migratory *epos* emerges as follows: to the « genealogical » axis in transference, would historically join itself a *migratory force* of transference, since the phenomenal evidence of the migratory process undergoing intensification and the concrete change of country undergone by the migrating individuals.

Considering the complexity of the temporality of transference, psychoanalysis constitutes an acute approach : its density of thought meets more than adequately the semantic consistency of the migratory hardship, as it affects subjectivity.

The primary concept of our thesis, the transference of memory, is developed in relation to cinematographic technique structuring in a new way the activation of memory and its communication. From then on, particular literary works show the linguistic implementation of such a transference of memory (instead of its genealogically molded transmission). We chose to proceed from « station to station », from one specific work to another. Hence we scrutinize :

1) International literature from the Twenties to the present age, as particular texts and writings show in their language a migratory force or « migratory becoming » (*devenir-migratoire*), the thesis presenting a selection of examples where the « genealogical » is either challenged or fantasized;

2) Latin-American literature that created since the Fifties a new intertwining of transferences - genealogical and migratory - in the writing of novels, short stories and poetry. Argentinian literature is the one we chose to analyze and translate in the context of this thesis : it can be said that the historical and geographical hardships of migration and exile have been modifying the very writing of numerous works.

This thesis proposes, in terms of transference and translation, a new approach to Argentinian literature : the word « *epos* » designates the crossing of hardships and psychological states affecting the individuals going through years of exile and, more specifically, the kind of writing coming out of this possibly traumatic experience. The second part of the thesis thus includes literary texts that we translated, written by Mario Benedetti, Juan Gelman and Tununa Mercado. The literary translation of these texts counts among the results we came to; those regarding theory emerge gradually in the final chapters of the thesis.

As for the conclusions, the method of this thesis being « trajectologic » (as explained in « Methods »), to schematize them in this abstract would be to oversimplify them, and would negate the purpose and the whole linguistic process of *trajectology*, which is the crossing.

Key words : Transference - Memory - Migration - Migratory (experience)
 Argentinian Literature - Literary Translation - Displacement
 Latin-American Literature - Contemporary Literature
 Contemporary Cinema

TABLE DES MATIÈRES

<i>Avant-propos</i>	12
INTRODUCTION. Traduire, dit-il	19
Jalons et tâche du traducteur	20
Cendre tirant sur le bleu	23
1. Pourquoi traduire	25
2. Comment traduire	27
3. <i>Que</i> traduire	29
3.1 Le désoclage de l'expérience (depuis Kafka)	29
3.2 L'expérience migratoire	32
3.3 <i>Geografías, Salarios del impío, En estado de memoria</i>	38
4. Au seuil de l'intraduisible	40
5. Trauma, jeu et vérité	42
<u>Note sur le témoignage</u> . Pour une <i>désublimation</i> du témoignage, compte tenu de sa matérialité et, ici, de sa littéarité	45
Méthodes. De la trajectologie	61

Première partie

TRANSFERTS : EN QUÊTE
D'UN « SITE DU LANGAGE »

Chapitre premier - <u>Le transfert de mémoire</u>	75
1.1 - <i>Régénérations de la mémoire du langage : rythme et historicité</i>	75
1.1.1 « Le rythme charrie le sens »	
1.1.2 L'attention à la <i>transférance</i>	
1.2 - <i>Substitution historique de l'efficace du transfert de mémoire à l'ancien</i>	83
<i>modèle de la transmission de l'expérience</i>	
1.2.1 De la narration. Transmission et disparition	
1.2.2 Pourquoi <i>transfert</i> de mémoire	

1.3 - <i>Incursion dans la cinématographie du transfert : Le Miroir de Tarkovski</i>	95
1.3.1 Vers une esquisse transphénoménologique de la souvenance propre à l'image cinématographique	
1.3.2 Retours sur le père (du narrateur qui fut enfant)	
1.3.3 <i>L'imgo</i> transférentielle	
1.4 - <i>Du bougement de l'ici-monde : Allemagne neuf zéro de Godard</i>	107
1.4.1 Déplacements-dégagements du généalogique	
1.4.2 Visage et vélocité	
1.4.3 Appropriations : du rapatriement au transfert	
1.5 - <i>Transfert généalogique et transfert migratoire</i>	116
1.5.1 De l'a-généalogique au transfert migratoire	
1.5.2 Pourquoi parler d' <i>epos</i>	
 Chapitre 2. - <u>Quand l'<i>epos</i> mord la poussière</u>	124
2.1 La fin du monde épique	125
2.2 Variations d' <i>epos</i> à partir de la contingence	134
2.3 <i>Écrire</i> : l'épreuve de la « vérité d'incarnation » comme traversée d'états	153
2.4 Esquisse pour une vue d'ensemble des <i>epos</i> de transfert	163
 Chapitre 3. - <u>Enclave généalogique et désir migratoire. Du langage en quête d'un site à l'ubiquité symbolique du corps</u>	168
Note sur l'itérabilité	
3.1 - <i>Le surgissement de la question in situ</i>	169
3.2 - <i>Ici en deux : la référence croisée du transfert du pays et de l'Autre pays</i>	174
3.2.1 Dans les abîmes de <i>Monsieur Melville</i> : l' <i>affabulation</i> généalogique	
3.2.2 Le <i>réflexe</i> de <i>Voyage en Arménie</i> : mettre au présent (la mémoire aujourd'hui c'est)	
3.3 - <i>L'ubiquité symbolique du corps</i>	199
3.3.1 Structure et dynamique du « champ symbolico-charnel »	
3.3.2 L'incomplétude du corps	
3.3.3 L'ubiquité symbolique du corps à l' <i>âge migratoire</i>	

Deuxième partie
 QUAND TRADUIRE, C'EST
 « FAIRE SON TERRAIN »

<i>Liminaire</i> . Du déplacement de la traduction à l' <i>inclusion</i> constitutive d'un terrain	216
Chapitre 4. - <u>L'epos latino-américain, envisagé deux fois</u>	
dans la littérature argentine	220
4.1 - <i>Pénétrer l'Argentine</i>	222
4.1.1 Borges comme courroie de transmission	
4.1.2 La figure de Sarmiento	
4.1.3 Depuis une communauté <i>déplacée</i> : ce qui se dessine <i>entre</i> l'appartenance première et la réalité migratoire	
4.2 - Mezcla. <i>La lecture de Facundo par Noé Jitrik, « travail critique »</i> dans <i>La memoria compartida</i>	240
4.2.1 Vers une axiomatique du choix reterritorisant la trace	
4.2.2 Le stylet, la chaîne et le creuset	
4.2.3 Resserrer les liens : sur le « terrain » de l'écriture	
4.3 - <i>Cortázar : de la Nomadologie narrative argentine</i>	255
4.3.1 De <i>L'Âge de la rue</i> à l' <i>âge migratoire</i>	
4.3.2 <i>El perseguidor</i>	
4.3.3 Le fourmillement migratoire dans <i>Rayuela</i>	
Chapitre 5. - <u>Traduire l'exil : trajet et transférence, depuis l'epos</u>	
latino-américain à l'âge du témoignage	289
5.1 - <i>Considérations préliminaires sans mots clés</i>	289
5.2 - <i>Traduire Mario Benedetti : de la révélation à la révélabilité</i>	295
5.2.1 Pourquoi traduire <i>cette</i> poésie	
5.2.2 <i>Que traduire</i> de <i>cette</i> prose : <i>Geografías</i> « Géographies »	i-vi
5.2.3 L'expressivité de la mémoire	
5.3 - <i>Traduire la crudité de l'herbe sciée : de l'incontournabilité</i> <i>de la trace phonique dans Salarios del impío</i>	321
5.3.1 Traduire la séparation	
5.3.2 Traduire les signifiants	

5.3.3 Consistance et compacité : de l' <i>autonomie esthétique</i> de la traduction	
<i>Salaires de l'impie</i> de Juan Gelman	i-xxiv
Chapitre 6. - <u>L'epos de l'étrangère</u>	338
6.1 - <i>L'Eros migratoire</i>	340
6.2 - <i>La narrativisation de l'Histoire</i>	353
6.3 - En estado de memoria : <i>l'epos pour se redonner souffle dans la</i> <i>(capa)cité dépressive</i>	364
6.3.1 Exil et <i>désexil</i> : la situation de départ de <i>ce</i> transfert de mémoire	
6.3.2 <i>Epos</i> , transfert et traduction du <i>récit</i> migratoire	
6.3.3 Du langage en quête d'un site à la <i>vie psychique</i> devant être transférée en français	
<i>En état de mémoire</i> de Tununa Mercado	(1-77)
CONCLUSION. Le site du traducteur	380
<i>Entre, décembre</i>	i-xii
Références bibliographiques	397

L'événement n'est pas ce qui arrive (accident), il est dans ce qui arrive le pur exprimé qui nous fait signe et nous attend.

Gilles Deleuze,
Logique du sens

ouvert entre deux langues, séparé
comme l'auront été, dans le ciel, quelques heures,
des mots d'écoute par le couteau d'un avion.

Jean-Michel Reynard,
Ko-Samet, février 1994

Avant-propos
Le sapin et l'orchidée

« On va faire semblant que tu pleures pendant que je parte, d'accord? » Cette petite phrase prononcée par Charlot, mon neveu, alors qu'il n'avait pas encore quatre ans, avancée par jeu un soir de semaine, recèle autant sinon plus d'*invention sémantique* que chacune des phrases de cette thèse. Si on en isole le sens, le privant de l'acte d'énonciation où ce soir-là, on a *La Poétique* d'Aristote « in a nutshell »; mais s'il y a un principe cardinal qui oriente mon travail depuis des années, c'est bien l'inséparabilité du sens et de sa profération, du dit ou écrit qui l'incarne dans le monde. La phrase est la minute du sens, et sa modulation l'engendre de façon telle qu'elle peut toujours, d'une seconde à l'autre, accoucher d'un petit événement sémantique - comme, ce jour-là, du jamais entendu auparavant.

J'appelle *invention sémantique* la production momentanée ou étayée et développée, en une phrase ou une chaîne de phrases, d'une nouvelle pertinence ne répétant pas mécaniquement les histoires, récits, discours et images socialement reçus, échangés et trop souvent usés à la corde; je ne l'entends pas dans un sens strictement référentiel, là où on pourrait dire que d'Aristote à Borges et Derrida, *tout a été dit*, mais plutôt dans le sens indiqué ci-haut, inséparable d'une profération singulière, d'un certain ton inimitable, d'une modulation parfois riche d'écho musical. Bien que les écrivains soient réputés maîtres en la matière, un enfant ou quiconque jouant bien du luth de l'humour peut, à tout bout de champ, émettre un groupe de mots qui sonne inédit, allégeant le monde ou modifiant l'atmosphère, indépendamment du frisson sémantique propre au désir et aux divers possibles chargés de promesse.

En ce sens, autant Paul Ricoeur a-t-il généreusement exposé la complexité d'une incarnation princeps de l'événement sémantique avec *La Métaphore vive*, autant faudrait-il, selon moi, penser une poétique de la production du nouveau qui accorderait enfin autant de place au contraste qu'à la ressemblance, à l'aune de ce qu'un enfant ou un « extrême contemporain » peut faire jaillir du langage aujourd'hui, l'événementialité de la ressemblance maintenant tenue en respect par le primat individualiste de la dissemblance; le chacun-choisit-son-sens-à-la-carte (s'y

sélectionnant-retrouvant soi) tend à rendre problématique la réciprocité dans la signification, au point que de se faire dire « Moi, c'est pareil... » ou « Moi, c'est comme toi » frôle maintenant l'événement sémantique, constitue d'office une rareté parmi tous les « Moi, je » distinguant *a priori* chaque Ego des autres, destituant *a priori* (voire précipitamment) l'être-en-commun, le domaine partagé ou l'expérience partageable.

En 2000, « le sapin et l'orchidée » fut, pour moi, la figure ou « double métaphore » de l'année, proférée par Patrice Loraux à même le flot verbal de son séminaire sur l'entendement à Paris, à l'École des Hautes Études; cette double métaphore vive, improvisée, s'inspirait manifestement d'un homme et une femme dépareillés assis côte à côte vis-à-vis Loraux, couple dont le contraste entraîna le philosophe à transférer ainsi poétiquement dans sa parole, pour faire image, une nouvelle relation ou nouvelle configuration improbable. Pour Loraux, la « petite soudure », l'alliage sinon l'alliance évoquée par cette métaphore reflétait la rencontre devant ses yeux et le côtoiement « dans la vie » d'une « provenance d'Asie » (l'orchidée) et d'une « provenance du Canada » (le sapin), combinaison hétérogène allant à l'encontre du conformisme social parisien.¹ Cette « constitution contrastée »², tablant plus sur la différence manifeste que sur les affinités cachées, plus riche de contraste que de ressemblance entre les deux personnes ainsi associées en esprit, n'en demeurait pas moins grosse de possible, et (re)proposait une nouvelle manière de sentir la différence, au-delà du « voir comme » de la métaphore comme travail de la ressemblance.³ Dans un très beau passage, Ricoeur évoque brièvement la fonction poétique de la métaphore en tant que « transfert de sentiments » : « en symbolisant une situation par le moyen d'une autre, la métaphore « infuse » au coeur de la situation symbolisée les sentiments attachés à la situation qui symbolise ».⁴ Ainsi, le coeur « infusé », notre couple retourna-t-il souvent à ce théâtre du transfert sublimant et poétisant la « collision sémantique » (Ricoeur) imminente entre l'un et l'autre, chacun relevant, par formation et métier,

¹ « Ce qui fait la nouvelle pertinence, c'est la sorte de « proximité » sémantique qui s'établit entre les termes en dépit de leur « distance ». Des choses qui jusque-là étaient « éloignées » soudain paraissent « voisines ». » Paul Ricoeur, *La Métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 246.

² Paul Ricoeur, *La Métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 242.

³ Plutôt que de citer candidement la proposition première de « l'éthique originaire » amorcée par Jean-Luc Nancy dans *Être singulier pluriel* (Paris, Éditions Galilée, 1996), « 1. *Que nous sommes le sens* », je dirais qu'il s'agit de *devenir* (dans la mesure du possible, à partir d'aires sémantiques de vies parallèles non identiques) le sens à deux, à trois, à quatre, etc.; autrement dit, *Que nous désirons (être) le sens*, à deux ou à plus de deux.

⁴ Ricoeur, *op. cit.*, p. 241.

d'une aire sémantique au champ référentiel difficile à *traduire* par l'autre, en actes de compréhension à contre-courant de la paresse et de la *décréance* contemporaine.⁵

Ce qui me paraît clair aujourd'hui, c'est que l'entendement, ce mixte de calcul et de gymnastique de l'esprit, ne suffit pas pour penser le pouvoir de la métaphore, tant qu'il ne quitte pas son fief (son terrier) pour mettre à l'épreuve l'imagination qui le nourrit et le réchauffe, au contact du croire; là où l'entendement virtuose manifeste son désabusement amusé en se moquant de l'humaine persuasion (« si on croit vraiment ce qu'on dit », pouffa Loraux en plein séminaire à l'hiver 2000), *mimant* la persuasion, fuyant le transfert de sentiments, seule la raison *orientant axiologiquement l'entendement*, affectant son travail d'imagination à un usage fécond des pensées, arrive à donner un sens fiable et une durée créatrice à l'usage de la métaphore. Sans cette élaboration dans l'épaisseur du temps et l'apport sédimenté d'un ou plus d'un *interlocuteur*, la métaphore en reste à son moment iconique, à sa performativité pleine d'éclat, à son seul jaillissement.⁶

Iconocité du sens : « Ce n'est pas seulement le sens et le son qui fonctionnent iconiquement l'un par rapport à l'autre, mais le sens lui-même est iconique par ce pouvoir de se développer en images. »⁷ Par-delà l'échouage de l'entendement sur ce qui, plus qu'une question, demeure l'injonction humaine de *croire-en* (minimum de foi en l'oeuvre ou en l'action suivant une certaine axiomatique), de prendre part à du plus-que-semblant, l'efficacité iconique de la métaphore vive enrichit l'essaim de propositions (nouveau et redites) caractérisant le séminaire de Loraux, dont l'*energeia* langagière et théâtrale repassonne la philosophie en tant que recherche d'in-ouï de la pensée, énonciation *et profération* d'exception, fabrique de nouvelles images mentales. Mais là où le Charlot en nous - *Moi je suis une couleur!*, me dit-il une fois en mai dernier - ne peut que vibrer à l'unisson de ce mode d'invention, prenant plaisir au (faire) semblant par jeu et répétition, *l'efficacité symbolique*, elle, requiert tout autre chose, nécessite un tout autre engagement du langage, des développements persuasifs parce que faisant preuve d'invention sémantique au croisement dialogique des horizons de la recherche, là où « l'énonciation

⁵ *Décréance* est un mot de Michel Deguy, cf. *À ce qui n'en finit pas*, Paris, Éditions du Seuil, 1995; de même Arnaldo Calveyra, *Le Livre des miroirs*, Arles, Actes Sud, 2000.

⁶ Entre aires sémantiques hétérogènes, il faut d'autant plus d'énergie de liaison que les situations de vie diffèrent de façon notable, en attente d'élaboration langagière : « il faut donc élaborer (*work out*) le parallélisme des situations qui guidera la transposition iconique de l'une à l'autre » (Ricoeur, *op. cit.*, p. 242).

⁷ Ricoeur, *op. cit.*, p. 266.

métaphorique ne constitue qu'une esquisse sémantique, en défaut par rapport à la détermination conceptuelle ».⁸

Khôra depuis Auschwitz : après avoir lu et relu les livres d'André du Bouchet plus que ceux d'aucun autre écrivain, pendant cinq ans - *J'aimerais beaucoup que vous l'écriviez*, me dit-il à l'issue de notre entretien radiophonique en studio en mai 1994, et référant à notre dialogue qu'il trouva méticuleusement préparé -, cette thèse-ci est née d'une synergie entre mon besoin d'invention sémantique-rythmique et ce qu'appelle l'horizon de la recherche depuis sept-huit ans, la prise en charge de la mémoire et la prise en compte de l'allogène et des nouvelles logiques de la Chair transformant notre rapport au monde. Écriture et oralité seront pensées en continuité. Si la hantise du rythme et de l'incarnation orientait un premier projet de thèse, depuis 1997, c'est « Le Narrateur » de Benjamin et la réalité des migrations qui ont doté d'une axiomatique ce qui demeurerait essentiellement une « hantise ontologique » sans attache autre que la langue et la *matière-émotion instantanément reine* (René Char).⁹

HistoriCité de la musique

Avant un changement de cap plus net en 1998, j'ai été invité par le groupe des Recyclages culturels, en 1997, pour y présenter le concept de transfert de mémoire à partir d'*Allemagne neuf zéro* de Godard (concept dont on lira plus loin l'élaboration consistante). Néanmoins, c'est uniquement suite à un premier voyage en Argentine, en mars 1998, que l'histoire prit un nouveau sens à mes yeux, d'une historicité propre aux Amériques et forte d'un terreau dont la fécondité pour la recherche ne doit pas masquer la contingence. Depuis lors, abandonnant mon européocentrisme d'antan, j'ai étendu mon champ référentiel de façon à recalibrer une expérience du vingtième siècle naguère un peu oubliée, dans mon cas, de tout ce que m'a révélé la littérature latino-américaine - dont la richesse d'invention imaginative fait bien plus que ce que Ricoeur appelle « redécrire » la réalité : elle en déplace les bornes et en modifie les

⁸ Ricoeur, *op. cit.*, p. 379.

⁹ Jean-Michel Reynard, dans *L'Interdit de langue*, marque bien l'impact possible de l'égalitarisme radical des livres d'André du Bouchet : « La fonction égalitaire de chaque zone n'y fait qu'un avec l'élimination de toute primauté ou concurrence ontologique. On fraie, de ce point de vue, aux antipodes des grandes méthodologies (Aristote, Kant, Hegel, Heidegger), inséparables d'une hiérarchisation. » (*L'Interdit de langue*, Paris, Fourbis, 1994, p. 62).

fondements jusqu'à la signification symbolico-charnelle de ce que veut dire *être ici*. Contrairement au philosophe Patrice Loraux, je ne crois pas que « si on était strictement autochtone, il n'y aurait pas de problème » (dit-il en mars 2000, en plein séminaire) - ou de la clôture française confondant culture et mécanismes de La Défense, alors que le même Loraux, quand il joue à l'école buissonnière, dit comment il faut déclôturer l'identité, toujours déjà traversée par de l'allogène, de l'Autre en soi, de l'exogène.

Mais bon - *faith in the many, no longer in the one* : depuis la phrase ci-haut entendue en mars 2000 et célébrant l'autochtonie dans le sens strict du terme, je place la parole de Loraux sous le soupçon sous lequel lui place tout ce qui vient d'en dehors de l'Europe.

Si vous désirez comprendre intimement le « pourquoi » de cette thèse, soit avant d'entrer dans sa problématique, soit les semaines de votre lecture de l'ensemble de la trajectoire, je vous invite à écouter un des deux disques de Dino Saluzzi témoignant de l'*epos* de Buenos Aires depuis la fin de la dictature, *Cité de la Musique* (ECM, 1997) ou *Kultrum. Music for bandoneon and string quartet* (ECM, 1998). Je me permets d'attirer votre attention sur la deuxième et la dernière pièces du premier, « Introducción y Milonga del Ausente » et « Coral para mi Pequeño Pueblo », et sur le titre de l'avant-dernière pièce de *Kultrum*, « ... y se encaminó hacia el destierro ».

Pour clore cet avant-propos, je dirai que ce sont les expériences sédimentées ces dernières années, vécues surtout dans les Amériques, en tant que traversées d'épreuves successives de la pensée, qui constituent la vivante « substance » de cette thèse, et le creuset des notions à l'oeuvre plus loin. « Penser fait mal », disait Noé Jitrik le 22 juin à Mexico, pour ensuite nous rappeler, l'instant d'après, que la pensée vient du désir et que la signification est un *lien*.¹⁰ Sans ses encouragements critiques, sa chaleur humaine et son amitié - « fuego de la especie » venu doter d'une pertinence latino-américaine native l'appui premier, constant et essentiel de Walter Moser -, j'aurais peut-être abandonné à mi-chemin les développements qui suivent. Grâce à Armando Gomez Ojendiz (mon professeur d'espagnol), Noé Jitrik et Tununa Mercado, le « lieu du croire », celui que j'habite symboliquement, s'étend maintenant pour moi du Québec à la Terre de Feu, « champ symbolico-charnel » qui m'accompagne où que je sois.

¹⁰ « L'expérience transmise oralement est la source où tous les narrateurs ont puisé. (...) Ce que le narrateur raconte, il le tient de l'expérience, de la sienne propre ou d'une expérience communiquée. » - Walter Benjamin, « Le Narrateur » (1936), *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991.

Tununa? « Cette altérité, tout d'abord et essentiellement, nous intrigue. Elle nous intrigue parce qu'elle expose l'origine toujours autre, toujours inappropriable (...) avec son tour chaque fois inimitable. »¹¹ Auteur d'un des trois livres « à l'origine » de ce qui suit, *En estado de memoria* (Buenos Aires, 1990), Tununa Mercado est tellement écrivaine que Noé Jitrik dit n'être que son Max Brod.

Les deux autres livres « à la source » auront été *L'épreuve de l'étranger*, d'Antoine Berman, et *Le site de l'étranger* de Pierre Fédida (Paris, PUF, 1995).

¹¹ J.-L. Nancy, *op. cit.*, p. 38.

Si les processus psychiques d'une génération ne se transmettaient pas à une autre, ne se continuaient pas dans une autre, chacune serait obligée de recommencer son apprentissage de la vie, ce qui exclurait tout progrès et tout développement. Et, à ce propos, nous pouvons nous poser les deux questions suivantes : dans quelle mesure convient-il de tenir compte de la continuité psychique dans la vie des générations suivantes? De quels moyens une génération se sert-elle pour transmettre ses états psychiques à la génération suivante? Ces deux questions n'ont pas encore reçu une solution satisfaisante; et la transmission directe par la tradition, à laquelle on est tenté de penser tout d'abord, est loin de remplir les conditions voulues.

Freud, *Totem et tabou* (1923)

Ce sont les langues qui tiennent en dépôt l'héritage et c'est au travers du rapport au langage que les transferts (d'âmes) ont lieu(x).

Pierre Fédida, *Le Site de l'étranger*

INTRODUCTION

Traduire, dit-il

*If the Greeks invented tragedy, the
Romans the epistle, and the
Renaissance the sonnet, our
generation invented a new literature,
that of testimony.*

Elie Wiesel¹²

Si perdue aujourd'hui, à l'arrière-plan de la mondialisation, ce que Shoshana Felman a appelé en 1990 l'*âge du témoignage*, alors cette thèse s'attache à cet âge. À cette tâche : en effet, non seulement s'y rattache-t-elle comme à son champ épistémologique mais, en réponse à la question de Kant « Que dois-je faire? », elle s'y attelle comme quelqu'un décide de se consacrer à une certaine action de la parole, à une certaine écriture résolument vouée à une éthique de la vérité. Et elle s'y attache, parce qu'en elle, la solidarité a précédé l'attitude objectivante, et l'épistémophilie de l'engagement dans et pour son objet en a déterminé le cœur, avant de s'augmenter des outils et médiations nécessaires en vue d'en dégager un véritable processus de savoir. Ici, la théorie *sourd* de l'expérience, qui irrigue la pensée du traduire de part en part.

Pourquoi parler de traduction, pourquoi ajouter une nouvelle thèse à la longue liste des contributions venues enrichir depuis 1984 (*L'épreuve de l'étranger*) la percée et l'élargissement de la théorie de la traduction? Je pourrais d'abord répondre ceci, dans le droit sillage de la *Poétique du traduire* (1999)¹³ d'Henri Meschonnic : ils n'ont rien compris, il ne faut pas laisser la traduction entre les mains des linguistes dits traductologues ou des traductologues réduisant *la chose même* aux lois du langage, la belle affaire - seule la poétique est à même d'éclairer ce qu'est véritablement *traduire*, ce qui fait que la traduction de textes littéraires est une activité irréductible aux connaissances positives de la linguistique, ce que *signifie* traduire la littérature comme

¹² *Dimensions of the Holocaust*, 1977, cité in *Trauma. Explorations in Memory*, Baltimore et Londres, John Hopkins University Press, 1995, p. 17.

tel et comme telle, comme moi, Meschonnic, je sais le faire. Car il y tient, Meschonnic, à la littérature, et mordicus, comme processus de subjectivation portant à leur plus haute potentialité de création et d'historicité les virtualités de l'oralité de toute langue, et les réalisant dans la chair des mots et la syntaxe les liant : rythme, langage plurisource, écriture porteuse de tout ce qui n'est pas lettre morte et résiste vaillamment au devenir-inexpressif de l'humain, ce que Mario Perniola appelle l'*apathie new look*.¹⁴ Vitaliste, Meschonnic? Ou idéologisant? Indifférents s'abstenir : il y va de l'existence, du destin et de la transmission des écritures.

Ainsi s'agira-t-il dans cette thèse de traduction spécifiquement littéraire, de ce qu'entraîne aujourd'hui l'acte de traduire une oeuvre d'écriture consistante, une écriture constituant indéfectiblement un acte littéraire, qu'elle tienne ou non au « cela » ou s'adonne joyeusement à l'oralité du « ça » (question parfois des plus épineuses quand on traduit en français), qu'elle se transpose et se transfère aisément ou pas en français dit d'aujourd'hui, en français contemporain jamais à l'épreuve des langues de bois y circulant à qui mieux mieux.

Deux questions, donc, s'entrecroisent ici, celle d'un âge historique du témoignage pressenti par Elie Wiesel et Emmanuel Lévinas dans les années soixante-dix et, maintenant, celle des enjeux poétiques, éthiques et politiques de la traduction, qui pour moi rencontre son articulation philosophique et culturelle la plus authentique en 1984, dans *L'Épreuve de l'étranger* et « La traduction et la lettre ou L'Auberge du lointain » d'Antoine Berman, le livre puis le cours le mettant en oeuvre au Collège international de philosophie et publié l'année suivante. Ces deux questions s'épaissiront puis s'éclaireront tout au long de cette introduction.

Jalons et tâche du traducteur

Penser la traduction ou repenser le traduire ne date pas d'hier, et ne remonte pas tout simplement aux travaux conséquents de Meschonnic et de Berman, mais découle d'un débat réactivé par certaines interventions dans les années soixante-dix, dont l'essai *After Babel* de George Steiner en 1975 (qui eut un effet des plus toniques). Un autre jalon, celui-là écrit par Walter Benjamin entre les deux guerres, marqua profondément les poètes-traducteurs Paul Celan et André du Bouchet : « La tâche du traducteur ». Selon Benjamin,

¹³ Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Éditions Verdier, 1999. Cf. chapitre 5 de la thèse pour les axes déterminants de cet ouvrage.

« (...) la tâche du traducteur (...) consiste à trouver dans la langue dans laquelle on traduit l'intention à partir de laquelle l'écho de l'original est éveillé en elle. C'est là un trait qui distingue tout à fait la traduction de l'oeuvre de création littéraire, puisque son intention ne va jamais vers la langue en tant que telle dans sa totalité, mais seulement de façon immédiate vers des corrélations de teneurs langagières déterminées. La traduction ne se voit pas comme l'oeuvre plongée pour ainsi dire à l'intérieur du massif forestier de la langue, elle se tient hors de lui, face à lui, et sans y pénétrer, elle y appelle l'original aux seuls endroits où, dans sa propre langue, elle peut à chaque fois faire sonner l'écho d'une oeuvre écrite en langue étrangère. Non seulement son intention a un autre objet que celle de l'oeuvre, mais elle est aussi une autre intention : celle de l'écrivain est naïve, première, intuitive, celle du traducteur dérivée, dernière, idéelle. »¹⁵

C'est là le seul paragraphe, même s'il distingue trop schématiquement traduction et création littéraire, que je retiendrai du texte de Benjamin, par ailleurs d'une densité remarquable; écrit dans l'orbe du formalisme (« La traduction est une forme », dit-il¹⁶), happé par l'esprit messianique de son auteur vers ce que celui-ci appelle « la pure langue »¹⁷, il semble avoir désolidarisé l'acte de traduire la littérature *depuis le modèle de l'oeuvre d'art et de l'Écriture sainte*, de l'ancrage sociopolitique des textes philosophiques du même Benjamin sur la transmission de l'expérience et l'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique. Dans la poétique de la traduction valorisée par Benjamin, les poètes-traducteurs évoqués ci-haut (sans l'influence desquels je n'aurais jamais entrepris de traduire), et tant d'autres depuis, ont pu trouver exactement ce qu'il leur fallait, des années trente aux années quatre-vingt, jusqu'au retrait des avant-gardes et ce qu'on peut appeler pour l'instant, dans un certain type de littérature et de pratiques culturelles, le *retour du contenu de l'expérience* ces dix-douze dernières années, ce qui n'est pas sans lien à l'âge du témoignage. Mais voilà, maintenant que la traduction s'éveille tout autant sinon plus à

¹⁴ Mario Perniola, *Énigmes. Le moment égyptien dans la société et dans l'art*, trad. Robert Laliberté et Isabella Di Carpegna, Bruxelles, Éditions La Lettre volée, collection Essais, 1995. /

¹⁵ W. Benjamin, « La tâche du traducteur », trad. fran. par Martine Broda, *Po&sie*, no. 55, Paris, Belin, 1991, p.155.

¹⁶ *Ibid.*, p. 150.

¹⁷ *Ibid.*, p. 153.

l p ?

un mixte parfois quasi-indémêlable de fiction autobiographique et d'écriture de l'histoire aimantée par une éthique du témoignage, ancré dans la réalité psychique ou sociopolitique, ne faut-il pas en quelque sorte « rebrancher » et resolidariser les textes dans leur terreau vital, leur genèse géographique, plutôt que de renforcer leurs effets d'étanchéité et leur fascinante étrangeté?

La tâche du traducteur demeure, elle relève d'une responsabilité magnifiquement mise en lumière par le regard du philosophe; mais je crois qu'elle s'est considérablement *déplacée* depuis sa sacralisation par Benjamin, qui y voyait l'étrange naissance d'une « troisième langue » entre la langue à traduire et la langue dans laquelle traduire, « pure langue » lavée en quelque sorte des scories du monde réel, en proie à la saleté de l'Histoire. Autant cette pensée du traduire selon Benjamin, traducteur lui-même, pouvait-elle convenir un temps, correspondre intimement à *L'Espace littéraire* et à une certaine *traversée poétique* de la poéticité interne à chaque langue, *compacte, et aux pierres*, autant depuis Faulkner, Céline et Beckett, aux antipodes de cette étanchéité formaliste de l'oeuvre d'art auratique, la réalité psychique et charnelle de la littérature a-t-elle été considérablement altérée par les ravages de l'Histoire, l'écriture elle-même arrachée à la Belle Langue et plongée plus souvent qu'autrement dans le tuf de l'expérience.¹⁸ Si j'historicise d'entrée de jeu l'acte de traduire, en le liant aux aléas et à l'exploration de l'altération du vivant en ses mille visages, contaminant jusqu'à la texture poreuse et perméable du texte littéraire, c'est parce que la sécularisation de la traduction littéraire rive le traducteur au changement de posture de l'écrivain depuis les années trente, toujours davantage assiégé par les transformations modernes de l'usage de la langue (Céline et Miller, puis Beckett, ont très bien enregistré cela dans leur écriture ternaillée par l'oral).¹⁹ En effet, rares sont les traducteurs littéraires ne

¹⁸ Ainsi Pasternak lui-même, poète lyrique s'il en fut, en vint-il à écrire après la Deuxième Guerre mondiale *Le Docteur Jivago*, ce qui constitua pour André du Bouchet (qui figurait alors parmi ses traducteurs) l'ultime accomplissement du poète. Cf. le très bel article publié par le poète français dans la revue *Critique*, à Paris, en 1959, « Le Second silence de Boris Pasternak ».

¹⁹ Si j'historicise ainsi la traduction littéraire, c'est parce que je la conçois comme un acte engagé dans la littérature contemporaine, s'il s'agit bien de traduction d'oeuvres contemporaines; traduisant des textes littéraires des dernières décennies, j'ai consciemment tracé une relation d'historicité entre leur « langue » (telle qu'elle se donne à lire) et des parti-pris exprimés par de nombreux écrivains des années quarante à aujourd'hui, c'est-à-dire depuis la mort de Robert Musil et Walter Benjamin. Mais étant tout sauf historiciste, je crois que cette décision participe du point de vue du traducteur littéraire, forcément plus attentif à la « matérialité » de la langue d'écriture et à l'« évolution » de celle-ci, qu'à l'aspect épistémologique de la détermination (toujours subjective) de ces transformations dans l'histoire. Ainsi, de son point de vue épistémologique, W. Moser dit bien : « Je ne suis pas sûr que les choses historiques se déroulent dans cette « monodimensionalité » narrative dont Musil montre que c'est une réduction pratique ». Si, dans cette introduction, je devais nécessairement, pour « grounder » le fil conducteur de l'hypothèse principale formulée un peu plus loin, « linéariser » un peu l'histoire du devenir des langues d'écriture au milieu du vingtième siècle (j'en indique néanmoins deux tendances divergentes que je mets en tension, l'étrangeté et

s'identifiant pas, consciemment ou non, aux parti-pris de l'écrivain, à son immersion dans des propos, des solos et des échanges non édifiants mais *véra*ces d'épaisseur langagière.

Cendre tirant sur le bleu

S'il y a un âge du témoignage, *late comer* du vingtième siècle, il viendrait notamment des catastrophes de l'Histoire survenues en maints points du globe, y altérant peuples, terres et fleuves; depuis la théologisation ou eschatologisation de « La tâche du traducteur », il surgirait des ruines et des décombres de l'Histoire annoncées par Benjamin lui-même en 1940 dans les « Thèses sur la philosophie de l'Histoire »; qui plus est, il « ferait irruption », non pas comme les images fracassantes et électrisantes de la modernité révolutionnaire de l'esthétique du « Shock » apparue avec le siècle, aimantée et caractérisée par le ce-à-quoi-on-ne-s'attendait-pas (le cubisme, le surréalisme, le cinéma), mais plutôt comme ce à quoi on ne s'attendait plus, des visages et des voix longtemps en proie à la cendre, effet tardif mais décisif, marquant, de résurgences traumatiques issues d'un désastre comptabilisé ou non par la mémoire. À la fin de l'âge d'éclat, « brillo que no se ve » (Tununa Mercado, *En estado de memoria*), l'âge du témoignage est celui où, sans m'en rendre compte, j'aurais décidé de traduire; alors que, pour moi, il s'agissait visiblement de traduire pour, « dans le fond », écrire sans en assumer immédiatement toute la charge, le poids et l'entière responsabilité, *en fait, en réalité (psychique)*, j'aurais manié les outils du traducteur pour témoigner, pour dire moi aussi, pour cosigner, par la traduction, l'histoire blessée à laquelle je me liais, *devais* me lier, me devant de transmettre personnellement, pour des motifs inconscients, une certaine épaisseur ou refiguration intérieure d'une expérience humaine profondément éprouvante, pour joindre mon nom à l'inscription, au tracement et maintenant à ce retracement - *manifestation d'une manifestation* - d'une écriture étrangère dans ma langue maternelle.²⁰

l'oralité, paradigmes sur lesquels je reviens dans les chapitres 4 et 5), la suite de la thèse, dès la longue « Note sur le témoignage » et le chapitre 1, « redimensionnalise » la complexité multilinéaire de l'histoire, sans pour autant diluer les enjeux de l'acte de traduire *tel* ou *tel* texte ou tranche d'expérience personnelle de l'histoire, « textes » et « tranches » qui correspondent intimement au *fait d'avoir été là*.

²⁰ Antoine Berman, dans *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* (Éditions T.E.R., 1985, republié depuis aux Éditions du Seuil), signifie par l'expression *manifestation d'une manifestation* le défi, pour le traducteur, de transmettre l'*oeuvre* et le « monde » qui, à chaque fois distinctement, est manifesté dans sa totalité. Une traduction doit être tout autant une manifestation que la manifestation originale du « monde » qui la déclenche et l'oriente spécifiquement; elle doit l'être « comme l'oeuvre », c'est-à-dire « réalité charnelle, tangible, vivante au niveau de la langue » (p. 89, dans la foulée du paragraphe portant sur la manifestation).

Car, curieusement, aussi puissante cette forme de filiation soit-elle, provenant d'abord du hasard confondant des rencontres pour ensuite connaître une longue élaboration, *cette histoire n'est pas la mienne*; du moins n'est-elle pas celle, aisément reconnaissable, des miens, ceux constituant ce que Jean-Toussaint Desanti appelle le *champ symbolico-charnel*, qui m'étire, me déchire et m'écartèle déjà assez comme ça entre le Québec et la France pour que j'aie « faire le smart » en Argentine, en Espagne puis de nouveau en Argentine, ramassant au passage de quoi traduire pendant dix ans, comme si la conquête ou l'appropriation d'une troisième langue, en plus d'enrichir la sensibilité, m'amenait à vouloir ainsi engendrer de l'écriture, d'une façon nouvelle, dans l'enfance retrouvée des eaux vives de la langue, à engendrer le langage à l'aide de l'Autre, à activer sans fin le fantasme d'écrire à deux, de concert, par la passion du transfert, de la réinscription et de la réécriture qu'est peut-être toute traduction littéraire.

Pour mieux indiquer où je veux en venir²¹, après cette « sortie du Verbe », pour définir de quoi il retourne dans cette thèse, quelle en est l'hypothèse gouvernant l'articulation de l'intégralité de ses moments, et réunissant de façon plus serrée les deux axes que sont la traduction et le témoignage (dont je spécifierai la structure d'adresse langagière), j'aborderai maintenant trois questions dans la présente introduction : pourquoi traduire, comment traduire et surtout *que* traduire, point, pont névralgique pour le traducteur qui se fait, et dont je suis amené à narrer ici et là les aventures et les vicissitudes, tout ce qui fait le sel de la contingence du soi qui traduit du non-soi en intime accord avec une part de soi autrement laissée en jachère, en désir d'identification remuante et de traduction dépayssante.

²¹ J'analyserai plus loin le problème de l'exil et de la migration en fonction de ce qu'entend Desanti par « structure et dynamique du champ symbolico-charnel », cf. *Un destin philosophique*, Paris, Grasset, 1982, repris dans la collection de poche Biblio Essais, 1984 (je renvoie plus bas à cette dernière édition).

1. Pourquoi traduire

« Avançons dans la genèse de mes prétentions. »

Pierre Michon,
Vies minuscules

Disons d'abord que Borges touchait au coeur de l'affaire dans « Las versiones homéricas »: « Ningún problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio como el que propone una traducción. »²² Voilà pour la raison « éternelle » de pratiquer la traduction littéraire: entrer dans l'atelier secret de la création littéraire, travailler l'écriture au plus près de l'acte formateur des phrases qui tissent le style d'un écrivain. Mais la traduction n'est pas qu'une histoire de coeur et de mystère; plus près d'une inquiétude contemporaine quant au partage des mondes, des réalités et des différences de sensibilité, une phrase de Jacques Rancière ouvre le versant engagé de la question: « projeter le livre vers un réel qui n'est pas celui qu'il raconte mais celui dans lequel il doit devenir un acte, une puissance de vie ».²³

Si, comme pour Antoine Berman, je traduis maintenant pour ouvrir une culture (la mienne, dont j'ignore en partie la nature) à l'étranger, à une certaine culture étrangère (ici, une certaine Amérique latine)²⁴; si je le fais pour réduire la distance entre elle et moi, pour enrichir le plaisir d'un contact encore fragile, précaire, intermittent, en voici, pour finir, le motif *autobiographique* comme on dit, pour signaler davantage les raisons personnelles qui peuvent amener à traduire.²⁵ Non sans éprouver un attrait déterminant pour certaines sirènes nées au sud de l'Équateur, le *désir des langues* m'a entraîné à vouloir saisir « de l'intérieur », ethnopsychologiquement peut-être, avec les illusions de maîtrise que ça comporte dans un *sujet croyant pouvoir appréhender l'Autre*, la grande Histoire et la petite histoire de l'Amérique latine des vingt-cinq dernières années, la fracture due aux dictatures et la reconfiguration de la psyché, des relations humaines et de la vie quotidienne qui s'opère dans la littérature qui en

²² Cité par Antoine Berman in *L'Épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, collection « Tel », p. 294.

²³ Jacques Rancière, *La Chair des mots*, Paris, Galilée, 1998, p. 10.

²⁴ « Toute culture résiste à la traduction, même si elle a besoin essentiellement de celle-ci. La *visée* même de la traduction - ouvrir au niveau de l'écrit un certain rapport à l'Autre, féconder le Propre par la médiation de l'Étranger - heurte de front la structure ethnocentrique de toute culture, ou cette espèce de narcissisme qui fait que toute société voudrait être un Tout pur et non mélangé. Dans la traduction, il y a quelque chose de la violence du métissage. » Antoine Berman, *L'Épreuve de l'étranger*, *ibid.*, introduction..

provient depuis le début des années quatre-vingt - survie éthique et esthétique non seulement porteuse de témoignage mais jetant un nouvel éclairage sur *ce qui constitue la vie*.

Ainsi me suis-je mis dans la tête que je devais mieux comprendre la sensibilité argentine-uruguayenne (si ça existe), affectée par l'histoire destructive de la terreur d'État implantée et entretenue par les Militaires pendant près de dix ans puis persistant insidieusement sous certaines formes les années suivant leur retrait : trauma collectif, déni, silence.²⁶ Voilà pourquoi je suis *passé à l'acte*.²⁷

Ce faisant, j'ai traduit en 1997 et 1998 des textes de Mario Benedetti (Uruguay), puis en 1999 et 2000 près de la moitié d'un récit autobiographique de Tununa Mercado et un cycle de poèmes de Juan Gelman, tous ces textes ici « présents » constituant la matrice pratique du présent essai théorique.

Pour clore cette simple indication, disons, pour faire bref, que la traduction demeure essentiellement pour moi une *poétique de l'amitié*, un engagement personnel dont le désir singulier de *rendre justice* à une souffrance historique -sans jamais pouvoir *rendre la pareille* aux écrivains nommés ci-haut - déborde largement le cadre de cette thèse.²⁸

²⁵ C'est ici que je me sépare de la perspective culturaliste que manifeste, par exemple, *The Translatability of cultures*, où le doublet identité et altérité se déploie en termes d'histoire culturelle indépendamment de la situation en acte du ou des traducteurs (à l'exception d'une ou deux contributions).

²⁶ Je spécifie plus loin dans l'introduction ce que je ne fais ici que signaler au passage.

²⁷ «... il faut savoir, certes, il faut le savoir, il faut du savoir pour prendre une responsabilité, mais le moment décisif ou décisoire de la responsabilité suppose un saut par lequel un acte *s'enlève*, cessant à l'instant de suivre la conséquence de *ce qui est*, c'est-à-dire de ce qui est déterminable par science ou conscience, et donc *s'affranchit* (c'est ce qu'on appelle la liberté), par l'acte de son acte, de ce qui lui est alors hétérogène, à savoir le savoir. » - Jacques Derrida, *Politiques de l'amitié*, Paris, Galilée, 1994, p.88. Traduisant des poèmes de Benedetti, fin 1997, sans encore bien connaître l'espagnol, je m'affranchissais ainsi de ce que dicte en toute raison le savoir: il faut bien connaître l'autre langue pour traduire, il faut ce savoir. Oui, il le faut; c'est pourquoi, aujourd'hui encore, j'ai besoin de l'aide de quelqu'un de langue espagnole, comme mon ami Armando Gomez, traducteur de métier (qui lit Proust en français comme pas un). Mais la logique passionnelle qui m'a entraîné à traduire ces poèmes, pour me rapprocher d'une Dulcinée qui, peut-être, n'a que faire de la littérature, répond à celle défendue par Paul Celan dans son fameux discours de réception au prix Büchner, « Le Méridien »: « La poésie brûle les étapes. » (Cf. le premier numéro de la revue *L'Éphémère*, Paris, éditions Maeght, 1967) C'est là rendre à l'acte, un peu trop tranchant et volontariste dans les « politiques de l'écriture » de Rancière (le mot est de lui), la passion d'où il *sourd*, ou *s'enlève* dirait Derrida: « C'est cet acte de l'acte que nous tentons de penser ici: *passif*, livré à l'autre, suspendu au battement du coeur de l'autre. » (*Politiques de l'amitié*, *ibid.*)

²⁸ Encore plus près de la pensée d'Antoine Berman, Michel Deguy, dans *La Raison poétique* (Paris, Éditions Galilée, 2000), consacre un texte intéressant à la question du pourquoi traduire, simplement intitulé « Traduire ». Bien que je n'en partage pas la logique (op)positionnelle faisant de la traduction littéraire une défense de Babel *contre* le marché mondialisé (qu'il a tendance à diaboliser), de l'hétérogénéité des langues *contre* les mécanismes de l'homogénéisation en cours, il marque bien l'inquiétude du poète nous invitant aujourd'hui à plus de vigilance dans nos usages de la langue pour lui menacée de décorporéisation, et nous incite intelligemment à la défense et à la *puissance de l'affirmation* (de la traductibilité) des langues.

2. Comment traduire

Comment aimer non seulement l'autre langue (autre que la langue anglaise, pour moi familière depuis l'adolescence), mais *dans* l'autre langue, avec le *transfert du généalogique* que ça implique : cette question entraîne une nouvelle façon d'appréhender le monde, un re-dépli des capacités d'expression de la réalité et de la perception suivant la complexité d'une toute autre *inclusion* des virtualités du monde dans la langue d'expression²⁹. Qui dit métissage activé, déjà à l'oeuvre ou seulement potentialisé, dit réapprentissage de l'élémentaire et des relations, transfert, déplacement dans un autre monde symbolique, dans une autre manière de vivre, de vivre la langue et les sentiments, de s'exprimer, de rire et d'aimer.³⁰

« La *traduction*, c'est le transfert ou la transmission d'une forme.

Dans la Théodicée, Leibniz en donne comme exemple la « traduction » des âmes » (...)

La *traductio* est donc la transmission active d'une forme, la forme étant le principe agissant d'un être. » (A. Berman, *L'Épreuve de l'étranger*)³¹

La littérature entraîne tout ça, et la traduction littéraire se joue là, d'un limon de mémoire à un autre. Conséquemment, l'acte de traduire est tout autant un acte d'interprétation psychologique et culturelle du texte écrit dans l'autre langue qu'un acte interlinguistique visant à transposer, le plus fidèlement possible, une écriture originale dans la langue d'arrivée. « Como »: je traduis dans le sens d'une ressemblance possible entre la langue-source et ma langue maternelle. C'est elle qui me hante.

« Et on pourrait avancer que la transférence est la fonction harmonique du langage selon laquelle se conçoit la traduction. C'est pourquoi il est possible de réussir une traduction selon des critères de logique linguis-

²⁹ Pour la nouvelle pensée de l'expression et de son *dépli* traversant la thèse, expression *du monde*, de « la perception dans les plis » et parfois des « plis dans l'âme », je renvoie au grand livre de philosophie de Gilles Deleuze, *Le Pli* (Paris, Éditions de Minuit, 1988).

³⁰ Dans « L'amour de l'autre langue » (pour elle, ce fut le français), Julia Kristeva consacre quelques belles pages sur cette dimension affective du transfert. Ce texte publié il y a quelques années dans la revue *L'Infini* (Paris, Éditions Gallimard) est repris dans *L'Avenir d'une révolte*, Paris, Calmann-Lévy, 1998.

tique, mais aussi parfaite que soit cette traduction, elle restera inhibée quant à son mode de visée sur la langue parce que dépourvue du mode du vouloir dire » (Pierre Fédida, *Le site de l'étranger*)³²

Comment transmettre, ou plutôt comment *transférer* la *convivialité* de l'espagnol latino-américain en français? Cette « *convivencia* », cette manière de vivre une langue qu'on « entend » en quelque sorte, qu'on devine largement quand on lit Benedetti comme Cortázar, pour ne mentionner qu'eux?³³ Laure Bataillon, qui a traduit une quinzaine d'écrivains latino-américains, disait qu'il est impossible de *rendre* complètement cette allure, ou plutôt ce *ton* latino-américain dans la langue d'arrivée.³⁴ Mais, à force de l'écouter, de s'en imprégner, on peut toujours s'évertuer à communiquer ce petit frisson oral, musical, cette commotion silencieuse d'une voix narrative, d'un ton singulier, d'un rythme prégnant.

S'inscrivant dans une époque et un contexte interdisciplinaire où ne manquent pas les contributions pertinentes à la question du « comment traduire », mais élaborée à partir de matériaux étrangers à la scientification et la technicisation de la traductologie, cette thèse se veut plus attentive aux aspects psychanalytiques, philosophiques et micropolitiques de la traduction. En ce sens, d'une discrétion assurée eu égard aux nouveaux Maîtres du Comment traduire, elle ne prétend aucunement renouveler ce *domaine*, mais plutôt élargir et approfondir la question en montrant de quelles façons ce « comment » relève toujours aussi du choix émotionnel, axiologique et politique de la Chose à traduire, *devant* tout florilège de textes et tout rayonnement de librairie ou de bibliothèque, et *dans* la « chair » des textes. Cela dit, en termes de *technè* de la traduction, je me pencherai plus loin (chapitre 5) sur la contribution portative mais pénétrante de l'immense poète-traducteur Haroldo de Campos, essai compact du début des années soixante dont certains éléments conceptuels m'apparaissent

³¹ A. Berman, *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984, repris in coll. Tel, p. 33.

³² P. Fédida, *Le site de l'étranger*, Paris, PUF, 1995, p. 106.

³³ « ... cet univers oral complet, producteur de formes qui vont de la métaphore au proverbe, du dichotomie à la copla, du cuento à la canción (...) qui tout à la fois varie de pays en pays, de région en région et s'affirme, par-delà même les différentes langues parlées en Amérique latine, comme une totalité homogène. » - A. Berman, « L'Amérique latine dans sa littérature », Paris, *Cultures*, Unesco, 1979, p. 166. Et Berman de citer ensuite Benedetti, qui caractérise la société latino-américaine par sa sociabilité - c'est-à-dire un monde dans lequel la personne « est à la fois individu et société, fragment de pluriel sans cesser pour autant d'être inéluctablement singulier » (p. 167). À la suite de quoi Berman ajoute: « La sociabilité est un monde développant des structures de *convivencia* qui sont aussi des matrices de langage, de formes orales ».

³⁴ «Par exemple, il y a souvent dans la langue espagnole un ton familier-moqueur pour lequel il n'y a pas d'écho en français. » - Laure Bataillon, *Traduire, écrire*, Saint-Nazaire, Arcane 17, 1991, p. 22.

constituer un apport novateur dans la perspective du présent essai d'herméneutique du traduire depuis l'*epos* latino-américain.

3. Que traduire

Le réel, c'est l'inopiné.
Pascal Quignard,
Rhétorique spéculative

Je rencontre des écrivains aux livres émouvants, singuliers, qui n'existent pas dans ma langue maternelle. Ou pas encore : l'envie de les traduire surgit comme un appel, un défi personnel. Non seulement parce que leur écriture, leur sensibilité me touchent profondément, mais parce que par-delà l'écho qu'ils suscitent en moi aussitôt, je perçois intuitivement leur pertinence dans la société où je vis. Après un enthousiasme immédiat, je me dis : ces versions du réel, si j'en apprécie vivement la vision et la précision, pourraient - devraient - rencontrer un certain nombre de lecteurs en français. Alors, la « pragmatique » de la traduction, chez moi comme chez les éditeurs francophones à qui je propose de les publier, prend en charge la question : ce réel que ces livres racontent, cette vie qu'ils véhiculent, cette fiction qu'ils orchestrent entraîneront-ils suffisamment de lecteurs francophones?

La décision de traduire repose sur ce pari : oui, ces textes franchiront la barre, entraîneront l'adhésion des lecteurs en français, au point de pouvoir constituer ici, dans les pays du Nord - presque autant que dans le Sud d'où ils partent -, ce que Jacques Rancière appelle un acte, une puissance de vie (de liberté, d'élargissement, de conviction). Ce pari ne repose sur nulle science du genre : comment définir les conditions exactes que doivent remplir des textes littéraires provenant de telle société pour rencontrer dans les faits des lecteurs en langue étrangère, dans telle autre société. Sans doute certaines données se calculent-elles, et une certaine part de calcul doit entrer, même si c'est à mon insu, dans les conclusions que je tire quant à l'*efficace* des textes à projeter en français. Mais, en quelque part, armé seulement d'intuition, de discernement et de la modeste passion de traduire, *on ne sait pas*. Confiance ou aveuglement, on doit faire le saut.

3.1 - Le désoclage de l'expérience (depuis Kafka)

Vu à partir d'aujourd'hui, si quelqu'Allemand s'était évertué à traduire dans les années trente, suivant « La tâche du traducteur » de Benjamin, *Ecuador* de Michaux,

Voyage au bout de la nuit de Céline ou *Absalom! Absalom!* de Faulkner, il aurait probablement trahi le type d'écriture de ces livres, qui résistent à toute forme de langage pur que ce soit. Le ton du narrateur d'*Ecuador*, la « réalité rugueuse » de la langue du texte célinien ou faulknerien ne se prêtent pas à une traduction réglée comme du papier à musique par la poétologie benjaminienne. Si traduire la littérature aujourd'hui signifie, mis à part la manifestation de l'inédit, se situer plus ou moins entre, d'une part, la retraduction intensifiante d'oeuvres majeures ayant-été-édulcorées-par la ou les première(s) traduction(s) et, d'autre part, les travaux de poétique du rythme et du traduire sur le primat de l'oralité par Meschonnic, alors le traducteur que j'aurais pu être dans les années trente, imaginé rétrospectivement, se serait plutôt attaché à « transférer » en langue française des écritures fortes du côté *abrupt* de l'expérience, tel qu'exploré par les auteurs susmentionnés et correspondant davantage aux réalités langagières situées du dialogisme bakhtinien qu'au roman proustien traduit par Benjamin.

J'appelle *désoclage de l'expérience* la précarisation de la réalité sociale, psychique et culturelle qui, bien avant que la déconstruction en enregistre la commotion, a mis à mal la traditionnelle filiation du sens et sa transmission de génération en génération; où l'on retrouve la pensée de Freud formulée en 1923 dans *Totem et tabou*, et citée ici en exergue de la thèse, avant la présente introduction. Dans « Le Narrateur », en 1936, Benjamin a identifié cette atteinte portée à la mémoire, ébranlant définitivement les structures anthropologiques de la transmission de l'expérience. À des degrés différents, même si l'on peut retracer l'archéologie moderne de cet ébranlement de l'expérience dans *Le Spleen de Paris* de Baudelaire et les « poèmes troués » de Reverdy³⁵, les trois livres susmentionnés sont pour moi exemplaires, dans leur langage même, de l'extrême arbitraire qu'entraîne sur la scène du sens le désoclage de l'expérience, qui décentre, « débarque » le narrateur de sa position en surplomb du monde narré, maintenant livré à une espèce d'instabilité plus ou moins aventureuse, où la puissance d'agir ne se regagne peut-être qu'au fil de la plume, la Référence symbolique maintenant plus qu'absente, déserte ou fêlée ne garantissant plus le rattachement du récit aux structures de l'appartenance, à la traditionnelle expérience de l'appartenance à un même monde. Si, dans *Ecuador*, le geste de l'écrivain apparaît encore souverain ici et là, ce journal de voyage se révèle après examen être plus une exploration de soi (« Lointain intérieur » est un titre de Michaux) qu'un récit de voyage rendant compte d'un pays rencontré, aux réalités transmissibles par les mots

³⁵ Pierre Reverdy, *Plupart du temps (1915-1922)*, Paris, Gallimard, 1945, Poésie Gallimard, 1969; *Main d'oeuvre (Poèmes 1913-1949)*, Paris, Mercure de France, 1949, Poésie Gallimard, 2000.

du narrateur. La prose pleine de parlure française de l'entre-deux-guerres de *Voyage au bout de la nuit* rend bancal toute forme de socle symbolique de l'expérience, les protagonistes étant plongés dans la précarité jusqu'aux genoux, vivant au jour le jour, ce que *Tropic of Cancer* d'Henry Miller enregistrera et exprimera à sa façon les mêmes années. Quant à l'écriture de Faulkner, je m'arrêterai brièvement, dans un chapitre de la thèse précisément consacré à l'effondrement du sens mythologique (chapitre 2, « Quand l'épos mord la poussière »), au roman *Absalom! Absalom!*, qui concentre et magnifie dans une langue baroque ce que j'appelle le désoclage de l'expérience.

Avant d'en venir spécifiquement à un type d'expérience humaine qui, aujourd'hui, présenterait les traits singuliers du dit *désoclage*, éventuellement transmissible mais en partie surmontable par l'écriture littéraire, j'ajouterai ceci, pour faire le lien entre ce raccourci dans l'histoire de la « transmission » littéraire du sens et les textes en traduction constituant l'objet de la thèse : il y va sans doute de ce que le philosophe tchèque Jan Patocka a appelé « le vingtième siècle en tant que guerre »³⁶, c'est-à-dire d'un déploiement historique de masse et de puissance tel qu'il a à la fois réduit et modifié en profondeur les capacités de la littérature à rendre compte de la totalité de l'expérience. Si les romans de Céline et de Faulkner pouvaient encore, jusque dans les années quarante, s'efforcer de donner un équivalent démiurgique au choc de la Guerre mondiale, et d'en transmettre l'effondrement axiologique et spirituel ou la fracture tragique, Michaux, quant à lui, prendra son parti - individuel, infiniment singulier - du peu d'être, du peu de poids de l'expérience commune, des formes brèves de ce que Lukacs appelle dès 1920, dans *La Théorie du roman*, des « fragments d'existence » aptes à contenir un résidu chantable de sentiment épique de « l'aventure d'être vivant », ce que j'exposerai dans les chapitres 2 et 3, après le développement des soubassements philosophiques de la thèse (chapitre 1, « Le transfert de mémoire »). Sans développer immédiatement la petite histoire du devenir des formes et processus des textes littéraires ayant précédé l'âge du témoignage, disons dans l'économie de cette introduction que ce dernier, dans ses expressions littéraires, pourrait bien découler davantage de formes épiques résiduelles, « vestigiales » en quelque sorte, jamais complètement disparues du social, plutôt que du roman-roman comme tel, du moins celui venu « romancer » l'Histoire par les destinées sentimentales ou la fusion effervescente d'innombrables matériaux langagiers (le *boom* du roman latino-américain). « Tout est épique », écrit Joël Des Rosiers dans *Vétiver* (1999), après avoir évoqué l'expérience migratoire dans *Théories caraïbes. Poétique du déracinement*

(1996).³⁷ S'il en est ainsi dans la langue du poète issue du baroque des Caraïbes, cette thèse se contentera de préciser en termes de littérature et psychanalyse ce que j'appelle l'*epos* migratoire, en tant qu'expérience et processus de langage pré-littéraires ET texte littéraire en traduction, selon une poétique du texte latino-américain propre à l'âge du témoignage, entre le pur poème et la pure fiction, entre l'effraction lyrique et l'écriture de l'histoire par qui en fut témoin.

3.2 - *L'expérience migratoire (de l'écriture)*

Pourquoi « migratoire »? Parce qu'une bonne part de la littérature argentine des vingt-cinq dernières années, une fois dûment reconnus Borges et Cortázar, s'est écrite en exil, écriture migratoire par la force des choses, géographiquement déportée hors du sol argentin, avant même d'en tirer ou pas un flux de *devenir-migratoire* du langage, une épreuve potentiellement régénératrice modifiant les appuis et la texture de l'expérience littéraire. Ensuite parce que l'épreuve migratoire caractérise le déplacement des populations qui sévit dans le monde entier, comme en a témoigné exemplairement l'exposition de photographie « Exodes » de Salgado à Paris en 2000³⁸; aux affects et destins de l'expérience migratoire se rattachent historiquement, depuis quelques décennies, les déplacements imposés à des millions de personnes. L'extension de l'épreuve migratoire a été portée à mon attention, suite à certaines rencontres à l'étranger, par Emmanuel Todd, dont *Le Destin des immigrants* constitua pour moi, en 1994, un premier éclairage de la question.³⁹ Depuis, se dégageant d'une foule d'expériences d'individus ainsi ballotés, la figure du migrant est venue signifier pour moi l'envers du décor omnilittéraire du « passage des frontières » encore récemment perçu par certains à l'aune du cosmopolitisme; les migrants, en ce sens, plus qu'une contingence contournable, peuvent transformer et probablement augmenter notre entente du monde politique, et incitent muettement (comme une injonction silencieuse) à déplacer les points d'ancrage du vivant vers les lieux véritables à l'intérieur des pays constitués, là où les cosmopolites confondent la réalité avec leur rêve d'absence de frontières.⁴⁰ Règle générale, les migrants, charnellement

³⁶ Jan Patočka, *Essais hérétiques. Sur la philosophie de l'histoire*, Paris, Verdier, 1981.

³⁷ Ces deux livres de Joël Des Rosiers sont publiés aux éditions Triptyque (Montréal), de même que *Métropolis Opéra* (1987), *Tribu* (1990) et *Savanes* (1993).

³⁸ Cf. les albums de photographie de l'exposition de Salgado publiés en 2000, *Exodes* et *Les Enfants de l'exode*.

³⁹ Paris, Éditions du Seuil, collection « L'Histoire immédiate », 1994.

⁴⁰ Je crois qu'un comparatiste qui « prend » l'avion et doit le faire chaque année pour franchir au moins une ou deux frontières, se situe plus ou moins à mi-chemin entre ces deux pôles, attiré ailleurs par ou dans

puis figuralemment (dans le langage de l'*epos*), n'affirment pas la souveraineté des échanges culturels surplombant et survolant les territoires : en proie aux frontières séparant les États et à celle segmentant la communauté à l'intérieur de chaque État, frontière s'avérant souvent infranchissable dans plus d'un État, frontière excluant policièrement ou insidieusement qui n'est pas originaire de là, les migrants n'ont guère le choix et doivent redoubler d'adresse, de souplesse et de combativité s'ils ne veulent pas être relégués tout au bas de l'échelle sociale.

L'*epos* migratoire : cette thèse porte essentiellement sur ce *choix* de transmettre, à la fois éthiquement et esthétiquement, l'expérience de qui, en règle générale, *n'a pas eu le choix* (de partir, de migrer, de s'exiler).

« Epos » et transfert de mémoire

S'il y a du *transfert* possible - transfert de mémoire, de langue, de culture, voir plus bas -, la traduction peut agir comme « matériau conducteur » entre deux géographies culturelles distinctes. Mémoires affectives, politiques, symboliques: il y va de ce qu'on peut appeler le schème *généalogique*, tel que réapparu depuis la fin des années quatre-vingt sous la plume de Pierre Legendre, Jacques Derrida et Pierre Fédida. Je me référerai très peu au premier, mélan-hégélien acharné qui rêve de réinstaurer un principe de filiation monumental (pour moi exsangue) allant dans le sens diamétralement opposé aux métissages. Le « système Legendre », assez puissant merci, demeure une théophanie de l'Être Vertical qui a su s'adjoindre la psychanalyse, l'anthropologie et le droit constitutionnel européen - rien de moins. Y fallait le faire, non?⁴¹

Je m'attarderai peu ici sur le second, mais disons que le livre *Politiques de l'amitié* (1994) a nourri la première étape de ma thèse; avec plus de simplicité, je propose ici, en termes de *culture et traduction*, un déplacement théorique analogue, parallèle en quelque sorte à la déconstruction (généalogique) du schème *généalogique* développée par le philosophe :

son « devenir-cosmopolite » mais également soucieux de ce qui se trame à l'intérieur du pays. Peut-être un comparatiste doit-il se tenir le plus possible « sur » la frontière, ou si vous préférez *les* frontières. Est-ce là le « mode d'appartenance » du métier?

⁴¹ Reconnaissons à Pierre Legendre que ses « pavés » spéculatifs peuvent être captivants; je n'en retiendrai qu'un ici, *Dieu en miroir. Étude sur l'institution des images*, Paris, Fayard, 1994. Par ailleurs, je cite dans le chapitre 3, « Enclave généalogique et désir migratoire », son plus concis *Traité sur le père* (1989).

« Il s'agirait (...) d'une déconstruction *du* schème généalogique, d'une déconstruction paradoxale, d'une déconstruction à la fois généalogique et a-généalogique *du* généalogique. Elle concernerait par privilège, d'où son attribut, *le* généalogique. Partout où il commande au nom d'une naissance, d'une naturalité nationale qui n'a jamais été ce qu'on *dit* avoir été. Elle concernerait la confiance, le crédit, la croyance, la *doxa* ou l'*eudoxia*, l'opinion ou la bonne opinion, l'approbation accordée à la filiation, à la naissance et à l'origine, à la génération, à la familiarité de la famille, à la proximité du prochain, à ce que des axiomes inscrivent trop vite sous ces mots. Non pas pour leur faire la guerre et y voir le mal, mais pour penser et vivre une politique, une amitié, une justice qui commencent par rompre avec leur naturalité ou leur homogénéité, avec leur lieu d'origine allégué. »⁴²

Je me concentrerai plutôt sur le troisième, Pierre Fédida, dont le grand livre *Le site de l'étranger* (Paris, PUF, 1995) constitue une interprétation très dense de la mémoire, du langage et de « l'étrange phénomène » du transfert sous l'angle de la psychanalyse. En fait, Fédida, depuis *L'Absence* (Paris, Gallimard, 1978), croise la psychanalyse et la phénoménologie du langage, comme Jacques Derrida dès ses premiers travaux, au début des années soixante. Cependant, pour la psychanalyse, plutôt qu'un phénomène, le transfert est cet étrange *processus* qui *opère* des changements de lieux, des mouvements temporels dans le langage.⁴³ *Epos* de l'étrangère (de la vision ou de la sensibilité, de la parole et de l'écriture, de l'oralité étrangères) : je dois à Pierre Fédida l'usage du mot « *epos* ».

Je préciserai plus loin ce qu'entend Fédida par *epos* (ce n'est ni l'épopée, ni quelqu'autre genre littéraire précis), et comment j'en déplace la notion dans le champ littéraire contemporain. Je dirai simplement, avant de conclure cette première indication, que les textes en traduction présentés dans le cadre de ma thèse sont nés de ce qu'on pourrait appeler un *epos* latino-américain, activé par l'exil et comportant un

⁴² Jacques Derrida, *Politiques de l'amitié*, *ibid.*, p.128. Notons que Derrida lui-même, dont l'attention au *ton* constitue un des aspects les plus novateurs de son apport à la philosophie, prend le ton du témoignage dans mainte page de ce livre; ainsi, par exemple, problématise-t-il avec inquiétude le temps de mutation caractérisant et dis-jointant notre époque : « Bien que cette affirmation ne se fie à aucune contemporanéité assurée, nous *appartenons* (...) au temps de cette mutation, qui est justement une terrible secousse dans la structure et l'expérience de l'*appartenance*. Donc de la propriété. De l'appartenance et du partage communautaire: la religion, la famille, l'ethnie, la nation, la patrie, le pays, l'État, l'humanité même, l'amour et l'amitié, l'aimance, publique ou privée. » (p. 98)

important travail de deuil et de réappropriation d'une géographie fragmentée.⁴⁴ D'une certaine façon, une fois ébranlée la structure ou l'expérience de l'appartenance qui définissait peu ou prou l'identité, tout gravite autour de la perturbation du *sentiment géographique* propre à une communauté : affectif, moral-symbolique et historico-politique, sans compter la dimension imaginaire. (Dans cet *epos* latino-américain, la chanson engagée a autant d'importance que la littérature.⁴⁵ Mais je m'en tiendrai ici à la littérature.)

Par ailleurs, différant en cela de Pierre Férida, je ne traduis, ne conçois ni n'analyse l'*epos* en tant que mémoire agissante des ancêtres, dans le droit fil du schème (de la longue, puissante logique de la filiation) généalogique, déconstruit par Derrida. Ce serait là privilégier, comme lui et tant d'autres le font, l'incidence, dans l'histoire européenne depuis les deux grandes guerres, d'une poésie de la mémoire des morts - comme celle de Paul Celan, à laquelle le psychanalyste consacre des pages denses et émouvantes. Contre la violence, la puissance contraignante de ce lien de mémoire, qui donne un *fondement fantomatique*, un *socle fantomal* à la mélancolie, et bien que la mémoire des morts y soit présente, les textes retenus ici correspondent plutôt, voire répondent un peu à un désir, une épreuve, un espoir (une force) de *transfert migratoire* - plutôt que généalogique. Voilà ma thèse.

Bien entendu, ce « devenir-migratoire » du transfert comporte, implique nécessairement une part et un déplacement de transfert généalogique, et les deux types de transfert (dans le sens métapsychologique du terme), qui peuvent très bien entrer en conflit ou s'exclure mutuellement, se croisent, se rencontrent, se mêlent dans les livres qui ont retenu mon attention : ceux de Mario Benedetti, Tununa Mercado et Juan Gelman. La première moitié de la thèse, composée des chapitres 1 à 3, développera dans toute leur extension les concepts d'*epos* et de *transfert de mémoire*, ainsi que la distinction entre le généalogique et le migratoire, tout en opérant des plans de coupe dans un certain corpus d'oeuvres littéraires allant de 1927 à 1997. Quant à la seconde moitié, plus près des textes concrets en traduction, elle proposera, après un développement sur la littérature argentine plus ou moins empreinte d'*epos* (chapitre

⁴³ Lire à ce propos le texte de J.-B. Pontalis, « L'étrangeté du transfert », in *La Force d'attraction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXème siècle », 1990, repris en format poche, Points Essais.

⁴⁴ Berman concluait ainsi l'article cité ci-haut (1979): « Qu'en est-il du problème de l'exil? » (p. 167)

⁴⁵ Les chansons d'Atahualpa Yupanqui, de même que celles de Silvio (et Chango) Rodriguez, ont autant d'émotion, de profondeur et de dignité que les jalons de la littérature qui m'intéresse ici, écrite pendant ou depuis les années d'exil forcé. « Mordre à l'âme-son », ce serait adhérer spontanément à quelques textes d'écrivains qui résonnent en moi autant que ces chansons, et développent davantage la complexité humaine sous-jacente en déployant ses capacités d'invention sémantique en inquiétude syntaxique et constellation d'approfondissements ou d'échos, de replis, de précisions et de variations modifiant les propositions de sens.

4), une analyse en deux temps - chapitres 5 et 6 - de l'*epos* latino-américain tel que « transféré » par A) essentiellement les textes littéraires écrits par ces trois écrivains et B) subsidiairement leur traduction en langue française située ici, au Québec, à mi-chemin entre Paris et Buenos Aires, ce qui n'est pas sans incidence sur la transmission possible de leur sens dans l'espace francophone.

Les Mères de la Place de Mai

De 1975 à 1983, sous les régimes des Militaires en Argentine comme en Uruguay, la destruction psychologique par la terreur d'État, le nombre des pertes en vies humaines et la profondeur de la perte, furent incommensurables. Seulement en Argentine, on parle aujourd'hui de vingt mille morts entre 1975 et 1983; en Uruguay, la violence, compte tenu de la petite taille du pays, fut pire encore. D'où, à Montevideo, un centre d'Archives des femmes qui furent victimes de la dictature, *Mujer y memoria*.

Mujer y memoria : en février 1999, en plusieurs entretiens, j'ai capté pour la radio de Radio-Canada les témoignages d'Agustina Paz et de Marta Vasquez, deux Mères de la Place de Mai ayant perdu leurs filles en 1976, celles-ci enlevées par les gangs de militaires oeuvrant de façon clandestine.⁴⁶ De cette clandestinité des gangs, de ce déni de responsabilité du régime des Militaires affublés de gants blancs et paradant au grand jour avec la complicité de l'Église catholique argentine, a découlé un état de terreur, qui a plongé le pays dans la peur pendant dix ans.⁴⁷ Sous le rétablissement

⁴⁶ On dit, à Buenos Aires, que le général Pinochet aurait recommandé au général Videla, alors chef de la dictature militaire argentine, de ne pas faire comme lui au Chili, de ne pas agir dans l'ouvert, de déguiser les commandos de la mort en gangs terroristes, plutôt que d'en faire des opérations militaires à visage découvert.

⁴⁷ Peut-on penser l'horreur? À mon retour à Montréal, fin mars 1999, un nouveau livre en librairie attira mon attention, *La Place des Mères*, d'Edmundo Gomez Mango, psychanalyste d'origine uruguayenne exerçant à Paris. Imprimé dans la collection « Connaissance de l'inconscient » dirigée par Pontalis chez Gallimard, en janvier, l'essai-témoignage de Gomez Mango a été publié les semaines mêmes où je me rendais rituellement, à Buenos Aires, chez Agustina Paz, une des premières mères à s'être rassemblées, un premier jeudi, en avril 1977, Plaza de Mayo, devant la désormais lugubre « Casa Rosada » où siégeait la junte militaire. J'accomplissais là un acte journalistique qui revêtait malgré moi une signification dépassant de loin le simple documentaire radiophonique. Il y allait des structures symboliques de la Cité, presque détruites par la dictature et étrangement incarnées par une de ces Mères, toujours vive malgré vingt-deux ans de « lucha », de lutte intrapsychique et politique et d'élaboration psychologique d'une impossible oraison funèbre. Pour inverser le titre de Nicole Loraux (*Les Mères en deuil*), que cite Gomez Mango, les Mères de la Place de Mai sont des *Mères sans deuil*, sans dépouilles sur lesquelles pleurer. Elles pleurent l'absence infinie de leurs enfants disparus, et pas seulement le leur; elles pleurent la négation du vivant venu de leur chair et de celle des autres mères, ces enfants disparus, en plus de joindre leurs efforts aux organismes luttant pour la restitution des enfants et petits-enfants nés en détention, ces disparus que les Militaires ont voulu officiellement réduire - tuer symboliquement - à l'état de « NN », Non-nés, *Nomen nescio* (« je ne sais pas le nom »).

officiel de la « démocratie argentine » en 1983, ont perduré pendant des années les graves séquelles de ce régime de violence meurtrière, engendrant l'effroi psychique dans tout un pan de la population argentine pâtissant de l'insécurité permanente, de la paranoïa manipulée d'en haut et de la compulsion d'oubli pour *sauver sa peau* et sa ration de bonheur d'une charge d'Histoire difficile à soutenir - compulsion évidemment encouragée et propagée par le régime militaire et toute l'extrême-droite. Ainsi Julio Cortázar écrivait-il peu de temps avant sa mort, en 1984 : « Il m'a suffi de retourner en Argentine quelque temps après les élections pour vérifier les dégâts que la censure et l'information déformée et déformante avaient opérés en des millions de citoyens. »⁴⁸

L'exil, maintenant. Dans les années soixante-dix, en proie à la disparition des personnes, des milliers d'Argentins et d'Argentines « ont dû abandonner leur pays d'origine, les uns directement expulsés, d'autres choisissant la fuite, se refusant à tolérer le risque de la prison ou la contrainte imposée à leurs droits civiques. Les exilés ont constitué un autre peuple d'absents. Au deuil des morts, des disparus, des prisonniers, s'est ajouté celui de ceux qui s'en sont allés sans pouvoir rentrer. (...) Ils ont été eux aussi, pendant un certain temps, des disparus. (...) Ils ont recommencé ailleurs, à l'étranger. Ceux qui sont restés se considéraient eux-mêmes des exilés de l'intérieur : l'exil devenait la véritable patrie, la seule possible, des opposants aux régimes liberticides. » (Edmundo Gomez Mango, *La Place des Mères*)⁴⁹

3.3 - *Geografías, En estado de memoria, Salarios del impío*

À un plus ou moins grand degré, à partir de situations de vie différentes, T. Mercado et J. Gelman (le fils, la belle-fille et le petit-enfant en bas âge de ce dernier sont disparus les premières années de la dictature) ont été traversés par cette souffrance. De

Ce faisant, par leur marche incessante, rassemblant encore aujourd'hui, une fois l'an, dans la « Marcha » du 24 mars, des dizaines de milliers de personnes transformant Buenos Aires en carnaval de résistance politique, d'effervescence et de puissance de mémoire, elles constituent la figure politique la plus impressionnante que j'ai été donné de voir. J'ai été témoin de la Marcha du 24 mars 1998, marchant moi-même à quelques mètres des Mères, devant le mur en mouvement de leur colère sans clôture historique assignable.

⁴⁸ J. Cortázar, *Argentina: años de alambradas culturales* (Argentine: les années des barbelés culturels), Barcelone, éd. Muchnik, 1984. Cité par E. G. Mango in *La Place des Mères*, Paris, Gallimard, 1999.

⁴⁹ Eduardo Gomez Mango, *op. cit.*, p. 37. Et le psychanalyste d'ajouter à la suite : « Le tissu social, le corps communautaire, a été profondément blessé. C'est aussi sur lui que s'inscrivaient les marques de la torture. Celle-ci a été une opération massive de sécrétion de silence. Avec chaque disparu, avec chaque exilé disparaissaient et s'exilaient des fragments, des pans entiers de la vie psychique et historique des familles et des institutions. »

la disparition des êtres chers, qui s'élèvent dans sa vie à un nombre incalculable, et de son propre exil en France et surtout au Mexique, Tununa Mercado rapporte un témoignage d'une émotion et d'une densité d'écriture incomparables dans la prose argentine de cet âge. Lisant à Buenos Aires, en mars 1998, son récit autobiographique *En estado de memoria*⁵⁰, j'assistais là, chapitre par chapitre, à la *mémoire qui éclôt sous nos yeux*. J'analyserai dans le chapitre 6 la poétique et la traduction en cours de ce récit de témoignage; comme l'a lui-même annoncé Idelber Avelar dans l'introduction de sa propre thèse, publiée en 1999 par Duke University Press sous le titre *The Untimely Present*, si je parviens à rendre justice à l'écriture de *En estado de memoria* - pour moi *epos* mémorial -, alors j'aurai accompli ce que je cherchais à dire dans et par cette thèse.

Quant à la poésie de Juan Gelman, débordante dans les années soixante d'un lyrisme fougueux, extraordinaire (il faudrait lire *Cólera Buey*⁵¹ comme un équivalent austral de *L'Homme rapaillé* de « Miron le magnifique »), elle a donné depuis les années quatre-vingt des livres d'une puissance expressive digne des « *Pinturas negras* » de Goya. En termes de poétique et traduction, je condenserai, dans le chapitre 5, cette trajectoire éjectée du pays natal par la terreur d'État, la disparition et l'effroi, mais d'une ardeur incroyablement tenace en matière d'énergie langagière, demeurée pleine d'oralité portègne. D'une écriture toujours liée à du « symbolico-charnel » argentin et latino-américain irréductible à quelque étanchéité du Texte, *Salarios del impío* (Madrid, Visor, 1998), cycle de 33 courts poèmes en prose que j'ai traduit intégralement, affirment dans la langue espagnole la perdurance de l'*epos* à travers l'expérience grandissante de l'exil, au contenu tragique depuis la disparition - qui s'est avérée être le meurtre - des siens.

Mario Benedetti, de son côté - arraché à Montevideo par la dictature uruguayenne en 1973 -, s'il n'est plus à présenter dans les départements de littérature, demeure l'auteur de certains livres de fiction autobiographique et de poèmes conversationnels dont l'absence de traduction française défie la compréhension. Ainsi ai-je entrepris spontanément, en 1997, celle de *Poemas de otros* (1974) à l'aide d'Armando Gomez, avant de m'improviser traducteur littéraire d'oeuvres argentines; ce travail à deux a culminé en 1998 avec la traduction de 4 nouvelles de ce livre unique sur le plan compositionnel, *Geografías* (Madrid, Alfaguara, 1984). Dans le chapitre 5 de la thèse, j'exposerai ce travail, la poétique de Benedetti et l'acte de traduire sa *mètis*, cette façon qu'il a eu de convertir dans et par l'écriture riche de « transfert d'énergies

⁵⁰ Ada Korn Editora, Buenos Aires, 1990.

⁵¹ Juan Gelman, *Cólera Buey*, Buenos Aires, Ediciones La Rosa blindada, 1971.

géographiques » (expression d'Édouard Glissant) les affects et les sentiments liés à l'effondrement psychosocial de son pays et de la classe moyenne en Argentine. Bris, fragments, morceaux d'*epos* surnageant jusqu'aux poèmes de *Las Soledades de Babel* (Madrid, Visor, 1992) et *El olvido está lleno de memoria* (Madrid, Visor, 1996).

À l'intérieur de leurs propres limites, chacun des livres retenus explore les géographies inquiètes, les trajets possibles des forces migratoires du transfert, toujours fragiles à côté du renforcement généalogique (auquel participe la psychanalyse, surcroît d'une pratique de la *mémoire généreuse*). Variations narratives contre ce qui est *figé* dans les mentalités : à un plus ou moins grand degré, chacun de ces livres vérifie avec vigueur cette contestation de la psychanalyse prononcée par Deleuze : ce n'est pas papa-maman qu'on désire, c'est le monde.

« Ulysse est « polymetis ». »⁵² Que traduire alors, sinon, comme réservoir ou potentialité de transfert migratoire ouvert au métissage, *les* sentiments géographiques « a-généalogiques » qui participent de la déterritorialisation croissante - dans ses échos affectifs, symboliques et historico-politiques Et, sous ces sentiments divers écrits, ici, par trois écrivains « déterritorialisés » d'Amérique latine, ce « sentiment porteur » auquel fait allusion Michaux dans ce livre d'une mobilité extraordinaire, *Passages*:

« Un écrivain, il semble, n'a pas besoin de plus d'un sentiment majeur. Amour, ou envie, ou peur, avec les ligatures profondes et multiples d'un bon complexe de base, avec ça il peut aller. Mais il lui en faut un. Sur cette onde il module les autres et tout son univers. C'est *le sentiment porteur*.

L'expérience a prouvé mille fois que pour un envieux, s'il veut exprimer l'amour, l'amour ne passera que « modulé » par l'envie. Et la haine dans une nature amoureuse ne prendra force et vie que sur l'onde d'amour. Elle seule est porteuse et capable de la « porter » et de la faire porter. Autrement, elle serait notation sans importance.

Un écrivain est un homme qui sait garder le contact, qui reste joint à son trouble, à sa région vicieuse jamais apaisée. *Elle* le porte. »⁵³

⁵² P. Fédida, *Le site de l'étranger*, op. cit., p. 92.

⁵³ Henri Michaux, *Passages*, Paris, Gallimard, 1963, collection « L'Imaginaire », p. 96.

4. Au seuil de l'intraduisible

N'étant ni promoteur ni commentateur sportif, je ne peux laisser dans l'ombre, ici, le versant négatif du traduire, et le travail du négatif que comporte toute traduction se voulant intègre. Je partirai d'un exemple tiré de l'acte de traduction d'une nouvelle de *Geografías* de Benedetti, « Balada », afin d'indiquer par là les limites de toute pratique de la traduction littéraire et, consubstantiellement, celles de sa théorisation.

Un des « trucs » de Benedetti, en tant que narrateur *bona fide* rusé comme un renard et maîtrisant diablement bien les lois du récit, c'est de révéler peu à peu à l'entente du lecteur les petits effondrements intimes d'abord imperceptibles « à l'oeil nu », souvent depuis une entrée en matière ne laissant guère soupçonner la suite. Ainsi dans « Balada », le ton plutôt allègre, le regard un peu moqueur d'un narrateur suivant son petit bonhomme de chemin dans son exil catalan dénué de pathos... jusqu'au moment où, au milieu de la nouvelle, le sens rassurant se dérobe au profit du témoignage indirect d'un « algo raro » (je cite), quelque chose de très singulier survenant et inquiétant ce témoin ami du narrateur, simplement sensible à ceci : « ... a veces, en algunas pausas, cuando estamos todos juntos y guardamos silencio, me parece que rozamos una explicación secreta, y esa explicación que nunca llega y que en realidad no sé en qué consiste, me deja con un nudo en la garganta. »⁵⁴

La page suivante, j'ai arrêté de traduire, éprouvant un profond malaise devant la transférence à faire d'une expérience à laquelle je n'avais jamais eu accès, ne ressentant alors que l'inquiétante étrangeté de l'expression langagière de ce qu'on peut appeler des *résurgences traumatiques* :

« Sentí, sentimos una rara sensación, bastante parecida a un escalofrío, pero era verano, nadie miró a nadie y empecé a escuchar un sonido casi imperceptible, casi diría un ruidito intermitente, y entonces no sé por qué miré a Patricia y el sonido provenía de su sollozo mínimo, por lo menos hasta que Matías se levantó y se colocó frente a ella sin preguntarle nada, simplemente le puso una mano en el hombro. Pepe hizo una seña y nos pusimos de pies, Patricia exhausta alzó la cabeza, perdonenme no sé qué me pasa, y Matías sonriendo, cada vez más triste, sencillamente está agotada, esta semana tuvo muchísimo trabajo. »⁵⁵

⁵⁴ Mario Benedetti, *Geografías*, Alfaguara, Madrid, 1984; Buenos Aires, Seix Barral, 1993, p. 94.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 95.

« Énormément de travail », tu parles, comme si on pouvait s'en tirer aussi facilement une fois manifeste la violence résurgente du trauma. Le narrateur, suite à cet épisode, boucle *gradualmente* ce court récit, qui se clôt par le double suicide du couple, les deux ayant été victimes de la torture, atteints dans leur chair par la terreur d'État.

J'aurais de la difficulté à dire aujourd'hui la raison exacte de l'arrêt de cette traduction, moi stupéfait de constater le mélange de cruauté du non-dit, non amené à la surface, et d'apparente banalité de la narration. Ai-je refusé d'entrer dans ce jeu, intégrant finement la violence pour ainsi dire *sans frontières* d'un régime totalitaire, au spectacle du quotidien cru intouché dans la soi-disante distance de l'exil, au corps et aux gestes anodins d'une femme se révélant être une victime de la torture? Ou bien, curieusement frappé de stupeur par l'impossibilité dans laquelle je me trouvais d'être *ce témoin-là*, de me substituer à *ce* narrateur, celui de *ce* court récit, ai-je senti que je ne pouvais réaliser cette transférence-là, ce transfert de mémoire narrative trop étrangère à mon propre « sentiment porteur » dans le sens de Michaux?

Pourtant, cette thèse arpente l'espace littéraire existant d'abord et avant tout comme réceptacle et restitution possible d'une transmission de l'expérience amenant au langage le choc, les états de choc et les résurgences traumatiques correspondant à ce qui survient au milieu de « Balada » et à l'intérieur de certains chapitres d'*En estado de memoria* de Tununa Mercado. D'ailleurs, après avoir traduit les premiers chapitres de ce récit autobiographique, j'ai rencontré, là aussi, cette forme informe d'*obstacle métapsychologique* d'une *transférance* de mort au seuil de l'intraduisible. (Mais là où, en 1998, j'ai renoncé à traduire les quatorze nouvelles du livre de Benedetti, en ce qui concerne l'écriture de Tununa Mercado, j'ai décidé en 2000 de « prendre le taureau par les cornes » et de ne reculer en rien devant ces remous de transférence mortifère activée par l'acte de traduire de tels passages. Comme dit Hans-Georg Gadamer dans *Qui suis-je et qui es-tu?* : « L'essentiel, c'est la maturité. »⁵⁶)

Avant de clore cette simple indication sur les limites du traduire se heurtant au seuil du découragement, au courage devant l'intraduisible comme *sa propre question*, aux deux dimensions de ce courage et de cet intransmissible-au-départ « tirant en avant » les écritures de l'âge du témoignage, et devant « prendre sur soi » cette tâche ardue du narrateur aux prises avec ces *tropismes* déstabilisants comme en regorge *En estado de memoria*, je rappelle que le traducteur que je suis n'a jamais *risqué sa vie* sous la

⁵⁶ Hans-Georg Gadamer, *Qui suis-je et qui es-tu?*, *Commentaire de Cristaux de souffle de Paul Celan*, trad. fran. Elfie Poulain, Arles, Actes Sud, 1987, p. 72.

dictature, et qu'il vit seulement dans l'étrangeté du transfert cette violence psychique et charnelle d'une Histoire qui le dépassera toujours. Par ailleurs, il m'apparaît clair, en tant qu'homme né au Québec, parfois happé par la douleur de l'Autre rencontré(e) - parfois au point de la faire sienne -, qu'il faut traduire le trauma, qu'il vienne du Mékong ou du Rio de La Plata. Traduire, c'est cela aussi, une réciprocité jusqu'à la moelle, ce qu'Emmanuel Levinas appelle la Substitution dans *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*.⁵⁷

5. Trauma, jeu et vérité

Je tenterai, dans cette thèse, de dégager toute la portée d'une phrase de Cathy Caruth dans son introduction à *Trauma. Explorations in Memory* : « In a catastrophic age (...) trauma itself may provide the very link between cultures : not as a simple understanding of the pasts of others but rather, within the traumas of contemporary history, as our ability to listen through the departures we have all taken from ourselves. »⁵⁸

Le narrateur latino-américain, depuis la fin du *boom* littéraire du grand roman, qu'on peut dater de la chute du gouvernement d'Allende le 11 septembre 1973 (ne me demandez pas à quelle heure exactement), a dû, plus souvent qu'autrement, transformer son monde symbolique en espace de jeu, de fiction et d'allégorie de son impuissance politique, pour ne pas disparaître purement et simplement ou voir tout espoir et toute imagination d'une vie meilleure dépérir sinon s'éteindre sous l'assaut mortifère de la réalité historique. Ainsi Juan José Saer transfigura-t-il la pétrification sociale de l'Argentine sous la dictature avec *Nadie nada nunca* (1980), roman dont la sensualité composée au millimètre près, d'une grande richesse perceptuelle, gravite progressivement puis répétitivement autour d'un centre vide : des chevaux sont abattus sans rime ni raison, personne ne sait rien et l'anachronie teint d'irréalité un réel immédiat éblouissant, « décrit » minutieusement dans sa matérialité physique, au présent de l'image.

Mais ce narrateur, s'il désire témoigner de la catastrophe sociale et politique de son pays ou de son continent de façon plus *explicite* qu'*implicite*, s'il préfère ne pas avoir recours aux puissances du mythe, à la construction d'un espace envoûtant et à la

⁵⁷ E. Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, La Haye, Martinus Nijhof, 1974, repris in *Le Livre de poche* (Paris), coll. Biblio Essais.

⁵⁸ Cathy Caruth, ed., *Trauma. Explorations in Memory*, *op. cit.*, p. 11.

fascination esthétique, s'il démystifie, se confronte à lui-même et à ses capacités de devenir un sismographe sans cryptophilie de l'histoire non officielle, configurera peut-être une autre expérience de la vérité que celle de l'allégorie, et toute aussi forte. Tout en reconnaissant le pourquoi de la fictionnalisation participant aux forces vitales de chaque individu, le philosophe Aldo G. Gargani a fait part de l'expérience critique de l'arrêt de la fuite dans la fiction, dans *Sguardo e destino (Regard et destin)* :

« Le point est que les hommes s'abandonnent à l'oubli de soi, et c'est cet oubli qui les fait délirer à l'intérieur de phrases impossibles; les hommes réussissent à survivre grâce à une erreur qui constitue l'erreur de leur existence (...) seule la douleur fait taire l'expérience commune et ordinaire; sans la souffrance qui nous fait vivre le poids de l'existence, n'existerait pas ce silence qui est la condition absolue du penser ». ⁵⁹

C'est selon cette épistémologie de la douleur proposée par Gargani, refusant d'être réifié en symptôme de l'Histoire pour s'en faire le témoin, qu'il s'agira de déterminer, dans le contexte de l'*epos* latino-américain des êtres mortels, ce qu'il y a à transmettre de savoir et d'humanité à sauvegarder *par le langage*. Déjà, dans la parole, ce n'est pas chose aisée; que peut alors l'écriture, dépouillée des certitudes de la Cause et de l'engagement d'antan? Comment y *démassifier* l'Histoire et retrouver un espace de jeu pour écrire la phrase à venir, le livre à venir? Comment en finir avec le vertige du Pays devenu charnier, comment mener à bon port l'activité scripturaire de remémoration et libérer Mnémosyne du trauma?

Si *ré-instituer la vie* passe nécessairement par le besoin d'accueillir la mort, de restituer les noms ou les lieux de passage des morts et métaphoriquement les visages ou les voix des disparus, alors le témoin doit peut-être nécessairement repasser par les lieux physiques et psychiques de ce qu'il a traversé; mais s'il s'efforce ainsi de restituer une mémoire, il le fait pour instituer et réinstituer ce que beaucoup appellent tout simplement la vie. Au-delà du travail de deuil qui, plutôt qu'un thème de cette thèse, fait partie des textes en traduction comme de chacun de ses moments, en tant

⁵⁹ Aldo G. Gargani, *Regard et destin*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 53-54.

que cette façon que l'on peut avoir de *se quitter soi-même* sans pour autant s'oublier chemin faisant, c'est le concept de vie qui sous-tend ce travail-ci.⁶⁰

⁶⁰ « 1. *La vie*. Par une coïncidence singulière, le dernier texte de Michel Foucault et le dernier texte de Gilles Deleuze sont tous deux centrés sur le concept de vie. Le sens de cette coïncidence testamentaire (dans un cas comme dans l'autre, il s'agit en effet d'une sorte de testament) va bien au-delà de la solidarité secrète qui peut exister entre deux amis. Il implique l'énonciation d'un héritage qui engage sans aucun doute la philosophie qui vient. Si elle veut recueillir cet héritage, la philosophie qui vient devra partir du concept de vie que désignent, par leur geste ultime, les deux philosophes - c'est du moins l'hypothèse qui sous-tend ce travail. »

Giorgio Agamben, « L'immanence absolue » in Gilles Deleuze. *Une vie philosophique*, p. 165. Une réserve sur ce texte dense d'Agamben, qui a précédé de peu (1994) son livre sur le témoignage, *Ce qui reste d'Auschwitz* (Paris, Rivages, 1999, trad. Pierre Alferi) : pour moi, le concept de vie, dans la pensée de Deleuze, n'est pas une absolutisation de l'immanence, qui enfermerait le désir de l'individu dans l'espace clos (même multiple et à géométrie variable) de la finitude beckettienne. La vie, chez Deleuze, si elle contient cette lucidité, *exprime plus qu'elle-même*, et qui dit témoignage en ce sens signifie *un nouveau concept de vie et d'expression*, de vie en tant qu'*expression ou expressivité du monde*, ce qui ne se confine en aucune « immanence absolue » mais excède, déborde coextensivement l'horizon de saisie de l'individu. Même le simple « émouvant rouge humain » (André du Bouchet, *Retours sur le vent*, Paris, Fourbis, 1994) dit plus que la couleur rouge dans son à-plat riche d'incarnation singulière, fait résonner autrement le mot « humain », esquisse de l'humain crevant l'assignation à immanence. - De même, à partir d'une toute autre perspective, Greimas déboucha-t-il dans *De l'imperfection* (Éditions Pierre Fanlac, Périgueux, 1987) sur « une sémiotique qui se veut en même temps une axiologie. Entre deux interrogations : comment

Note sur le témoignage

*Pour une désublimation du témoignage,
compte tenu de sa matérialité et, ici, de sa littéarité*

« Ce que nous *voulons dire* n'est pas devant nous, hors de toute parole, comme une pure signification. Ce n'est que l'excès de ce que nous vivons sur ce qui a déjà été dit. »

Merleau-Ponty, *Signes*

Si « l'Autre est dérangement » (Levinas), il serait des plus *non dérangeants* de simplement répéter tous les discours édifiants ânonnant depuis cinq-six ans sinon plus, la pure probité du témoignage, cet horizon éthique irréprochable de notre temps (presqu'une nouvelle *doxa*). Ce serait pire qu'Ulysse revenant à Ithaque, figure à laquelle Levinas oppose celle du non-retour d'Abraham dès 1963, dans le texte programmatique « La Trace de l'Autre »;⁶¹ ce serait revenir à l'empire du Même, ne pas échapper à « L'Oeuvre de Levinas à l'ère de sa reproductibilité phrastique » (on ne nous la rebat que trop) alors que le mouvement fondamental de sa pensée, depuis *De l'évasion* (datant de la guerre, réédité en 1982), en est un de *sortie*.

Ces pages-ci constituent une « intervention », ne serait-ce que parce qu'elles font preuve de ce qu'elles défendent : l'écriture est une *traversée* semée d'obstacles, une épreuve de l'*épaisseur* du temps et des mots porteurs de temps, qui doit toujours trouver de nouvelles façons (sinon de nouveaux médias) pour ne pas glisser dans le Nouvel Évangile des belles paroles envahissant la nouvelle scène de la représentation (où qui dit l'Autre dit Témoignage dit Métissages, etc.); ces nouveaux Discours Omni-englobants, qui frôlent le grand récit, occultent ou édulcorent la magnifique radicalité des écrits majeurs de Levinas au profit d'une *toile notionnelle* des plus lâches. On y *parle* de Mémoire (on n'en *parle* que trop), mais on *oublie* de *dire* l'ombre portée de la subjectivité que *désabrite* l'écriture de Levinas, particulièrement dans *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, où des mots nous font *entendre autrement* - sans blabla - la communication : celle qui, plutôt que de monter sur les

s'introduisent les valeurs, transcendantes par définition, dans les comportements quotidiens du sujet (...) » (p. 90).

⁶¹ Essai repris in *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris, Vrin, 1982, p. 187-202.

tréteaux du Discours, s'avance plutôt depuis la *destitution*, depuis la *dénucléation* du soi.

À glisser dans le Discours (généralement « lisse », « arrangeant »), le témoignage - du moins dans sa tâche d'écriture - risque de perdre de son *efficacité symbolique*. C'est pourquoi j'insisterai ici sur les *façons* que peut avoir l'écriture du témoignage de « matérialiser » son intime *décalage* : « Le décalage s'inscrit dans la structure même du témoignage », écrit avec justesse Giorgio Agamben dans *Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin*, traduit en français par Pierre Alferi. J'ajouterais : *sa matérialité aussi*. Ainsi les archives que cite le philosophe italien à la fin de son livre constituent-elles, après la réflexion discursive, *un surcroît de Voix*, après que le philosophe ou « métasémanticien » ait énoncé ce qu'il appelle le « propre » du témoignage :

« L'intimité, qui trahit notre non-coïncidence à nous-mêmes, est le lieu propre du témoignage. *Le témoignage a lieu dans le non-lieu de l'articulation*. Ce qui se tient dans le non-lieu de la Voix n'est pas l'écriture, mais le témoin. »⁶²

D'accord pour l'*intimité*, qui transmet bien ici la pensée de Levinas; mais est-ce forcément le lieu « propre » du témoignage? Jacques Derrida, qu'Agamben cite dans la même page (« le regard » ne peut « demeurer », écrit Derrida), disait un jour dans son séminaire que si *une chose* lui importe par-dessus tout dans ses travaux, c'est de montrer qu'il n'y a pas de « propre », que « le propre du propre est de constamment se déapproprier ou d'être déapproprié »⁶³. Ensuite, dans les témoignages qui m'importent ici, dans le cadre de cette thèse, *l'écriture se tient*, et il en va de même à la fin de la quatrième partie du livre d'Agamben, « 4. L'archive et le témoignage » : *l'écriture se lit*, et sans le témoin, le témoin n'est pas là pour en authentifier la véracité ni pour en garantir ou simplement en renforcer l'*efficacité*, l'*effet* de voix produit - « transmis » - par les graphèmes imprimés sur le papier, après avoir été traduits de l'italien par Pierre Alferi. Le témoin est l'Absent, et parfois *l'Absent de l'histoire*.

« L'énonciation est ce qu'il y a (...) de plus concret »⁶⁴, écrit Agamben au début de cette quatrième partie (4.1), et c'est pourquoi, en y consacrant toute son attention, il a

⁶² G. Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, trad. Pierre Alferi, Paris, Rivages, 1999, p. 171.

⁶³ Jacques Derrida, Séminaire à l'École des Hautes études en sciences sociales, juin 1992 ou automne 1994.

⁶⁴ G. Agamben, *op. cit.*, p. 180. Mais la phrase commence ainsi : « Comme l'être des philosophes, l'énonciation (...) », ce qui, peut-être, pose problème au départ (l'énonciation n'est pas, n'a jamais été « comme l'être des philosophes »). Or, comme tout discours au nom du témoin, Agamben prétend infiniment au Vrai, adhère manifestement à une visée sémantique de la Vérité sans aucune part fictionnelle,

écrit un des plus beaux livres sur le témoignage depuis *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* de Levinas et les livres de Primo Levi sur lesquels il s'appuie. Mais pourquoi ontologiser ainsi l'énonciation, comme Agamben ne peut s'empêcher de le faire? « Comme l'être des philosophes, l'énonciation (...) », puis : « l'énonciation ne renvoie pas à un texte, mais à un pur événement de langage »⁶⁵. La « métasémantique » qu'aimerait élaborer Agamben en écho à un souhait exprimé par Benveniste (« l'élaboration d'une métasémantique qui se construira sur la sémantique de l'énonciation »⁶⁶) n'est pas loin d'une métaphysique du témoignage, qui commence à hanter notre temps; les lignes qui suivent, ici, sont dues à l'*insurrection des mots* contre cette nouvelle *dématérialisation* toujours possible de « la chose même », *idéalisation* qui « revint » chez Husserl lui-même après des décennies de « retour aux choses mêmes ». Constatant cette démarche de *sublimation* de la *marque*, je rappelle, avec Francis Ponge et certains de ses « héritiers », « l'épaisseur sémantique des mots » que *travaille(nt)* les *écritures concrètes* rattachables à l'âge du témoignage, et *dans laquelle se franchit la douleur*.

Je propose, en trois temps, le déplacement suivant : de la matérialité de l'archive sublimée ou ontologisée par Agamben (comme pur Témoignage, pure énonciation, pur événement de langage) à celle, nous parvenant tout autrement, d'oeuvres littéraires renonçant à la pureté quasi intangible d'une telle énonciation (a-t-elle jamais existé?) mais comportant une *dimension* de témoignage, et témoignant *dans leur écriture* d'un « J'étais là » structurant cette dimension, *je* qui n'est pas qu'un « *reste* ».⁶⁷

1. - La matérialité de l'écriture : La Fabrique du pré ou le métier des mots

Rétrocédons dans la langue, pour dégager ce qui demeure heureusement *en friche* dans l'écriture de certains textes *appartenant* à l'âge du témoignage *sans s'y réduire*. À l'épreuve du « son théologique assourdi » qu'entendait Adorno dans le langage de Heidegger (cf. *Jargon de l'authenticité*)⁶⁸, la langue travaillée par Francis Ponge et la

au Témoignage comme transmission autrement indicible de l'inhumain et du désastre historique; et, ici, il manque de justesse, confond deux régimes de signes pourtant bien distincts.

⁶⁵ G. Agamben, *ibid.*, p. 180 et 181.

⁶⁶ Benveniste cité par G. Agamben, *op. cit.*, p. 179.

⁶⁷ Je spécifie cette non-réduction du sujet au *reste* pour bien distinguer la subjectivité des écritures qui m'occupent, de ce qu'écrit Agamben sur le sujet du témoignage : « le sujet du témoignage - voire toute subjectivité, si être sujet et témoigner, en dernière analyse, ne font qu'un - est un *reste* (...) », *op. cit.*, p. 208.

⁶⁸ T.W. Adorno, *Jargon de l'authenticité*, Paris, Payot, nouv. traduction, 1989.

poésie contemporaine s'est considérablement *affranchie* d'un certain ton solennel, édifiant sinon théologisant, emprunté par le discours levinassien ces dernières années et y mêlant messianicité et eschatologie d'origine benjaminienne. Or la langue de Paul Celan, socle poétique absolu de cette *doxa, constituée en soi*, depuis 1959 (*Sprachgitter*), le refus radical de ce ton et de ce discours, qui ainsi trahissent de façon apologétique le courage du « Je » du témoignage et des *tractions de la langue*⁶⁹ s'avancent *hors discours*. Plutôt que de faire à mon tour de la poésie de Celan (que j'ai lue pendant des années, de 1991 à 1997) le modèle infracassable du témoignage, voyons en quoi les livres de trois autres écrivains ont, depuis Celan et Beckett (les deux modèles de l'écriture poétique après Auschwitz, selon Adorno dans *Théorie esthétique*), modifié le paysage.

Publié la même année que *Totalité et infini* de Levinas, en 1961, *Dans la chaleur vacante* d'André du Bouchet témoigne indirectement d'une *sortie de l'histoire* d'un sujet essentiellement sujet de l'énonciation, scripteur minutieux de son expérience corporelle du monde physique, éprouvé sensoriellement plutôt que sociopolitiquement et historiquement. Mais l'historicité n'est pas évacuée pour autant : dans cette *trajectivité* de la phrase singulièrement en déplacement sur la page « comme » le premier sujet de son énonciation imaginative l'est dans l'espace géophysique, un monde éclôt, moins chargé de sens qu'avant, ouvert à l'imminence du non advenu, du « pas encore ». « J'étais là », sur cette route comme sur cette page, semble dire - indiquer - le scripteur, bidimensionnalité de l'écrit qui s'affranchira ensuite, dans les livres suivants, du primat de la représentation pour indiquer : je suis là, sur le papier comme debout sur la terre. Passages, fractions de l'itinérance du sujet : si ce va-et-vient paradoxal entre la désorientation et la recherche de nouvelles orientations élémentaires pour l'expression langagière n'a rien d'ouvertement politique, s'inscrivant plutôt en dehors de la Cité comme dissidence sans compromis, cette *matérialisation* de la langue (« ... *poésie - la corde* »)⁷⁰ incarne néanmoins une nouvelle façon d'être *intégralement là*, dans l'écriture, « je » dénudé - visage, mains et jambes - non pas « pure présence » dans le sens de la métaphysique mais *émissaire du soi* dépourvu de chevilles mythologiques et d'assises symboliques occidentales (Culture, noms propres, etc), avançant seul dans l'espace de l'écriture en prenant manifestement *au pied de la lettre* ces mots de Pierre Reverdy :

⁶⁹ Ponge avait envisagé *Tractions de la langue* en cherchant un titre pour le livre devenu *La Rage de l'expression*. Francis Ponge, *Oeuvres complètes*, T. 1, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1999, *Proèmes*, p. 211.

⁷⁰ A. du Bouchet, *Air* suivi de *Défets*, Montpellier, Fata Morgana, 1986.

*dans l'axe la matière vive et tout le temps.*⁷¹

Ainsi, plutôt que de faire reposer la structure ou l'expérience du témoignage, comme on le fait généralement, sur son origine, son régime et sa valeur *constatives*, je propose d'entendre ici davantage (d'explorer, de creuser, de *traduire*) sa valeur *performative*, de penser et de traduire *ce qu'il fait*, selon cette singulière torsion donnée à l'écriture par l'anthropologie matérialiste du langage partagée par Ponge et André du Bouchet.⁷² Circonscrivant celle-ci dans *Proèmes* (1943), en dégagant concrètement sa *décision*, sa *détermination* et sa *pratique*, Ponge allait jusqu'à écrire : « À la vérité, expression est plus que connaissance; écrire est plus que connaître; au moins plus que connaître analytiquement; c'est *refaire*. »⁷³ Bien entendu, le côté « document », la valeur documentaire de tout témoignage attestant la véracité du « J'y étais » de son signataire, demeure primordiale, « ambition véritative » de la mémoire *inséparable* de son action propre, de son devoir-dire (ce qui est arrivé) ou devoir-rendre-compte (de la réalité brute des faits, de l'état des choses, de la violence historique) selon une certaine économie de langage⁷⁴; mais la représentation d'une réalité comportant sinon « intégrant » par ou dans l'écriture une certaine expérience du trauma, réalité

⁷¹ Pierre Reverdy, *Main d'oeuvre*, Paris, Mercure de France, 1949, p. 12.

⁷² Pour la distinction entre performatif et constatif, je renvoie évidemment aux travaux de Jacques Derrida depuis « Signature Événement Contexte » (*Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972). En ce qui concerne sa lecture de l'invention-déconstruction de la poésie signée Francis Ponge, le deuxième texte de Derrida consacré à cette performativité « pongienne » (cf. *Fable* de Ponge) m'apparaît faire signe aussi vers l'invention dubouchetienne, en éclairer la performativité amenant encore plus loin la concrétude mot à mot du « Quand dire, c'est faire », l'effectuation de l'acte de langage concentré sous les yeux du lecteur : « Si *Fable* est à la fois *performative* et *constative* dès sa première ligne, cet effet se propage dans la totalité du poème ainsi engendré. (...) Mais toute la difficulté tient à la figure de la co-implication, à la configuration de ces deux valeurs. *Fable* est à cet égard exemplaire dès sa première ligne. Elle invente par le seul acte d'énonciation qui à la fois fait et décrit, opère et constate. » Jacques Derrida, *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Éditions Galilée, 1987, p. 23-24. Ainsi opèrent et constatent simultanément un état de chose(s) et leur propre état de langue en cours d'énonciation et d'inscription deux poèmes d'André du Bouchet aux mots disposés en archipel, « Ici en deux » (1982, ouvrant le livre portant le même titre en 1986 au Mercure de France) et « Le surcroît » (1990), repris dans *Axiales* (Paris, Mercure de France, 1992) puis, de même qu' « Ici en deux », dans *Poèmes et proses* (1995, toujours au Mercure de France). J'en profite pour préciser ce caractère d'invention de l'écriture de du Bouchet évoqué dans l'avant-propos : il y a là, dans ces pages indiquées ci-haut, une oscillation infiniment rapide entre performatif et constatif, auto et hétéro-référence, qui produit une nouvelle syntaxe-en-déplacement, une nouvelle matérialisation de la relation de langue en cours de formation où le lecteur ne peut faire autrement que de s'engager doublement dans l'acte de lecture, vis-à-vis des choses devant-être-véhiculées-par-la-parole et vis-à-vis des mots avancés vers leur profération toujours encore à venir, imminente en quelque sorte... puis déjà passée.

⁷³ Francis Ponge, *op. cit.*, p. 219.

⁷⁴ Cf. Paul Ricoeur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éd. du Seuil, 2000, in « Phase documentaire », III. Le témoignage : « La spécificité du témoignage consiste en ceci que l'assertion de réalité est inséparable de son couplage avec l'autodésignation du sujet témoignant. De ce couplage procède la formule type du témoignage : j'y étais. Ce qui est attesté est indivisément la réalité de la chose passée et la présence du narrateur sur les lieux de l'occurrence. » (p. 204) Je reviens sur tout ceci dans le chapitre 6 de la thèse, dans les pages consacrées au récit de témoignage de T. Mercado.

psychique avoisinant alors l'irreprésentable, ne va tellement pas de soi que le témoignage doit plus souvent qu'autrement *forcer* la représentation, (se) frayer un chemin *dans l'épaisseur* du langage, *s'écrire comme débat et rectification de l'expression*, là où le strict constat se dépasse en mise en relief de l'événementiel, sélection ou accentuation de certains traits, composition de l'ensemble, etc. - c'est-à-dire en *pratique* de la littérature consciente de sa « rhétorique de la persuasion ». ⁷⁵ Cet effort tenace de rectification constante de l'expression fut particulièrement mis de l'avant par Francis Ponge; dans « Tentative orale », il définit l'écriture comme un effort « pour parvenir à une expression plus complexe, plus ferme ou plus réservée, plus ambiguë peut-être ». ⁷⁶

Des capacités d'expression

Plus que tout autre chose, c'est l'écriture qui, en ce sens, *fourbit* l'effet de présence, la prégnance charnelle et l'efficace propre à un texte dont la qualité de témoignage relève aussi (même si pas seulement) de la justesse du ton, de la texture de la voix narrative s'il s'agit d'un récit, de la puissance évocatrice du style, du rythme et de la concrétude des images incarnant l'étoffe ou la crudité de l'expérience, le tout à transmettre par le narrateur ou le diseur de mots. Beckett est mort, mais pas *Compagnie* ni *Mal vu mal dit*. Les deux autres écrivains dont l'*art d'incarnation* m'intéresse particulièrement ici, J.M.G. Le Clézio et Juan José Saer, *proviennent* de ce changement de paysage amorcé par Ponge puis modifié par le Nouveau Roman comme des pattes d'oie apparaissent avec l'âge à l'encoignure des yeux, la prose alors enfin libérée du joug de la transparence au profit de l'écriture de « l'épaisseur vertigineuse de la matière » (Ponge), « l'épaisseur sémantique des mots » (Ponge toujours) et l'épaisseur matérielle de la langue, ces signes noirs sur le papier que Saer compare aux traits juxtaposés sur la toile dans la peinture de Van Gogh.

Dans *Le Procès-verbal* (1963) comme dans *L'Extase matérielle* (1967), Le Clézio, comme narrateur romanesque ou essayiste préférant la richesse sensorielle de la perception à toute psychologie de la représentation mettant la pensée à distance des

⁷⁵ Ainsi les « témoignages » « amenés à la barre », traduits et interprétés dans le cadre de l'*epos* migratoire correspondent-ils ici, dans le cas de Mercado, Gelman et Benedetti, à un travail de l'écriture dont la poétique textuelle, l'acuité ou l'oralité ont précédé l'éthique du témoignage à laquelle on peut les associer. Ces trois auteurs ont mis en oeuvre, avant que le témoignage oriente nouvellement leur engagement dans la parole, une rhétorique de la persuasion riche de travail figural du langage, là où « la différence entre langage performatif et langage constatif est indécidable » (Paul de Man, « Rhetoric of persuasion », *Allegories of Reading*, cité par Derrida dans *Psyché*, *op. cit.*, p. 25).

⁷⁶ Ponge, *op. cit.*, in *Méthodes*, p. 649-669; conférence originale prononcée le 22 janvier 1947.

phénomènes, (d)écrit une vie *immergée* dans la touffeur du monde, plongée dans ce que Raymond Ruyer appelle « l'expressivité des choses ». ⁷⁷ Cette écriture cherche à tout prix à incarner page après page une expérience cénesthésique du monde et, par la matérialité de sa langue, particulièrement manifeste de *L'Extase matérielle* à *Les Géants* (1973), constitue une espèce inédite de *témoignage du vivant* dont la gravité existentielle brûle l'objectivisme étroit du Nouveau Roman conçu comme description du monde presque sans émoi; chez Le Clézio, dans cette expérience charnelle du monde moderne, de ses villes tentaculaires et de la décomposition de la matière, la mort est appréhendée et intégrée dans le devenir-expressif de la prose d'essai ou de fiction comme faisant partie prenante de l'expérience du vivant. Pas de témoignage sans un « je » qui s'expose et dit ses affects tout en se faisant l'exposant du monde ou de l'état des choses, même à travers la ou les figures interposées du narrateur. Dans *Désert* (1980), délaissant l'achronie ou l'anachronie de ses romans des années soixante-dix, Le Clézio - cherchait-il un peuple? - renouait avec la narration davantage porteuse d'historicité, y entrecroisant deux flux de temporalité, mémoire individuelle abouchée aux états de l'extase matérielle et relation de mémoire s'inspirant de la mémoire collective des Touaregs, les dits hommes bleus du désert dépossédés de leur terre (le Sahara occidental); c'est peut-être le premier *epos migratoire* que j'ai lu, il y a une quinzaine d'années, sans le percevoir alors dans l'orbe de l'âge du témoignage. La même année, six ans après *El limonero real* (1974) où régnait déjà le temps cyclique, immobile, anhistorique du mythe et de l'unique plénitude sensuelle, Juan José Saer, avec *Nadie nada nunca*, poussait l'aventure de l'imagination narrative et de la perception de façon à enchâsser dans le présent du *drame de narrer* une nouvelle expérience de l'espace-temps et du franchissement d'états *non loin de l'effondrement politique de l'Argentine*, mais en y faisant à peine allusion. Je ne ferai pas flèche de

⁷⁷ Raymond Ruyer, « L'expressivité », *Revue de métaphysique et de morale*, Paris, 1955, p. 69-100. L'auteur reproche à la philosophie d'entretenir l'illusion que l'homme vit essentiellement dans l'élément de la signification, dans l'usage indicatif, indicatif et discursif du langage, alors qu'en réalité, dans la vie de tous les jours et dans les éléments de croyance jadis nourris par la dimension de la religion et du sacré, anthropologiquement et psychologiquement parlant, ce serait l'expressivité (par son syncrétisme) qui l'emporterait et relierait esthétiquement l'humain aux pare-chocs de voitures autant qu'au monde de la nature. Notons que cette conception n'est pas sans faire écho aux travaux de l'anthropologue français Roger Bastide, qui a, selon Gilberto Freire, mieux compris le Brésil que n'importe quel étranger (donc mieux que Lévi-Strauss); ajoutons que Gilles Deleuze, qui cite Raymond Ruyer dans *Le Pli*, a fort probablement pris connaissance de cet article sur l'expressivité (indiqué en note par Ricoeur dans *La Métaphore vive*, avec une petite erreur sur l'année) « il y a belle lurette », avant de développer sa propre conception de l'expression, qui va infiniment plus loin que cette percée inspirée mais intuitionniste et teintée de symbolisme mystique. - J.M.G. Le Clézio, dans *L'Extase matérielle* et la plupart de ses romans de 1963 à 1973, est étonnamment près du syncrétisme anthropologique de Ruyer, et son écriture tend vers (la matérialisation de) la communication de la cénesthésie ou, du moins, d'états cénesthésiques.

tout bois : si ce roman visionnaire, peut-être plus riche de création de percepts que d'affects, ne correspond pas aux types de narration du romancier-narrateur-témoin dépliant une expérience fortement empreinte d'historicité (racontée ou plus ou moins marquée chronologiquement), il incarne par ailleurs une expérience de la matérialisation de la réalité du monde physique à laquelle tient le témoin, en développant l'acuité du présent de l'épiphanie. Même si, à la limite, à ce degré de matérialisation teintée d'irréalité, « toute perception est hallucinatoire »⁷⁸, un passage du roman évoque nettement le changement d'état qu'expérimente la conscience du narrateur - transition qui, dans les témoignages de l'exil, deviendra choc du changement de pays et du site de vie :

« Ce qui suit est un état étrange, sans nom, dans lequel le présent qui est aussi long que large, est le temps tout entier, semble être monté d'on ne sait où, à la surface d'on ne sait quoi, et dans lequel ce qui était moi, et qui n'était aucunement, en soi, grand-chose, sait à présent qu'il est là, dans le présent, il le sait, sans pouvoir cependant aller plus loin dans son savoir et sans avoir cherché, dans la fraction de seconde qui a précédé cet état, à l'entrevoir sous un quelconque concept. À présent, cet état passe; et à présent, dans l'obscurité, les bruits, les murmures, le chant des cigales, l'aboiement d'un chien à l'autre bout du village, commençant par degrés à se séparer, à se désengluer les uns des autres, construisant, dans la masse compacte et noire de la nuit, des niveaux, des dimensions, des hauteurs et des distances différentes, une structure de bruits qui produisent, dans le noir uniforme, un espace fragile, précaire, dont la distribution dans le noir change perpétuellement de forme, de durée et même, dirait-on, et pour le dire ainsi, de lieu. Mais cela est passé, à présent. C'est comme si une onde errante, une image phosphorescente de plusieurs couleurs, combinées de façon harmonieuse, s'était reflétée, au passage, en moi, et avait continué, ensuite, me laissant dans cet autre état plus ferme, plus permanent »⁷⁹

⁷⁸ Gilles Deleuze, *Le Pli*, op. cit.

⁷⁹ Juan José Saer, *Nadie nada nunca*, trad. Laure Bataillon, Paris, Flammarion, coll. Barocco, 1982, p. 105.

Ce passage de Saer condense bien, selon moi, en quoi consiste l'expérience intime du tissu sensible propre à l'écriture dans sa dimension calmement agonistique et un brin organiciste de technique de régénération ou guérison du soi, ici appréhendé en-deça de son historicité⁸⁰; les témoignages écrits depuis, à partir de l'expérience de l'exil, visent essentiellement la trajectoire décrite par ce passage, franchissement d'états pouvant communiquer, même par la voie autobiographique de la resaisie de soi, la reconstruction ou reconfiguration de l'espace permettant au témoin de recouvrer son assise et ses directions de signification.⁸¹

2. - Le témoignage est une dramaturgie du « J'y étais »

L'écriture telle qu'à traduire d'oeuvres de témoignage

En fait, limitant l'engouement pour la matière et « le réceptacle ensorcelé des sensations » (Cézanne)⁸², l'écriture du témoignage réoriente la matérialité de la langue dans le sens de l'historicité accidentée de l'humain ici en proie à l'exil, mais sans devoir nécessairement renoncer aux ressources d'expression propres au langage littéraire : celles d'oeuvres imaginatives toujours déjà travaillées par la fiction, et dont la visée de concrétude n'efface pas la littérarité.

⁸⁰ « Soi » tel que le dépouille de tout psychologisme Emmanuel Levinas dans *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, La Haye, M. Nijhoff, 1974; ainsi Ricoeur pense-t-il le Soi du témoignage dans *Soi-même comme un autre* (Paris, Éditions du Seuil, 1990) en écrivant, à partir de sa lecture de Levinas, que le témoignage est le mode de vérité d'une auto-exposition du Soi inverse de la certitude du Moi. Quant aux nuances de la pensée de Levinas à ce sujet, je renvoie aux développements très denses d'*Autrement qu'être...*, pour moi son livre le plus important.

⁸¹ APRÈS avoir écrit ceci, je suis tombé sur un passage de Shoshana Felman allant en ce sens, dans son excellent texte sur le témoignage intitulé « Education and crisis », d'abord publié dans le livre *Testimony* (sous sa direction) : « Since the testimony dwells on historicity as a relationship to death, and since the act of writing - the act of making the artistic statement of the novel - is itself presented as an act of bearing witness to the trauma of survival, the event to which the testimony points and which it attempts to comprehend and grasp is enigmatically, at once historical and clinical. Is the testimony, therefore, a simple medium of historical transmission, or is it, in obscure ways, the unsuspected medium of a healing? » - *Trauma, Explorations in Memory*, op. cit., p. 20. Par-delà l'intuition commune à Henri Michaux (cf. *Épreuves Exorcismes*), Le Clézio (*Hai*) et le Deleuze de *Critique et clinique*, en ce que l'art serait essentiellement *une médecine*, je reviendrai plus loin sur cette dimension du témoignage en analysant l'agonistique narrative « métapsychologiquement » salubre de *En estado de memoria* de Tununa Mercado. « In obscure ways », dit Felman : ainsi le livre d'Agamben sur le témoignage procède-t-il, mais quelques îlots de clarté, dans *Ce qui reste d'Auschwitz*, auront peut-être « quelque chose à nous dire » quant à cette dimension de l'expérience du témoin (sur)vivant. En fait, Agamben y reprend, maintenant re-historicisé par la lecture de Primo Levi, Robert Antelme, Jean Améry et les archives de témoignages de survivants, le développement nodal de ce qui demeure peut-être son meilleur livre, *Le Langage et la mort*, Un séminaire sur le lieu de la négativité, Paris, Christian Bourgois, 1991.

⁸² Cité par A. du Bouchet vers la fin de *Peinture*, Montpellier, Fata Morgana, 1983 (livre non paginé).

En ce sens, j'entends par *oeuvre* de témoignage le texte de *voix écrite* d'un individu scripteur ballotté par l'Histoire, qui déploie des événements pénibles découlant de la violence de celle-ci à partir du fait d'y avoir été directement exposé, suivant, dès lors, la seule autorité de son expérience personnelle de *la Chose même* traversée temporellement (dans sa durée réelle) et charnellement (par son corps propre souffrant ou déplacé et d'abord désorienté) en tant que *franchissement d'épreuves*, tout en y accomplissant une manière d'invention sémantique riche d'expression langagière - jusqu'en ses divers visages de narrateur ou doubles fictionnalisés si c'est le cas, comme chez Benedetti. Cela dit, reconnaissons qu'une certaine économie de moyens caractérise nécessairement une écriture qui perdrait sa « crédibilité vériditive » (sa fidélité à l'expérience critique de l'Histoire) à verser dans le torrent d'affects et l'épanchement de la signature.

La grande justesse d'expression que « contiennent » les oeuvres travaillées dans cette thèse, signifie plus que l'expérience de l'exil, de la mort et de la disparition des personnes historiquement à l'origine de l'âge du témoignage dans sa spécificité latino-américaine; ce qui a suscité mon adhésion au point d'y consacrer énormément de temps de traduction, c'est, en plus de leur magnifique et tenace exigence de vérité, leurs *capacités d'exprimer* l'allégresse, l'amitié, le désir, l'amour, l'inquiétude, le deuil et l'adieu, choses de la vie puissamment investies par ces oeuvres. Quand je dis « choses de la vie », je réfère évidemment à une expérience contrastée dont la consistance, le terreau et la variabilité excèdent tout concept biologique de vie; ainsi Giorgio Agamben, dans *Ce qui reste d'Auschwitz*, cite-t-il fort à propos une étude de Ludwig Binswanger opérant cette distinction, *Fonction vitale et histoire interne de la vie*, en la comparant à la dualité de la veille et du sommeil : « Aussi longtemps qu'il rêve, l'homme est (...) « fonction vitale », quand il est éveillé, il fait « l'histoire de sa vie » (...) la vie comme fonction est tout autre chose que la vie comme histoire. »⁸³ Et Agamben de spécifier un peu plus loin, en termes de sémantique de l'énonciation : « *je* signifie précisément l'écart irréductible entre fonctions vitales et histoire intérieure, entre le devenir parlant du vivant et le sentiment de vie du parlant ». ⁸⁴ Qui dit témoigner par l'acte littéraire dit *affirmer scripturairement* une histoire intérieure, aussi marquée pas l'Histoire soit-elle.

Pour préciser la nature de l'expérience intérieure que demeure toute oeuvre digne de ce nom (je dis bien *oeuvre* et non pas *texte*, ne confondant pas l'exemple de la

⁸³ Ludwig Binswanger (1928), in Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Rivages, 1999, p. 163.

⁸⁴ Giorgio Agamben, *ibid.*, p. 164.

littérature et ma propre pratique comparative), voici comment Jean Starobinski présentait en 1971 la poésie de Philippe Jaccottet: « l'éclosion d'un pouvoir intérieur, toujours plus libre (...) toujours plus exposé aussi, et dont rien n'assure la sauvegarde et la durée. Si je parle ici de pouvoir, j'entends désigner aussi bien l'acuité perceptive, l'aptitude à l'accueil et à la blessure, que la puissance active tournée vers la matière du langage et vers la maîtrise du juste rapport des mots.»⁸⁵

Pissing with Derrida

Novembre 1994. Alors que je devais lui retéléphoner pour que lui et moi fixions une date où je viendrais l'interviewer dans son bureau, je l'ai croisé dans les toilettes de l'École des Hautes Études, 105 boulevard Raspail, immédiatement avant son séminaire. En fait, bien que nos gestes n'aient pas coïncidé dans un pur « présent vivant » de simultanéité sans différance (« la rencontre est séparation », écrivait-il en 1963 dans son premier texte sur Jabès repris dans *L'Écriture et la différence*), nous avons fini - chacun de son côté - d'uriner *pratiquement* en même temps et, surtout, l'essentiel une fois remballé, nous nous sommes retournés en même temps, nous « retrouvant » pour la « première fois » *face à face*. C'est exactement à ce moment-là que je me suis adressé à Jacques Derrida, non plus « simplement » « de vive voix » (expressions qu'il a déconstruites) comme au téléphone, mais pour *la première fois seul à seul avec lui dans la même pièce*, en tête-à-tête comme on dit, en me présentant comme celui qui allait l'interviewer pour Radio-Canada, etc. Lui, *toujours déjà* non surpris par la survenue de l'autre, aussi impromptue et potentiellement impertinente cette « adresse » soit-elle ou puisse-t-elle paraître (mettez-vous dans le contexte cocasse de cette « rencontre » des plus... « informelles »), eh bien *il n'a pas sourcillé*, comme si cela lui était déjà arrivé des quantités de fois de la même façon au même endroit. Quand bien même semblait-il prendre un plaisir quasi imperceptible à cette situation de quasi-coïncidence, il a répondu - à la question de la détermination d'une date prochaine - à *la perfection* sur le plan de la signification, c'est-à-dire selon la fonction indicative du langage telle qu'analysée par lui dans *La Voix et le phénomène* (1967) au détriment de sa fonction expressive pour lui alors nuisible au surgissement de la marque et au pur espacement des signes, fonction expressive alors réduite, dans ce livre, au seul vouloir-dire. - Ainsi avons-nous rapidement arrêté une date, lui imperturbablement prêt à donner son séminaire et moi conquis par son

⁸⁵ Jean Starobinski, « Parler avec la voix du jour » en préface à *Poésie (1946-1967)* de Philippe Jaccottet, Paris, Gallimard, 1971, collection Poésie Gallimard, p. 15.

imperturbabilité à la fois constative et performative (elle m'a impressionné, donc elle a eu un effet sur moi), véritable condensé de la *duplicité logique de l'écriture en personne*, de la philosophie *en effet* dont l'entretien radiophonique de plus d'une heure vint, par la suite, confirmer la subtilité labyrinthique.

Douze ans avant Jacques Derrida, Jacques Lacan avait lui-même décidé de mettre de côté l'expression « expression », comme il a tenu à le souligner dans son séminaire le 3 février 1954 : « J'ai écrit cet été *Fonction et champ de la parole et du langage*, sans y mettre, intentionnellement, le terme d'expression, car toute l'oeuvre de Freud se déploie dans le sens de la révélation, et non pas de l'expression. »⁸⁶ N'empêche que toute l'oeuvre de Freud se déploie à *partir* de l'analyse des manifestations externes de l'inconscient surgissant dans la situation psychanalytique à *même la verbalisation* du patient⁸⁷, à *fleur de mots* si on suit la démarche sinueuse qui s'avance dans *L'Interprétation des rêves* avec une audace épistémologique rarement égalée depuis. Je dirais que toute l'oeuvre de Freud se déploie *depuis* (plutôt que « dans le sens de ») le « mouvement de l'informe » de l'expression (surtout) langagière, ou polymorphe *devenir-expressif*, de l'inconscient et du psychopathologique, alors que l'oeuvre de Ponge, par exemple, se déploie *dans le sens de* l'expression et non pas de la révélation, et qu'elle n'en est pas moins pertinente et riche d'épaisseur sémantique en tant que déploiement de la langue solidement étayé sur une approche transphénoménale, même en dehors de la langue d'analyse dans laquelle Lacan est venue inscrire sa petite historiote de révélation à la Heidegger.

Par ailleurs, bien avant que Derrida (s'étant ravisé en catimini) ne bifurque radicalement quant à son propre usage public intentionnellement non lyrique de la langue d'écriture et n'ait le rare courage de publier ces « petites bombes » inattendues de « rage de l'expression » que furent les « Envois » de *La Carte postale* (1980) et

⁸⁶ Jacques Lacan, *Les Écrits techniques de Freud. Le Séminaire*, Livre 1, Paris, Éditions du Seuil, 1975, repris dans la collection Points, p. 80.

⁸⁷ Dans « Les mots en jeu » (Préface à *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1988), Jean-Claude Lavie présente l'invention de Freud (surtout à partir de *L'interprétation des rêves*, 1900) en liant celle-ci à la découverte des « potentialités d'expression » de « l'imprégnation par la symbolisation verbale » ou « l'imprégnation verbale » (p. 12) : « les effets de l'imprégnation verbale furent par Freud perçus comme reliés non seulement au contenu particulier d'une parole, mais également au poids propre de la formulation de celle-ci dans le présent de sa verbalisation, c'est-à-dire à son usage relationnel. (p. 14) Le concept de transfert, parce qu'il rapportait l'élaboration même de la parole à une tendance sous-jacente méconnue (...) allait bouleverser les spéculations sur la relation de l'Homme à sa parole. Entre l'origine instinctuelle de la vie mentale et l'extraordinaire efflorescence de cette vie mentale, Freud en vint à prêter l'essentiel de son attention à l'*expression verbale* de cette vie mentale. La matière sur laquelle il travaillait n'était plus la saisie objective du neurologue, mais l'écoute de la subjectivité de l'expression verbale. La portée au présent de la verbalisation, mésestimée jusque-là au bénéfice du seul contenu, Freud en mesurait les effets dans son expérience quotidienne » (p. 15).

« Circonfession » en 1991, substituant l'exposition de soi au *polemos* des positions et nouant torsion lévinassienne du Dire, débonde autobiographique du Dit et désir renouvelé de s'étonner soi-même (i.e. de ses capacités d'expression scripturaire polytonale échappant à l'emprise du discours philosophique), Michaux, déjà, les mêmes décennies que Ponge, aura en quelque sorte ajouté une nouvelle « preuve » (à arpenter par la lecture) de la pérennité de l'efficace du paradigme de l'expression quant aux potentialités de transformation anthropologique de l'humain par le langage. Maintenant que nous savons que les capacités d'expression sont, elles aussi, historiques (et par conséquent menacées, friables, « fragibles » en quelque sorte), à la fois porteuses de subjectivation et atteintes par l'Histoire et ses mécanismes de désobjectivation par massification de l'inexpressif, toujours plus ou moins sujettes à la réduction et à la banalisation des façons de dire, on peut trouver, dans l'étendue des capacités du langage littéraire investies de part en part (Ponge, Michaux, Lezama Lima, Cortázar, la poésie contemporaine, Pascal Quignard, ...), la juste réplique, l'exact contre-exemple à l'actuelle quasi-hégémonie du discours philosophique européocentriste privilégiant l'inénarrable dignité ontologique du « degré zéro du témoignage » en tant que mission nue ou absolue de dire l'irreprésentable, la cendre des voix tuées d'Auschwitz. Là où la majorité des philosophes européens ou d'ascendance européenne se réfèrent principiellement, sous l'égide de la pensée de Levinas et de l'âge lévinassien du témoignage, à l'Holocauste et à ses rescapés, assignant au témoignage un sens proche de l'archive muette ou quasi muette et survalorisant son caractère vestigial de « pure énonciation » au bord du silence (cf. *Ce qui reste d'Auschwitz* de Giorgio Agamben), il me semble qu'il est à peu près temps de *déclôturer* le désastre, de réorienter l'*aire* (géographique et culturelle) du témoignage, *mejor dicho* de l'ouvrir à la permanence de l'ailleurs et à l'indéfectible pluralité des façons d'être homme à l'aune du postcolonialisme, dont Michaux fut un des précurseurs.

3. - Pour une pratique de l'incarnation du soi et de qui a été

La chair et le contenu de l'expérience

Deux cent pages et trois mois après avoir porté à l'attention son refus du mot expression, toujours dans le Livre 1 du Séminaire, on lira, chez Lacan, un passage crevant en deux phrases les limites de l'interprétation formaliste, ontologisante ou essentialisante d'Agamben du témoignage comme « pure énonciation » où les

énoncés comme tels, écrits ou proférés oralement - toujours charnellement -, comptent presque pour du beurre : « Freud nous a montré que la parole doit être incarnée dans l'histoire même du sujet. Si le sujet ne l'a pas incarnée, si cette parole est bâillonnée et se trouve latente dans les symptômes au sujet, devons-nous la délivrer, comme la Belle-au-bois-dormant, ou non? »⁸⁸ *The problem with Agambem*, c'est que son interprétation ontologisante sinon théologisante du témoignage comme pur événement de la parole, pur avoir-lieu du langage à la « place vide » du sujet réduisant celui-ci au « Je » de l'énonciation, ne permet pas de distinguer entre la cellule logique matricielle d'un témoignage cristallisant l'acte de dénonciation dans l'énonciation mimimale (comme, par exemple, l'expression ramassée « Ah les salauds » concluant le film *Allemagne neuf zéro*)⁸⁹ de ce qui, incarnant le dire dans l'historicité du sujet et sa durée vitale inscrite dans ses rides *du langage comme du visage*, dans le dit ou récit véritable en dépliant la parole, *donne corps* à l'expérience selon l'axe interlocutoire, l'appel de témoignage (venant du désir de l'autre) qui en précède et commande partiellement le désir ou devoir d'énonciation vériditative par la mémoire.

Bref, plutôt que d'identifier sémantiquement et ontologiquement le témoignage à l'archive, sa prégnance de mort et le vide d'énoncés ontologiquement subordonnés au pur Événement de l'avoir-lieu du langage arraché à la nuit (qui, selon Agamben, correspondent au caractère valant en soi et pour soi de l'énonciation irrécusable du survivant témoignant de l'irreprésentable), une pensée de l'incarnation de la langue, de l'étoffe humaine (irréductible au spectre de la déshumanisation des êtres décharnés dans les camps) de la profération comme expression (*se*) devant (*d'*)être écrite du processus langagier de subjectivation à l'épreuve de la perte, *peut tout aussi bien* se tourner vers le travail - ici scripturaire - des sujets, non victimes directes des camps mais de l'exil et de la disparition d'êtres chers, qui *ont tout fait* pour donner un corps langagier inédit à leur expérience de desubjectivation, re-subjectivant ainsi par l'écriture leur parole depuis et dans leur propre histoire en vertu d'une « morale de l'expression », une éthique pas uniquement du *dire juste* (cela va de soi dans le pacte du témoignage) mais du *dire - écrire - mieux*.⁹⁰ Ainsi certains écrivains-témoins, ici

⁸⁸ *Ibid.*, p. 289.

⁸⁹ Jean-Luc Godard, *Allemagne neuf zéro*, Phrases (sorties d'un film), Paris, POL, 1998, p. 82.

⁹⁰ « Le texte est déjà du corps, l'objet fabriqué est déjà du langage porteur de sens. (...) À la « fictionnalité » du sens qui forme la limite de toute exégèse, Tertullien rappelle la condition de la vérité du livre de vie : non pas seulement l'incarnation du verbe mais son incarnation dans un corps souffrant. Seule celle-ci atteste la vérité des « ombres » : ces phrases de Jacques Rancière, dans la foulée du mouvement herméneutique d'une esthétique proprement *moderne* (post-hégélienne et post-mallarméenne) interprétant à nouveaux frais la théologie de la lettre de Tertullien, précise bien depuis quelle instance vériditative une pensée de l'incarnation du langage dans la matérialité de l'écriture n'esthétise en rien ce *livre de vie* vers

d'Amérique latine, proposent-ils un témoignage tracé aux antipodes des archives de paroles de rescapés d'Auschwitz recueillies, colligées et publiées par le philosophe italien; les textes « appartenant » à la littérature latino-américaine⁹¹ abordent souvent l'intégralité de l'humain, de front ou par plusieurs côtés, en variant les angles d'attaque et en (ré)inventant des façons de raconter ou d'arracher le récit ou le poème aux ruines et débris de la destruction du sens. Délivrer la parole de la mutité de l'inexpression « comme la Belle-au-bois-dormant », ce sera alors l'inscrire et la déployer *extensivement*, engendrer le langage par-delà la philosophie remuant les cendres de l'absolu, « élargir et pour ainsi dire *expandre* la force intérieure des résonances du nom ». ⁹²

« *Pedaço de mim* »

Des retombées directes ou indirectes des années des camps de la mort et des disparus d'Argentine, du Cambodge, du Laos, de Bosnie-Herzégovine, du Rwanda (huit cent mille morts) et de trop d'autres régions du globe, ce qu'il importe peut-être de sonder aujourd'hui, ce sont les ressources de véracité que recèle l'expérience de la perte des êtres chers, proches et moins proches, replacées dans la perspective du dur travail d'appropriation de la traversée de l'épreuve de la mort. Sur les chemins qui auront passé par le scandale inacceptable de la mort des proches sous la botte de la Dérison d'État, nous apprenons successivement un surcroît de vigilance, la perte et le deuil. « Quant à la perte, la séparation comme rupture de la communication - le mort, celui qui ne répond plus - constitue une véritable amputation du soi-même dans la mesure où le rapport avec le disparu fait partie intégrante de l'identité », écrit Paul Ricoeur dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*.⁹³

Les trois témoignages en langage littéraire réunis et analysés ici constituent autant de nouvelles configurations élaborées depuis les résonances subjectives de l'épreuve historique de cette réalité psychique de la perte, aggravée par la dictature et la

lequel tend toute oeuvre de témoignage à travers l'expérience radicale de l'être mortel : il y va de l'incarnation dans un corps souffrant, « parcours marqué comme la mémoire » (Tununa Mercado, *En estado de memoria*, « Cuerpo de pobre », *op. cit.*,

p. 40). - J. Rancière, « La chair des mots », revue *Po&sie*, Paris, numéro 77, automne 96, p. 83 et 85.

⁹¹ J'aurais pu tout aussi bien me consacrer à la littérature hongroise ou brésilienne, suivant ces « capacités d'expression » du langage littéraire qui m'ont incité ou « incliné » à traduire des oeuvres latino-américaines; mais c'est l'espagnol que j'ai appris de 1997 à 1999, cette réalité (non sans pragmatisme) me donnant accès à la troisième langue parlée en Amérique du Nord et aux cultures de la quasi-totalité des pays d'Amérique latine.

⁹² Pierre Férida, *Le site de l'étranger*, chapitre 8, « La résonance atonale », Paris, PUF, 1995, p. 105.

⁹³ Paul Ricoeur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 468.

disparition en masse; à vrai dire, je n'aurais pu mieux formuler ces paroles de Ricoeur pour désigner la spécificité de la souffrance humaine d'où ces témoignages proviennent intimement (même si Mario Benedetti en abrite les sources et ressources de véracité sous la *mêtis* de la fiction). Aussi riches d'expression soient-ils, ils ne travestissent en rien cette mortalité et la dépossession de soi qui s'en ressent charnellement pour l'herméneute, dont l'expérience humaine communique ici avec une logique de la Chair non plus phénoménologique mais *transphénoménologique*, non loin de l'expérience psychanalytique du sur-vivant et de certains textes poétologiques contemporains de l'âge du témoignage.⁹⁴

⁹⁴ Je pense ici aux proses ou essais de Bernard Noël, José Angel Valente, Michel Deguy et Pascal Quignard; Jean-Luc Nancy est peut-être aujourd'hui le philosophe français le plus près de cette *logique de la Chair* (du moins semble-t-il l'être pour Derrida, cf. *Le Toucher*, Jean-Luc Nancy, Paris, Galilée, 2000), mais Jean-Toussaint Desanti et Michel Henry avaient auparavant réintroduit et réinscrit la dimension de la chair dans la phénoménologie française.

MÉTHODES
De la trajectologie

« The trace does not create. »¹

R. Gasché

« Mais alors qu'est-ce qu'on fait? »

W. Moser

On fait de la trajectologie - même si c'est *sans le savoir* mais non sans *le savoir*.

Je m'explique : A) on peut être herméneute ou « transphénoménologue » et se trouver à *faire* de la trajectologie, sans nécessairement le voir ainsi, concevoir sa pratique ainsi. Pour le dire autrement, je ne vais ni ériger cette pratique en système, ni l'ontologiser. Tout au plus est-ce une « logique » du trajet à accomplir (par des textes, par exemple), « façon de faire » qui me permet de tracer un lien pas tout à fait arbitraire entre les démarches et ouvrages de pensée hétérogènes qui nourrissent et sous-tendent conceptuellement cette thèse. C'est en ce sens très ouvert - mais mûri - qu'il me semble possible de tracer un lien non fortuit entre *Mille plateaux* (1980) de Gilles Deleuze et Félix Guattari et *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000) de Paul Ricoeur (où les mots « trajet » et « trajectoire » apparaissent plus d'une fois), même s'il y a une sacrée différence entre les deux ouvrages, projets intellectuels et axiomatiques les régissant.² Cette logique du *trajet* me permettrait de bénéficier conjointement de ces deux horizons interprétatifs (et, comme on le verra plus loin, d'une interprétation psychanalytique), sans pour autant confondre leurs trajets respectifs ni « adhérer » aux présupposés théoriques de l'une ou l'autre de ces entreprises de pensée, ni non plus souscrire à l'ensemble de leurs propositions sémantiques (tel ou tel « ancrage » ou immense « ligne de fuite » philosophiques).

¹ R. Gasché, *Inventions of Difference : On Jacques Derrida*, Harvard University Press, 1994, p. 164.

² Je crois qu'on pourrait montrer une « logique du trajet » ou dimension trajectologique déjà à l'oeuvre dans deux ouvrages antérieurs de Ricoeur, *Temps et récit* et - peut-être davantage - *Soi-même comme un autre* (Paris, Éd. du Seuil, 1990), cette herméneutique du soi (et) de l'homme capable, où on lit une phrase des plus pertinentes, comportant le mot « trajet » : « Pour bien entendre ce terme de capacité, il faut revenir au « je peux » (...) Le discours du « je peux » est certes un discours en *je*. Mais l'accent principal est à mettre sur le verbe, sur le pouvoir-faire (...) La question est alors de savoir si la médiation de l'autre n'est pas requise sur le trajet de la capacité à l'effectuation. » (p. 212)

L'expression « sans le savoir » signifie ceci : si on prend, par exemple, *Mille plateaux*, dont la « création de concepts » excède ce qui est normalement attribuable à un « auteur » (un seul en tout cas), alors ce qui est dénommé là *nomadologie* (cf. « Traité de nomadologie ») peut bien constituer une des premières « façons », styles et pratiques de ce que j'appelle ici « trajectologie » (sans vouloir à ce stade-ci en délimiter nettement le champ d'application) : disons, au premier degré, qu'il s'agissait déjà, en 1976 (*Rhizome* de Deleuze-Guattari)³ puis en 1980, d'une logique conceptuelle imaginative irréductible à une épistémologie de l'objet tout aussi bien qu'à une philosophie du sujet, où le trajet prime, c'est-à-dire l'extension de l'espace à parcourir par le regard, la lecture, la pensée, « étendue » à la fois créative et critique. Ensuite, si la *profondeur* pourrait être envisagée comme le paradigme tacite de la pensée de Heidegger puis celle de Maurice Blanchot, et le *déplacement* comme un des premiers de la pensée de Derrida, la *mobilité* serait celui « opérant » la pensée de Deleuze-Guattari, en deçà et au-delà de leur célébration de la multiplicité-pour-la-multiplicité.

B) « Sans *le savoir* » : je ne ferai pas de Paul Ricoeur un « trajectologue » ; mais, par ailleurs, ses travaux les plus récents (depuis *Temps et récit*) sont un des meilleurs exemples d'une traversée *croisant* des champs de savoir sans pour autant prétendre en épuiser le sens, en rendre compte de façon exhaustive, etc.

Pour préciser maintenant ce que j'entends par « trajectologie », cette pratique en quête d'une nouvelle pertinence sémantique, voici trois différentes façons d'en concevoir le langage - ni sous le sémantisme d'un « sujet » plein gouvernant l'action, ni sous l'emprise de l'« objet » parfaitement isolable et délimitable.

1. Trajectologies poétiques

Francis Ponge, Henri Michaux et André du Bouchet ont augmenté la littérature moderne de trajectologies poétiques, c'est-à-dire de processus d'invention langagière opérant à mi-chemin du *logos* et du *mythos* sinon *en dehors* de ce doublet de formes de pensée, processus d'*intégration verbale* conjuguant « épique et réflexion » (voir chapitre 2, sur Michaux) et dont une des caractéristiques « structurales » est de se présenter phénoménalement comme *trajets textuels* ou « spatio-temporalisations » de l'écriture incorporant dans sa démarche le franchissement de page et de l'espace graphique des signes, espace langagier dont l'extension progressive accomplit une

³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Rhizome*, Paris, Éditions de Minuit, 1976.

succession de modifications irréductibles au « sujet » producteur et au devenir-objet esthétique.

Ponge, pour sa part, a écrit un de ses premiers textes-trajets du 7 août au 9 septembre 1940, le magnifique « Carnet du bois de pins »⁴, où il s'escrime jour après jour (les dates d'inscription sont incorporées au texte) avec sa plume et la langue française, pour toujours mieux dire ce qu'il *a à dire*; *rectification* est l'action - à la fois constante et progressive - de ce *trajet* de la signification thématissant chemin faisant son âpre vouloir-dire, sa propre écriture en cours de production. Idem « Le Verre d'eau », repris dans le livre *Méthodes*.⁵

Michaux, quant à lui, réinvente la *trajectivité physique* de l'écriture dans *Mouvements* (1951), que j'analyse dans le chapitre 2 de la thèse; mais on pourrait montrer les linéaments d'une « conscience trajectologique » dans *La Ralentie, Je vous écris d'un pays lointain* et *La Vie dans les plis* (1938, 1938 et 1949), dans la mesure où la prégnance de l'écriture témoigne d'une *subjectivité sans sujet* et déborde le règne de l'objet et de la forme par ce que Pierre Fédida appelle le « mouvement de l'informe »⁶. Par ailleurs, *Face aux verrous*, publié en 1954 (voir chap. 2 de la thèse), ainsi que les livres suivants de l'écrivain, témoignent aussi d'une logique de composition proposant au lecteur une traversée d'épreuves.

Last but not least, André du Bouchet, après les textes-objets d'*Ou le soleil* (1968), a lui aussi « inventé » une *traversée des choses* par le langage, textes-trajets publiés en livre de 1972 (*Qui n'est pas tourné vers nous*)⁷ à 2000 (*L'Emportement du muet*)⁸ qui luttent simultanément contre deux fronts, 1) le sujet assignant un sens au monde et aux choses, camouflant le manque, et 2) l'instrumentalisation de la langue (son devenir-objet). La trajectivité y est physiquement observable, reconnaissable au premier coup d'oeil, et configure une démarche poétologique à la fois sédimentée dans le matériau syntaxique et riche de pensée *transphénoménologique* (dans son va-et-vient entre « l'écorce et le noyau » du langage). Il s'agit bien d'une *logique créatrice*, dont la progressivité structure toujours davantage le matériau langagier et la dimension cognitive de son mode d'appréhension-expression du monde élémentaire.

⁴ F. Ponge, *La rage de l'expression*, Paris, Poésie Gallimard, 1976, p. 97-172.

⁵ F. Ponge, *Méthodes*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1961 (repris in coll. Folio Essais).

⁶ P. Fédida, *Par où commence le corps humain?*, Paris, PUF, 2000; le texte « Le mouvement de l'informe », qui porte sur Bataille, fut d'abord publié dans la revue *La Part de l'oeil* (Bruxelles, 1994).

⁷ A. du Bouchet, *Qui n'est pas tourné vers nous*, Paris, Mercure de France, 1972.

⁸ A. du Bouchet, *L'Emportement du muet*, Paris, Mercure de France, 2000.

Quelques contemporains de ces trois exemples de trajectologie poétique, tels e.e. cummings, Jean Tortel, L.-R. des Forêts avec *Ostinato*⁹, Michel Deguy et Bernard Noël, me semblent avoir composé des textes « trajectifs » partageant ce type d'invention.

2. *Entre Deleuze et Derrida ou Comment réunir deux sémiotiques*

Je n'articulerai pas ici un « concept d'expérience », comme le fait superbement bien Heidegger dans sa lecture magistrale de l'Introduction de la *Phénoménologie de l'esprit* de Hegel (cf. Holzwege, trad. *Chemins qui ne mènent nulle part*); cette interprétation de l'expérience en tant qu'expérience *de la conscience*, qui « fait » une expérience sur elle-même en faisant de sa forme développée antérieure (comme, par exemple, la perception) le nouveau « contenu » de ce qu'elle devient (l'entendement succédant ainsi à la perception dans la *Phénoménologie de l'esprit*) dans son acheminement vers la conscience de soi, m'a permis, en octobre 1997, de comparer le récit *La Mort de Brune* de Pierre Bergounioux¹⁰ à cet acheminement de la conscience écrit dans le « *Bildungsroman* » philosophique de Hegel, ce à quoi l'écrivain français (qui a une solide formation en philosophie allemande) a acquiescé avec chaleur.

Les énoncés sur l'expérience écrits par Georges Bataille (surtout dans *L'Expérience intérieure*¹¹) sous-tendent probablement encore plus l'usage que je fais du terme d'*expérience* dans l'ensemble de la thèse : il s'agit d'une expérience *entière*, qui concerne *toute* la personne, et qui trouble la conscience philosophique par tout ce qui relève du « non-savoir » : le rire, la sexualité, la puissance des affects, etc. Contemporains de ceux de Bataille à quelques années près, les énoncés de Benjamin sur l'expérience (surtout ceux sur sa *transmission*, dans « Le Narrateur ») sont tout aussi déterminants dans l'usage que je fais de ce terme : dans les deux cas, il s'agit d'une expérience *nécessitant sa communication*.

Je dois maintenant résumer en quelques pages les méthodes des « nouvelles complexités » venues problématiser davantage ce qui relevait, chez ces penseurs, d'une expérience précédant le « moment » structuraliste et l'apport de l'étude approfondie sinon systématique du langage. Voici comment les « ... logies » de Derrida, Deleuze et Pierre Fédida sont venues complexifier la structuration inhérente au présent essai trajectologique.

⁹ L.-R. des Forêts, *Ostinato*, Paris, Mercure de France, 1997.

¹⁰ P. Bergounioux, *La Mort de Brune*, Paris, Gallimard, 1996.

¹¹ G. Bataille, *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1943, texte revu en 1954.

A) Derrida est un penseur original de l'expérience : il nous a montré que celle-ci n'est jamais pur présent, mais toujours-déjà *empreinte* de passé, limitée par la *trace*, témoin « fini » de l'historicité du sens et parfois de l'infinitisation de la plurivocité de l'écriture qui « travaille » subrepticement mais structurellement *toute* production de signes (de *Finnegan's Wake* à la liste d'épicerie), y compris toute communication orale. Il a insisté de mille façons sur le fait qu'il n'y a probablement pas d'expérience en dehors de sa communication, pour lui *tracement* de la trace, communication d'une *force* par l'impulsion d'une *marque*. Cette pensée postmallarméenne du *tracement* de la trace et de l'espacement entre les marques est tout autant une pensée de l'espace et de la « spatialisation » de la processualité de l'expérience, qu'une pensée radicale du mode de temporalisation historicisant infiniment tout ce qui arrive, et dénommé *différance*. Dans ce *tracement*, il y a plus de trajectivité « fondamentale » (je ne dirai pas « archi-trajectivité ») que de « sujet » ou d'« objet » proprement dits.

Quant à l'expérience comme telle, Derrida y consacre un développement dans *Apories*¹²; d'où il ressort qu'il pense l'expérience comme passage, traversée, endurance, épreuve du *franchissement* et, parfois, du *non-passage*. Il marque avec force la *nécessité* de l'expérience même, « l'expérience comme endurance ou comme passion, comme résistance ou restance interminable »¹³.

D'une part, comme je l'ai indiqué dans l'Introduction puis dans la « Note sur le témoignage », cette thèse - et, pourquoi pas, la trajectologie - s'inscrit *chronologiquement* dans la suite de quelques années de réelle « fréquentation » de ses énoncés majeurs et de son oeuvre de pensée, et la complexité de *L'epos* migratoire n'est pas étrangère à la densité de ses écrits croisant littérature et philosophie, psychanalyse et *transphénoménologie*. Et « travailler les textes » comme je le fais ici dans les chapitres 2, 3 et 4, a été rendu possible par l'acuité de la « langue d'analyse » qu'il a déployée de 1962 (cf. sa longue et patiente introduction à *L'Origine de la géométrie* de Husserl) à 1986 (*Schibboleth, pour Paul Celan*) pour rendre compte le mieux possible de l'*effectivité* de la littérature, souvent depuis son *opération* d'écriture, cette *scription décidant* des formes de symbolisation et d'inscription.

Mais, d'autre part, 1) la vie n'est pas qu'un devenir-texte de « l'impossible », il y a pour moi cette *réalité ambiante* à laquelle Deleuze a été plus sensible, et 2) « The trace does not create », écrit R. Gasché¹⁴ : *maybe it sums it up...* Pour créer quoi que ce soit

¹² J. Derrida, *Apories*, Paris, Éd. Galilée, 1996. Deux référ. suivantes : PUF, 1962, et Éd. Galilée, 1986.

¹³ *Ibid.*, p. 42.

¹⁴ De façon plus nuancée, et concernant de plus près ma problématique principale en sa « provenance philosophique » derridienne, voici ce qu'écrit R. Gasché dans son livre sur Derrida paru la même année que *Politiques de l'amitié* (1994), pour distinguer différence et différAnce : « Rather than following directly

(si une telle action est possible), il faut prendre à bras-le-corps du *encore-non-pensé-ainsi*, ce à quoi Deleuze-Guattari nous invitent davantage, ce qu'eux-mêmes font à merveille dans *Mille plateaux* et, lorsqu'il est à son meilleur, Derrida lui-même (qui heureusement n'a pas pensé *que* la trace).

Par ailleurs, cette thèse-ci, comme on peut le constater à la lecture, a peu à voir avec la dite « déconstruction », ce mot devenu ici et là un procédé machinique et, en Amérique du Nord, la marque de commerce d'une pensée qui n'aurait pas dû s'y arrêter ou, à tout le moins, aurait mieux fait de s'appeler autrement, quand *elle se lit dans des textes très méticuleusement construits*. Ce sont les qualités de l'*écriture derridienne* qui font de ses *travaux* une remarquable trajectologie philosophique, postphénoménologique ou *transphénoménologique* dont le projet « grammatologique » n'aura été que la rampe de lancement, ou plutôt la première formulation décisive : ces textes sont tous à *traverser*, et tout n'est pas dans le noyau, mais dans le *dépli*.

Cela dit, sur le plan strictement méthodologique, vu la systématisme de la logique développée par les travaux de Derrida, j'en retiendrai une dimension « structurale » - pour moi trajectologique, et bien « épinglée » par Geoffrey Bennington :

« (...) a *movement* (...) which there is no question of *doing without* (...) This irreducible inscription of « contingency » *in* the transcendental entails, among other things, that philosophical « arguments » cannot be neatly separated from their « expression », for example in a given natural language, or a given more or less idiosyncratic idiom (...) In this sense, all philosophy is radically historical (and « geographical ») »¹⁵

Puis, plus loin, Bennington, qui a proposé dès 1991 le terme de « quasi-transcendantal »¹⁶ pour « situer » le type d'invention conceptuelle derridienne par rapport à la tradition kantienne, reprend cette idée de non-séparabilité : « its

from Heidegger's meditation on difference as difference, difference displaces the genealogical and filial lines as well as the unifying potential of any fathering concept, in the interest of gathering the essential traits of a plurality of concepts of difference. Differance, in short - and this could be said, with due consideration, of all other Derridean infrastructures - gathers together in a knot traits from heterogeneous filiations. But that knot of differance does not unify, and thus does not provide a foundation for, what becomes tied together. Differance does not father the various fathering concepts of difference that it interlaces by their main traits in a nonunitary arche-synthesis. » (R. Gasché, *op. cit.*, p. 76)

¹⁵ G. Bennington, *Interrupting Derrida*, Londres et New-York, Routledge, 2000, p. 13.

¹⁶ G. Bennington, *Jacques Derrida*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Les Contemporains », 1991.

specifically *quasi-transcendental* character means that (...) it is impossible rigorously to separate the transcendental from the factual or the empirical »¹⁷. La quasi-totalité des notions que je développe ou reprend, déplace et articule autrement dans cette thèse, participent d'une telle logique du quasi-transcendental, et correspondent aussi à la décision de lier théorie et pratique de la traduction - « Inarrachablement » (Marina Tsvetaïeva)¹⁸.

B) Passer de Derrida à Deleuze, c'est passer de « la divisibilité du point » (Hélène Cixous)¹⁹ à l'« élasticité de la technique » (Sandor Ferenczi). En effet, et remerçons Hélène Cixous d'avoir aussi bien circonscrit le réflexe nodal de la logique derridienne, l'*analyse*, dans le sens étymologique du terme, signifie décomposition : « **analyse** 1. Action de décomposer un tout en ses éléments constituants. GRAMM. Décomposition d'une phrase en mots (analyse grammaticale), en propositions (analyse logique). » (*Robert I*) En ce sens, qui est plus intelligent que Derrida?²⁰

Mais cette thèse épouse le parti-pris d'une *poétique de la relation* plutôt que de l'infinie *divisibilité du point*. Il s'agit pour moi d'élaborer un « moyen récit » (ni grand ni petit) de *déplacements* et de *dégagements* - un nexus de mouvements - qui se configure progressivement au « contact » d'énoncés écrits depuis 1900. C'est une traversée, un trajet qui s'est « construit » suivant la « nature dialogique du soi » (résistant à la *déconstruction*).

Mille plateaux, dont on se gardera bien de reproduire le côté « party de concepts », marquait d'une certaine façon, en 1980, les limites de la « déconstruction » *d'alors* : après avoir tout décomposé, « qu'est-ce qu'on fait? » Deleuze et Guattari, *entre* la « pensée forte » (Heidegger, Derrida) et « il pensiero debole » (Gianni Vattimo et plusieurs contemporains), « agencent » une nouvelle *mobilité* de la pensée, dont les matériaux sont extrêmement variés.

C) Je cite une page de *Mille plateaux* et dégage deux principes du *Pli* de Gilles Deleuze, avant de terminer « Méthodes » par *psychanalyse et trajectologie*.

¹⁷ *Ibid.*, p. 42. Exemple : le « concept » de *marque*.

¹⁸ M. Tsvetaïeva, *Le ciel brûle* suivi de *Tentative de jalousie*, trad. Ève Malleret, Paris, Poésie Gallimard, 1999.

¹⁹ H. Cixous, *Portrait de Jacques Derrida en jeune saint juif*, Paris, Galilée, 2001.

²⁰ Un des meilleurs exemples de l'analyste virtuose qu'est Derrida : *De l'esprit. Heidegger et la question* (Paris, Galilée, 1987), où il file la déconstruction de l'usage du terme « Geist » dans les textes de Heidegger, d'une occurrence à l'autre, de façon vigilante, systématique et persuasive, comme une enquête de détective...

Deux « régimes de signes » s'entrecroisent dans cette thèse sur l'*epos*; Deleuze-Guattari en définissent un premier ainsi :

« Dans le régime signifiant, la redondance est un phénomène de *fréquence* objective (...) : il y a là à la fois une fréquence maximale du signifiant par rapport à chaque signe, et une fréquence comparative d'un signe par rapport à un autre. »²¹

C'est le régime des notions que j'avance, développe ou réélabore à partir de concepts et de notions produits et déplacés dans nombre d'ouvrages consistants publiés entre 1900 et 2000, tels « transfert », « langage », « écriture », « matérialité », « trajet », « *epos* », « historicité », etc. La fréquence, due à l'emploi nécessaire de ces termes toujours réagencés en vue d'une nouvelle pertinence sémantique, articule la consistance d'une élaboration théorique. Mais pour moi qui écris et traduis en langue française - et une théorie *s'écrit* -, l'autre « régime de signes » défini à la suite de celui ci-haut, est tout aussi important, et vient limiter les dangers de tomber dans la « langue de bois » des discours où la « fréquence » est entièrement... comptabilisable : « Dans le régime post-signifiant au contraire, la redondance est de *résonance subjective*, et affecte avant tout les embrayeurs (...) Mais cette fois il n'y a plus un mur où la fréquence se comptabilise »²²

C'est ce que j'appelle, à la suite du psychanalyste hongrois Sandor Ferenczi, l'*élasticité de la technique* (voir ci-après), qui se manifeste notamment dans l'écriture de la thèse sous la forme textuelle de l'élasticité ou extensibilité des phrases et des développements, sur le plan 1) du prolongement syntaxique de nombreuses propositions, marquant leur « matérialité », et 2) des potentialités d'expression du développement textuel « orientant » l'élaboration syntaxique des phrases *pourchassant et rectifiant la signification* dans un sens logico-argumentatif non linéaire, mais toujours - serait-ce de façon allusive - dans le sens de la problématique de la thèse. Bref, tout ce que Derrida et d'autres appellent *écrire*, c'est-à-dire une certaine expérience de la langue, de la marque ou du trait *comme tels*. Cela dit, plutôt que d'imaginer ce « régime de signes » comme étant « post-signifiant », je dirais qu'il est, dans l'écriture de cette thèse, *autrement* signifiant, car n'abandonnant jamais la visée de la signification; seulement, il anime cette visée sur le plan syntaxique, opère *dans* les phrases, alors que le régime signifiant dans le sens premier opère à un niveau

²¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 166.

²² *Ibidem*.

plus « méta », unifie les chapitres et les sous-chapitres, maintient le fil conducteur et crée des liens conceptuels, notionnels et terminologiques entre toutes les étapes du trajet.

Deleuze-Guattari marquent bien (comment faire autrement?) que ces deux « régimes de signes » « se mélangent », tout en fonctionnant selon des principes distincts :

« En fait, il s'agit de deux sémiotiques, qui se mélangent, mais n'en ont pas moins leurs principes distincts (...) Ce qui distingue le plus essentiellement le régime signifiant et le régime subjectif, aussi bien que leurs redondances respectives, c'est le *mouvement de déterritorialisation* qu'ils effectuent. »²³

En 1988, dans *Le Pli*, Deleuze renouvelle et précise le tir : il articule de plus d'une façon, en variant les angles d'attaque, deux principes : 1) un principe d'*inséparabilité*, selon lequel les dimensions inséparables demeurent cependant distinctes, comme deux étages d'une maison, et 2) un principe d'*extensibilité*, dont le « pli » est la méthode (« en faisant de tout intervalle le lieu d'un nouveau plissement. C'est là qu'on va de pli en pli »²⁴), et le *dépli* :

« *Le dépli* : ce n'est certes pas le contraire du pli, ni son effacement, mais la continuation ou l'extension de son acte, la condition de sa manifestation. Quand le pli cesse d'être représenté pour devenir « méthode », opération, acte, le dépli devient le résultat de l'acte qui s'exprime précisément de cette façon. »²⁵

Cette thèse est la démonstration que le « pli » peut effectivement être pratiqué comme « méthode », et son « extension », le dépli comme « résultat ». Si, pour Francis Ponge, l'expression est également une *morale*, Deleuze conçoit dans *Le Pli* une morale de l'*extension* non « territoriale » mais solidaire de l'expression :

« La morale consiste en ceci pour chacun : essayer chaque fois d'étendre sa région d'expression claire, essayer d'augmenter son amplitude, de manière à produire un acte libre qui exprime le

²³ *Ibidem*.

²⁴ G. Deleuze, *Le Pli*, *op. cit.*, p. 23.

²⁵ *Ibid.*, p. 50.

maximum possible dans telles et telles conditions. »²⁶

3. *Psychanalyse et trajectologie*

Ici, je serai bref.

Pour paraphraser Jean Paulhan évoquant Mallarmé, Freud est un des plus grands types qui a été. Puis Sandor Ferenczi a écrit « Élasticité de la technique psychanalytique » (1928)²⁷.

Mon principal interlocuteur en la matière sera Pierre Fédida, dont le projet de psychopathologie fondamentale, tel qu'énoncé en 1992 dans *Crise et contre-transfert*, intègre dans une construction nouvelle ce qui a été pensé et problématisé successivement par Freud, Ferenczi, Binswanger, Lacan, D. W. Winnicott, sans compter l'apport contemporain (soit les contributions à l'étude du transfert et du contre-transfert ces dernières décennies, d'Harold Searles, Jean Laplanche et quelques autres). C'est une étude métapsychologique et *trans*-phénoménologique du transfert et du contre-transfert qui a progressivement orienté les recherches fondamentales de Fédida publiées de 1983 à 1995.²⁸

Pourquoi « transphénoménologique »? Parce que c'est ainsi que Nicolas Abraham dénommait la démarche inaugurée par un texte d'une densité remarquable, « Le symbole ou l'au-delà du phénomène », « esquisse » écrite entre avril et septembre 1961 et reprise depuis dans *L'Écorce et le noyau*.²⁹ (Cette esquisse, Jacques Derrida l'a lue avant d'écrire les textes qui formeront *L'Écriture et la différence* (1963-1967); Derrida s'est exprimé sur cette amitié décisive pour lui dans « Fors », l'essai qui précède *Le Verbier de l'homme aux loups* d'Abraham et Torok.³⁰) Ensuite parce que Fédida, élève de Binswanger, s'est tôt familiarisé avec la pensée phénoménologique de

²⁶ *Ibid.*, p. 99.

²⁷ S. Ferenczi, *Psychanalyse 4, Oeuvres complètes*, T. IV, Paris, Payot, 1982.

²⁸ Cf. « Hypnose. Transfert et suggestion », in *Psychanalyse à l'Université* (Paris), num. 9, 1983.

²⁹ N. Abraham et M. Torok, *L'Écorce et le noyau*, Paris, Flammarion, 1978, rééd. 1987, coll. Champs, 1996.

³⁰ « Nous rencontrerons de nouveau le motif *transphénoménologique* qui (...) oriente depuis longtemps ces travaux (...) c'est passer de la description du phénomène à son ressort, transphénoménal », écrit Derrida dans une longue note p. 19, in « Fors » précédant N. Abraham et M. Torok, *Le Verbier de l'homme aux loups*, Paris, Flammarion, coll. « La Philosophie en effet », 1976. Puis, au milieu de la page 40 : « Nicolas Abraham, philosophe, comme on dit, de formation, très attentif aux problèmes de l'esthétique, du langage, de la traduction, de la poétique et de la traduction poétique, lisait Husserl comme personne, me semble-t-il, ne le faisait alors (dans ma mémoire, tenue ici au sténogramme entre parenthèses, cette période s'écrit « la rue Vézelay », deux ans après la rencontre, lors d'un Colloque dont l'*a parte* s'est poursuivi près de vingt ans entre nous, selon des trajets multiples, des parallèles, des tangentes, des croisements » (J. D. fait allusion au Colloque de Cerisy-la-Salle tenu en septembre 1959, tel qu'il l'indique en bas de page).

Heidegger, par le biais de la psychanalyse « existentielle » (*Daseinanalyse*) élaborée par son maître suisse alémanique.

Cela dit, 1) Fédida lui-même, dans la page de *Crise et contre-transfert* où il nomme un premier nom propre de la pensée psychanalytique - Nicolas Abraham -, inscrit celui-ci dans le prolongement de la *métapsychologie*, mais contre les phénomènes de dogmatisation qui se produisent dans la pensée et le langage de la psychanalyse. Il s'interroge alors sur l'*écriture du texte métapsychologique*,

« pour que l'écriture par l'analyste de la théorie assure une liberté sémantique suffisante aux concepts et modèles à l'oeuvre sur la base de certitudes fondatrices opératoires et que le texte émane d'une *capacité de construction* inhérente à l'*activité* de l'analyste dans la cure. »³¹

Si nous substituons au mot « cure » ceux d'*écriture et traduction*, nous aurons là l'objectif présidant à l'écriture de cette thèse - alors texte trajectologique plutôt que métapsychologique, mais « émanant » d'une telle *capacité de construction* inhérente aux *ici-inséparables* écrire et traduire.

2) Fédida précise que la théorisation du contre-transfert s'est développée « comme une *théorie phénoménologique de l'intersubjectivité de la technique* comportant une véritable fonction cognitivo-pragmatique de l'*affect* de l'analyste dans la cure » : là encore, substituons au mot « cure » ceux d'*écriture et traduction*, et nous aurons cette fois l'indication de ma posture dans ce texte trajectologique : celle d'une implication de l'affect interprétant - non sans transfert et contre-transfert -, mais canalisé et ajusté le mieux possible sur le plan cognitif, en fonction de l'intersubjectivité de la technique comparatiste dans laquelle cette thèse désire *s'inscrire*, intersubjectivité qui en oriente le langage et y intègre des énoncés de Jacques Rancière (chapitres 2 et 4), Noé Jitrik (chapitres 4 et 6) et, sur la traduction, Meschonnic, Berman et Haroldo de Campos (chapitre 5).

3) Quant au « style » d'*interprétation* que mène Pierre Fédida, la qualité principale en est, pour moi, au-delà de la densité de ses livres publiés de 1978 à 2001, la *mobilité interne* de l'analyste (sa liberté et sa créativité psychiques).

« Je parlerai (...) de mobilité psychique de l'analyste avec les conditions évidentes de ses limites. Là encore, je me place sur le terrain du langage.

³¹ P. Fédida, *Crise et contre-transfert*, Paris, PUF, 1992, p. 9. Notons qu'un principe d'*inhérence* est également formulé par Gilles Deleuze, dans... *Le Pli*.

(...) La mobilité est cette sollicitation sensorielle des mots lorsque ceux-ci conservent, à l'intérieur de la langue, une capacité de réception du monde extérieur, dans leur agir dans le rapport au monde extérieur. »³²

Évoquant le texte de Ferenczi sur l'« élasticité de la technique », Fédida parle de la *mobilité nécessaire* de l'analyste conçue comme « *mobilité (auto)-perceptive et (auto)-interprétative* »³³, ce qui précise le *défi* que constitue cette « élasticité ».

4) Ce que je « présente » et articule le mieux possible dans le chapitre premier (« Le transfert de mémoire ») suivant immédiatement ces lignes de « Méthodes », soit l'élaboration psychanalytique d'une métapsychologie du transfert que Freud lui-même n'a pas élaborée, s'énonçait ainsi dans *Crise et contre-transfert*: « Une théorie psychanalytique du transfert (...) a tout à espérer de l'extension de la métapsychologie freudienne là où celle-ci s'est confirmée dans ses certitudes conquises. »³⁴

Une théorie de la traduction en puissance : Le site de l'étranger

On verra, à travers la thèse, se préciser, au contact des matériaux travaillés, ce que je ne peux qu'esquisser ici à grands traits. Mais si cet essai de trajectologie ne s'est pas tourné, comme chez Augustin Berque, vers la majoration de la notion de « médiance », à laquelle il a subordonné celle de « trajectivité » (d'où la « mésologie » qu'il développe depuis *Le Sauvage et l'artifice* et l'étude géoculturelle du Japon), lui préférant pour ma part celle de *trajectivité*, c'est sans doute pour les raisons de *mobilité psychique* (et physique!) de l'interprète invoquées ci-haut. Et, à tout prendre, là où - fidèle en cela au modèle japonais - Berque s'est plutôt décidé pour l'orient de fondre-l'humain-dans-l'environnement, j'ai adopté ici la tradition existentielle et anthropologique de la psychanalyse *se ressourçant dans l'humain* : « c'est, avec la psychanalyse, penser ensemble le psychique et le pathique là où ils se décident l'un l'autre contemporanément à la naissance de la subjectivité »³⁵. Suite à quoi Fédida, un peu plus loin, réfère à Ferenczi : « Cette dimension pathique - ce que Ferenczi nommait le *tact* de l'élasticité de la technique - constitue la *subjectivité* de l'interprétation. »³⁶

³² P. Fédida, *ibid.*, p. 125.

³³ P. Fédida, *ibid.*, p. 217.

³⁴ P. Fédida, *ibid.*, p. 87.

³⁵ P. Fédida, *ibid.*, p. 20.

³⁶ P. Fédida, *ibid.*, p. 27.

J'émettrai une réserve quant à ce qui s'énonce dans certains chapitres de *Crise et contre-transfert* : la tendance à ontologiser la métaphore et le langage, dans le droit sillage de Binswanger et (surtout) H. Maldiney. Même là, l'écriture du texte métapsychologique soustrait généralement la langue d'analyse à l'autorité du discours ontologique. Personnellement, j'ai surtout lu, relu et travaillé, pendant des années, l'ouvrage qui lui succéda en 1995, pour moi son plus important et contenant en puissance la théorie de la traduction comme *transférance* que j'essaie de dégager dans *L'epos migratoire : Le site de l'étranger*. Si l'enjeu principal de cette thèse est de dégager le frayage d'une force migratoire du transfert, l'enjeu qui le suit de près est de mettre en relief la force et la finesse du projet de pensée de Fédida, tel qu'il s'énonce dans les livres et textes publiés depuis *L'absence* (1978), et en rapport au changement de sensibilité philosophique et littéraire que marquent les démarches singulières de Deleuze et Derrida (notamment avec les concepts de *déterritorialisation*, de *devenirs*, de *pli* et d'*itérabilité*). D'où, sans doute, la place que j'accorde aux *énoncés* de Fédida, régulièrement cité dans les chapitres 1, 3, 5 et 6; il s'agira toujours d'en mesurer à la fois la densité intrinsèque et, à quelques exceptions près, de les mettre en rapport à la problématique qui m'occupe ici, celle du croisement possible ou d'une nouvelle puissance d'engendrement des transferts. Cette dialogicité ne va pas de soi, Fédida ne « flirtant » absolument pas avec le contemporain (contrairement aux néostructuralistes français); cette dialogicité se tisse, mais elle donnera du fil à retordre au lecteur. Nous nous déplacerons du *psychique* au *culturel*, jusqu'en leur possible synergie *c u l t u e l l e*.

Voici une des *amorces* les plus compactes de ce que j'élabore ensuite au contact de matériaux littéraires et cinématographiques *conducteurs de transfert(s)* sinon *le(s) réalisant*; cette phrase nommant le « site de l'étranger » donne un aperçu de ce *site en déplacement* qui s'éclaircira dans le trajet de la thèse :

« Alors le site de l'étranger, qui ne peut pas être l'objet d'une localisation psychologique ou linguistique, est bien invisible fondation d'un lieu de visualité des choses dans le matériau phonique du figurable : il se désignerait plutôt comme « passage » (au sens de Benjamin) ou plus exactement comme *trans* de traduction, de transcription, de transfert. »³⁷

³⁷ P. Fédida, *Le site de l'étranger*, op. cit., « IV. Le site de l'étranger », p. 65.

Première partie
TRANSFERTS : EN QUÊTE D'UN
« SITE DU LANGAGE »

Chapitre 1. - Le transfert de mémoire

Cette esquisse transphénoménologique du premier concept axial de l'*epos* migratoire (l'autre étant le concept d'*epos* faisant le trajet du chapitre 2) élabore, en l'articulant en cinq temps, *une façon* d'interpréter une altération majeure du rapport de l'individu à l'histoire et à la transmission de l'expérience, survenue au courant du vingtième siècle sous la triple influence de la violence d'État, la disparition en masse et *l'essence de la technique*. Après avoir abordé la complexité du champ de transfert découlant de l'écriture du témoignage, je retracerai une petite histoire du transfert de mémoire en tant que modification matérielle opérant la *relève* (*Aufhebung*) non intégrale - en partie lacunaire - de ce que fut la *transmission de l'expérience* jusqu'au constat benjaminien de son retrait historique, modification ici pensée à l'aide de la théorie psychanalytique du transfert renouvelée par la métapsychologie transphénoménologique de Pierre Fédida. Puis une incursion suffisamment approfondie dans la cinématographie du transfert, *ici en deux* (Godard et Tarkovski), donnera un premier ancrage au passage trajectologique suivant : du transfert psychique révélé et analysé par la psychanalyse à celui opéré par la technique dans l'expérience effective du matériau. Enfin je reprendrai les rênes de l'écriture de l'épreuve migratoire comme technique de transfert du site de langage partagé entre *transfert généalogique* (et sa mémoire régrédiente vers l'origine) et *transfert migratoire* (ici historiquement activé par l'expatriation puis l'exil), le premier étant psychiquement plus puissant mais le second pour moi particulièrement fécond en termes de *devenir-langage*, surtout dans la perspective de l'en-deux-langues caractérisant le *site en déplacement* du traducteur.

1.1 - Régénérations de la mémoire du langage : rythme et historicité

Si, seul parmi les penseurs français, Pierre Fédida a profondément saisi la dimension *historiale* du témoignage énigmatiquement « présente » dans les livres d'André du Bouchet - notamment par l'absence, construite visuellement et plastiquement en

espaces laissés en blanc au coeur de la page, incorporisant l'expérience névralgique que « manque :

le monde »¹ -, Giorgio Agamben, malgré les réserves exprimées ci-haut, a néanmoins fait écho à l'expérience radicale de la *lacune* partagée par tous les rescapés et par les poètes Reverdy, Celan et particulièrement du Bouchet, longtemps *le muet dans la langue*, toute signification accréditée vigoureusement écartée, absentéisée, rejetée parce que s'interposant entre l'oeil et la main du scripteur rivé à la destitution de l'humain et à l'imminence *toujours en différance* d'un infime sens possible entre le manifeste et le latent, insaisi-imminent entre quelques mots élémentaires, entre le regard et le point aveugle de la représentation : « le témoignage vaut ici essentiellement pour ce qui lui manque; il porte en son coeur cet « intémoignable » qui prive les rescapés de toute autorité. (...) Cela veut dire que le témoignage est la rencontre entre deux impossibilités de témoigner; que la langue, pour témoigner, doit céder la place à une non-langue, montrer l'impossibilité de témoigner. La langue du témoignage est une langue qui ne signifie plus ».² Témoin l'existence de *Laisses* d'A. du Bouchet (1975)³, pages désertiques dont l'incroyable « privé d'expression » met singulièrement en relief les éclats épars d'une signification ramenée à ras : « mais je suis. »

« Le souffle. Tant que j'ai souffle. »

ou - soudain sursaut d'expression trop contenue - « Ton front pour toi! »⁴

Dans ces pages, « ce qui reste » (du désastre) se réduit à quelques épiphanies restituées-inscrites au bord du rien, comme « Sauges de l'orage. » ou

« Et l'herbe, demeurée, elle - toute l'herbe - comme à la nuit des pierres la fraîcheur de l'eau qui est là. »⁵

Comment renouer, à partir de ce devenir-chose d'une expérience adiscursive intransmissible attentive aux seules sources de la germination de la nomination du monde muet, avec la « représentance » ou l'itérabilité d'une écriture porteuse des *eaux vives* du langage dans la conscience du lecteur, pouvant y engendrer davantage qu'une langue de vestiges ou de traces de vie frôlant la pétrification, cet état de non-langue abusivement signalé et idéalisé par le philosophe italien comme étant la juste

¹ André du Bouchet, *Peinture*, Montpellier, Fata Morgana, 1983.

² *Ce qui reste d'Auschwitz*, *op. cit.*, p. 41 et 48.

³ Repris dans *Laisses*, Paris, Hachette, 1979; Montpellier, Fata Morgana, 1984; *Poèmes et proses*, Paris, Mercure de France, 1995; *L'AJour*, Paris, Gallimard, coll. Poésie Gallimard, 1998.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

destination ou destinée nécessaire de la langue du témoignage? Seulement *voir* « la langue - ce matériau » (A. du Bouchet)?

1.1.1 - « Le rythme charrie le sens »⁶

Parce que l'*epos* serait d'abord cette *action* de renverser la *passion du temps* en la composant rythmiquement sur la page, parce que le rythme est « une articulation chronogénétique du sens en même temps qu'il en est la direction »⁷ comme l'est redevenue à nouveaux frais l'écriture de du Bouchet avec *Rapides* (1980)⁸, j'évoquerai ici, en guise d'introduction au *transfert de mémoire*, ce qu'a réalisé Thomas Bernhard de 1967 (*Perturbation*) à 1989 (*Extinction*) : augmenter l'*âge du témoignage* d'une première oeuvre néoexpressionniste à *partir* (comme la poésie de Celan et du Bouchet) de l'effondrement spirituel de l'Europe, « prose absolue »⁹ où l'excès, l'*art de l'exagération* et surtout l'activité de relance rythmique de la narration sans relâche dirigent une « riposte » - une construction musicale-critique - contre la violence de l'Histoire, bien plus efficace qu'un simple régime constatif du langage s'interdisant, comme dans l'interprétation humaniste-*arte povera* d'Agamben, un tel plaisir, un tel étalage, une telle *dépense*. Or, il y a eu, avant Giorgio, Georges Bataille et sa *morale de l'excès* (« la communication est ruissellement »)¹⁰, et tout un pan de la littérature du vingtième siècle pour laquelle, déjouant par frayage et invention sémantique de l'inédit le *logos répétant l'histoire* de la philosophie, « la vérité est personnelle » (René Char).

L'Origine. Simple indication

L'oeuvre de Bernhard n'est certes pas la seule dont, d'une certaine manière, la *décision*, la conception et la construction sont venues *désabriter* narrativement (et, pour énormément de lecteurs, historiquement) la filiation vérité-nation-État de droit-pays natal ou de franche adoption; mais si nombre d'écrivains comme Brecht,

⁶ Laure Bataillon, *Traduire, écrire, op. cit.*

⁷ Pierre Férida, *L'Absence*, Paris, Gallimard, coll. Connaissance de l'inconscient, 1978, p. 113.

⁸ André du Bouchet, *Rapides*, Paris, Hachette, 1980; Montpellier, Fata Morgana, 1984.

⁹ Thomas Bernhard, *Ténèbres*, Paris, Éditions Maurice Nadeau.

¹⁰ Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1954.

Faulkner, Beckett et Michaux (auteur du verbe « désabriter »¹¹) avaient déjà sapé le terrain de toute entreprise de fondation non critique reproduisant les discours, idéologèmes et « stylèmes » en place, Bernhard, exact contemporain de l'âge du témoignage qui correspond de son vivant aux écrits majeurs de Levinas (ceux publiés de 1961 à 1982), aux dictatures latino-américaines du sud du continent (1966-1983) ainsi qu'à la réalisation du film-événement *Shoah* de Claude Lanzmann (années quatre-vingt)¹², a proposé, depuis l'intelligence narrative, une écriture de la contre-histoire dont l'acuité éthico-politique démonte particulièrement bien le(s) montage(s) symbolique(s) déployé(s) par « le système Legendre » et ce que Legendre lui-même appelle « anthropologie dogmatique », ultime réaction défensive de *L'Inestimable Objet de la transmission*.¹³ Non pas que la *position* de Bernhard soit la mienne : son propre pathos de l'inflation compositionnelle de la plainte hypersubjective colore presque tous ses blocs de prose d'une violence lyrique portant atteinte à la dimension vériditive (vérité documentaire) de la mémoire, dont la visée de justesse m'importe.¹⁴ Mais sa puissance narrative a « donné un corps » fictionnel-autobiographique (une oeuvre de fictions plus ou moins autobiographiques) qu'atteste historiquement la réalité du corps souffrant du narrateur, pour tous les lecteurs modernes dont la confiance dans les autres pris singulièrement se double, sur le plan éthico-politique - comme c'est le cas pour Ricoeur interprète de *L'Homme sans qualités* -, d'une « herméneutique du soupçon » face à la réalité (à tout le moins la menace persistante) de la falsification de l'histoire, herméneutique partagée par presque tous les écrivains latino-américains nés depuis 1914.

¹¹ Henri Michaux, *Mouvements*, Paris, Gallimard, 1951; repris in *Face aux verrous*, Paris, Gallimard, 1954, nouv. éd. 1967, coll. Poésie Gallimard, 1992.

¹² Cf. *Au sujet de Shoah*, volume collectif, Paris, Belin, coll. « L'Extrême contemporain », 1990. Depuis cette publication, au moins jusqu'à la reprise critique de l'interprétation de Felman par Agamben dans *Ce qui reste d'Auschwitz* en 1998, ce film est devenu LA référence cinématographique du discours philosophique sur le témoignage, l'oeuvre-monument dont la lourde postérité commémorative en termes de discursivité et prolifération de textes de commentaire montre bien à quel point la monumentalisation est sans doute le principal danger qui guette l'âge du témoignage. Ricoeur s'est montré attentif, dans son grand livre *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, à cet excès de mémoire qui menace d'engluier la pertinence de la *juste mémoire* du témoignage dans le pathos non critique de l'âge des commémorations (expression de l'historien Pierre Nora redoutant explicitement, vers la fin de ses *Lieux de mémoire*, l'espèce de « généralisation hative » s'emparant en France, sous forme de célébration identitaire, d'une mémoire soudain réduite à la défense voire à la fétichisation du patrimoine national).

¹³ Pierre Legendre, *L'Inestimable Objet de la transmission. Essai sur le principe généalogique en Occident*, Paris, Fayard, 1985.

¹⁴ « L'idéologisation de la mémoire est rendue possible par les ressources de variation qu'offre le travail de configuration narrative. Et comme les personnages du récit sont mis en intrigue en même temps que l'histoire racontée, la configuration narrative contribue à modeler l'identité des protagonistes de l'action en même temps que les contours de l'action elle-même. Le récit, rappelle Hannah Arendt, dit « le qui de l'action ». » - Ricoeur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 103.

C'est en ce sens, me semble-t-il, qu'il faudrait percevoir ici l'extrême vigilance humoristiquement teintée de paranoïa de la position du narrateur-témoin des héros intellectuels des premiers romans de Bernhard, puis du narrateur du cycle autobiographique, dont la prise de parole critique à l'intérieur de la voix narrative et son flot sans alinéa textuel confère une extraordinaire *torsion transférentielle* à ce qui relevait *jadis* de la dite *transmission* de l'expérience. Non pas, là aussi pour ne pas « jeter le bébé avec l'eau du bain », que le narrateur de l'autobiographie de T.B. ne cherche pas *lui aussi*, comme tout autobiographe en général, à transmettre un certain type d'expérience originale. Mais non seulement le narrateur de T.B. le fait-il - s'arc-boutant dans le premier récit autobiographique au *transfert critique* généalogiquement et verbalement issu du grand-père écrivain anarchiste - complètement *en dehors* de la filiation institutionnelle du sens « transmise » sous l'égide de la ville de Salzbourg ou de l'État autrichien, il se tourne positionnellement - et radicalement - *contre elle*, il *dresse son corps-fait-livre contre* l'histoire officielle, sa transmission nationale et le principe généalogique de l'État qui *l'assoit*. En ce sens, le témoignage est, au départ, s'il se veut une intervention s'efforçant de rectifier une opinion publique erronée à partir de son propre « Moi j'y étais » protestant charnellement contre une certaine falsification en cours ou bien en place, *tout le contraire* d'une institution, il attaque la transmission institutionnelle du sens rassurant faussement la population :

« nous n'avons pas le droit de falsifier ainsi toute l'histoire de la nature considérée comme histoire de l'homme, de transmettre toute cette histoire comme une histoire toujours falsifiée par nous parce qu'on a l'habitude de falsifier l'histoire et de la transmettre sous la forme d'une histoire falsifiée, tout en sachant que l'histoire entière n'est qu'une histoire falsifiée qui n'a jamais été transmise que sous la forme d'une histoire falsifiée ». (T.B., 1975)¹⁵

On dira : oui, considérant *une certaine* perdurance du national-socialisme en Autriche jusqu' ..., il faut resituer cette phrase dans son contexte, etc. - mais enfin, pourquoi tant de lecteurs, dans tant de pays et de langues de traduction, ont-ils bu cette phrase et peut-être ce livre, *L'Origine* et peut-être ceux qu'ils l'ont suivi, *comme du petit lait*, pris par le rythme de la narration *au présent de l'énonciation silencieuse* de son

¹⁵ T. Bernhard, *L'Origine. Simple indication*, Paris, Gallimard, 1981, 1990 dans la coll. Biblos, p. 15.

itération activée par l'acte de lecture?¹⁶ Lire, qu'on adhère ou pas aux propositions de sens en insurrection contre l'histoire officielle, signifie d'abord ici prendre part à un type d'interlocution sans vis-à-vis direct qui transforme l'esprit lecteur en chambre de résonance *au présent* où, d'accord ou pas d'accord, selon « *la capacité de réception* conférant la « *chance* » *maximale de langage* »¹⁷, opère (même en maintenant une distance réflexive) une certaine forme de *transférance*, suivant le terme proposé par Pierre Fédida en 1992 pour désigner l'étrange champ de signifiante propre au transfert dans la situation analytique :

« Ce champ mériterait d'être appelé *transférance* afin de laisser se définir les transferts par la pluralité aspectuelle qui les manifeste. Le terme de « *transférance* » connote moins les contenus de représentation (ré-impressions, copies, fantasmes) que la *dynamis* et l'*energeia* de leur production. »¹⁸

1.1.2 - L'attention à la *transférance*

Si, lisant d'abord T.B. comme un autre lecteur francophone, je suis un étranger plus ou moins neutre vis-à-vis une verbalisation (une dénonciation) dont les significations éthico-politiques m'apparaissent concrètes (« me parlent ») ou abstraites selon ma propre axiomatique ou position axiologique en rapport au champ référentiel européen, je peux aussi m'identifier à un certain moment de ma vie de lecteur (comme ce fut le

¹⁶ Sans redéployer ici la signification philosophique de *l'universel singulier* (Hegel) d'où découle en partie la logique du singulier à l'oeuvre dans la pensée de Giorgio Agamben au moins depuis son séminaire sur Hegel, Heidegger et Benveniste (cf. *Le Langage et la mort*, *op. cit.*, publié en Italie en 1982), et plus récemment chez Jean-Luc Nancy, le fait de lire une oeuvre littéraire en traduction et de pouvoir en capter l'intime texture affective aussi intensément et - du moins le crois-je - à peu près aussi finement que le lecteur la lisant dans sa langue originale, avec autant de plaisir, de richesse de sentiments et d'acuité de la pensée que si cela avait été écrit dans sa langue maternelle, ce fait même porte à croire en une certaine traductibilité d'une oeuvre de témoignage s'adressant d'abord aux lecteurs de la langue dans laquelle elle est écrite, non sans rapport (critique) à la nation. Peut-être faudrait-il ajouter au « j'y étais » puis au « j'étais là » attestant la véracité de tout témoignage, le « j'ai vu l'homme » (dans le sens universel, à partir du spectacle singulier de la souffrance humaine dans Salzbourg sous les bombardements) apparaissant textuellement dans la traduction française de *Die Ursache (L'Origine)* de Bernhard, en 1975, c'est-à-dire trente ans après le « J'ai vu l'homme. » d'Henri Michaux dans *Épreuves, exorcismes (1940-1944)*, Paris, Gallimard (cf. prose intitulée « Ecce homo »). Il s'agit là, selon moi, d'un énoncé princeps ou trait structural du témoignage *anthropologiquement* à l'origine de son potentiel d'universalité; en ce sens, *dit ou non dit*, verbalisé ou métaphorisé, il s'inscrirait dans la structure même du témoignage.

¹⁷ Pierre Fédida, *Crise et contre-transfert*, Paris, PUF, 1992, p. 177.

¹⁸ *Ibid.*, p. 197-198.

cas pour moi avec T.B. il y a huit-neuf ans), comme un de ses *fervents lecteurs*, dont Albert Kohn, en tant que son traducteur français, incarnerait particulièrement la figure maximale dans ma langue maternelle. *Personne ne lit mieux un livre que son traducteur*, pourrait dire ce (sacré) traducteur; celui-ci, s'il se situe à la bonne distance activant la transférance de la *dynamis* et de l'*energeia* de l'allemand de la prose de T.B. jusqu'à un français (par elle) (par lui) *bousculé*, « tout retourné », pourra adapter à la situation *et à la technique* traductologiques cet énoncé de Fédida caractérisant la situation *psychanalytique* : « Le neutre-étranger n'est donc pas un « comportement » mais un *lieu* fondateur des transferts et d'engendrement de la traduction de la parole en elle-même par la médiation de la *communauté humaine de la langue* »¹⁹ (en l'augmentant, la donnée psychopathologique en moins, du dédoublement de la médiation et de la communauté par le transit entre les *deux* langues caractérisant évidemment cette pratique de la traduction). Quant à la traduction de la pluralité aspectuelle des affects de transfert en leur accentuation rythmique-langagière *relevant à force de musique et d'ardeur narrative* le dur contenu de l'expérience *charriée* par le pathos de la profération (la destruction, la mort et le néant de la représentation), le traducteur semble avoir compris, comme Giacomo Leopardi, que

« ... le sentiment du néant est le sentiment d'une chose morte et mortelle. Mais si ce sentiment est vivant (...), sa vivacité prévaut, dans l'âme du lecteur, sur le néant de ce qu'il fait ressentir, et l'âme reçoit la vie, fût-ce passagèrement, de la force même avec laquelle elle ressent la mort perpétuelle des choses et la sienne propre. »²⁰

Transfert et contre-transfert

Je complique d'un cran la question de la transférance, avant de passer à la question de la technique dont le développement, au vingtième siècle, est venu modifier considérablement le devenir effectif et les formes possibles de la transmission de l'expérience d'homme à homme, via quantité de (nouvelles) médiations et risques de distorsion; avant de traiter plus amplement, le moment venu, de la question spécifique de la traduction effective, qu'en est-il de ma propre position de lecteur non-traducteur de T.B. pris en ce moment même en exemple de ce que je construis en introduction au

¹⁹ *Ibid.*, p. 177-178.

²⁰ Leopardi, *Zibaldone*, trad. de Joël Gayraud, Paris, Éditins Allia, 1996, p. 48.

concept opératoire de transfert de mémoire? *Mais je ne peux ici que donner une simple indication.*²¹ *Contre-transfert* s'appelle, dans la situation psychanalytique singulièrement bien *dépliée* par Fédida, l'analogon clinique de la théorie dans le mixte d'engagement pathique et de dégageant silencieux propre à la pratique de l'analyste, là où il y va de sa nécessaire perméabilité et participation mesurée (toujours vigilante) à la *passion transférentielle*, cette étrangeté du transfert sans quoi *il ne se passe rien*.

Mais par rapport à cette « intense relation affective » qu'est le transfert (Freud, *Selbstdarstellung*, 1925)²², le contre-transfert est une attitude interne ou une disposition ajustée, « acte d'intelligibilité subjective formé à l'expérience de la « transférance » ou, pour ainsi dire à l'interface des transferts ».²³ Difficile de rassembler d'entrée de jeu la signification latérale du contre-transfert théorique dégageant de la littérature *comme telle* une construction analytique de la communication littéraire, quand ce travail, nécessairement contre-transférentiel s'il développe (l'élasticité d')une théorie *en rapport au(x) transfert(s)* du langage littéraire - vers la traduction effective d'une langue concrète à une autre - doit d'abord, pour ce faire, traverser *ce en quoi* consiste psychiquement le transfert, c'est-à-dire graduellement le transfert *dont il sera maintenant question*: le *transfert de mémoire*, en tant que combinant des éléments du transfert théorisé par la psychanalyse *depuis l'expérience psychanalytique* et des éléments pouvant prendre le relais historique et technique de ce que Walter Benjamin déplora : la déperdition de la transmission (non institutionnelle) de l'expérience.

Entre, d'une part, le « pur transfert » propre à la situation psychanalytique et ses avatars psychopathologiques non vécus en connaissance de cause et, d'autre part, le contre-transfert de l'analyste construisant espace de séance ou espace conceptuel de thèse sans ignorer ses propres affects de transfert venant teinter son interprétation, le narrateur de T.B., du moins dans *L'Origine*, constitue lui-même dans l'anachronie de la narration un site de langage contre-transférentiel dans la mesure où, en plus de son propre transfert, il réanime - en l'orchestrant - la mémoire régrédiente des mots et, de là, le passé de ses promenades d'enfant avec son grand-père riches des paroles de celui-ci, phrases captées « maintenant » reviviscentes comme autant de *traces orales*. « Le contre-transfert est alors la conscience anachronique du transfert (...) il répond

²¹ Thomas Bernhard, *op. cit.*, p. 66.

²² Cité par Fédida, *op. cit.*, p. 70.

²³ Pierre Fédida, *ibid.*, p. 198.

d'un véritable paradoxe consistant à ressusciter les transferts et à les mettre au présent, tandis qu'il fonde le mémorial de leur passé. »²⁴

1.2 - Substitution historique de l'efficace du transfert de mémoire à l'ancien modèle de la transmission de l'expérience

1.2.1 - De la narration. Transmission et disparition

La mémoire est le don épique par excellence.

Walter Benjamin,
«Le Narrateur»

Avant 1918

Jusqu'au vingtième siècle, si on fait exception de ce qu'effaçait la destruction en cours dans l'Histoire (guerres, occultation et effacement de documents), une certaine transmission de la mémoire allait de soi. Je ne parlerai pas de la mémoire collective; je suis sûr qu'il y en a, mais je ne la connais pas personnellement. Non, je parlerai plutôt de la mémoire individuelle, celle qui se transmet d'une personne à une autre, même avec tous les relais que ça peut impliquer; mémoire aussi bien porteuse de plusieurs mémoires distinctes, réunies chez l'un ou chez l'autre, ce qui n'a rien d'extraordinaire en soi. C'est pourtant sur cette fine filiation que repose l'antique modèle de la relation de maître à élève, mémoire du métier (mémoire de la main) bien plus que banque de données mémorielles prétendant à une totalisation du savoir.

Sur la transmission continue de cette mémoire individuelle, « humaine » comme ce que transmettent et accompagnent la voix et la main de l'artisan, reposait, pour le Benjamin du texte de 1936 intitulé « Le Narrateur », la transmission de l'expérience.²⁵ Pour lui comme pour le philosophe tchèque Jan Patočka (cf. *Essais hérétiques*²⁶), les puissances amassées et libérées par la Première Guerre mondiale auraient définitivement altéré, défait sinon détruit cette humanité de l'expérience, cette naturalité supposée de sa transmission comme de visage à visage. À ce titre, Patočka se réfère plus d'une fois à ce qu'il appelle *l'expérience du front*, qui a perdu ses contours nets,

²⁴ P. Fédida, *ibid.*, p. 197.

²⁵ Walter Benjamin, *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991.

ses traits directement reconnaissables sous la violence sans nom de cette guerre; en témoigne l'éclatement, la fragmentation de *La Allegria* d'Ungaretti (1914-1919), tout récit consumé, où l'expérience du combat ne signifie plus rien au-delà de ses échos fulgurants dans une chair exaspérée.

Le constat serait le suivant (« pour faire vite », dirait Derrida) : effondrés, les fondements symboliques sur lesquels reposaient la transmission continue de la mémoire. Quelque chose a, aurait été profondément ébranlé, brisé, un sens longtemps sauvegardé de la culture européenne (mission, tradition, eschatologie), vacant dans les pages solaires, illuminées mais cendreuse du poète italien. L'expérience du combat nous parvient comme celle d'un individu seul, solidaire de quelques compagnons d'armes élus par amitié personnelle plutôt que par commune allégeance politique. À lire ces pages souvent accompagnées de la date de leur écriture, où seul règne l'instant stupéfait, dénudé jusqu'à l'os, on dirait que *rien* ne les précède. À part quelques très brèves allusions au monde d'avant, quelques « souvenirs d'Afrique », la mémoire ne semble plus pouvoir *prendre* (comme le ciment prend). « Jouir d'un instant seul de vie initiale Je cherche un pays innocent »²⁷ : la poésie, ici, *donne sur son départ*, comme elle le fera désormais chez de nombreux modernes.

1918

Je me suis bâti sur une colonne absente.

Henri Michaux,

Ecuador

Si, face à de tels déchaînements, un individu n'a jamais pesé lourd dans la balance, depuis 1918, il risque même de disparaître.

Il y a quelques années déjà, j'ai rencontré un vieil Allemand né en 1918, Otto Rasper. Il n'a jamais connu son père, mort sur un champ de bataille en France quelques mois avant sa naissance. Mais ce qui est peut-être plus grave ou plus rare pour nous, ici, c'est qu'il ne l'a jamais TROUVÉ: la dépouille, le corps de son père « mort au champ d'honneur » n'a jamais été identifié. Sa mère et lui ont beau avoir fait des recherches plus tard : rien. Porté disparu.

²⁶ Jan Patočka, *Essais hérétiques. Sur la philosophie de l'histoire*, Paris, Verdier, 1981 (particulièrement le texte « Les guerres du XXème siècle et le XXème siècle en tant que guerre »).

²⁷ Giuseppe Ungaretti, *Vie d'un homme*, Paris, Gallimard, 1973, coll. Poésie Gallimard, p. 100.

« La narration épique devient fantomatique lorsqu'elle renonce au langage au bénéfice de l'image. Serait, en effet, lyrique cette identification passive aux images qui soumet la parole à une plainte du temps. Et en ce sens la mélancolie de cette parole serait le signe que, depuis longtemps, s'est substituée à la guerre la *disparition en masse*. »²⁸

Pour ne pas glisser dans cette identification passive et cette mélancolie, dont Pierre Fédida - en psychanalyste - reconnaît les dangers, quelles nouvelles formes peuvent prendre la transmission de la mémoire à l'ère de la disparition en masse? La disparition physique du père biologique de mon ami allemand, au-delà de sa signification inépuisable dans l'histoire personnelle de celui-ci, n'est qu'un cas parmi d'autres, et un indice brutal (ou une allégorie) de l'ébranlement de la filiation généalogique qui n'a cessé de s'aggraver depuis. Sur ce principe de filiation repose, depuis que le monde est monde, la bonne continuation de la transmission de la mémoire. (Je parle de la majorité des gens, non des communautés de savants.)

Le courant généalogique a été interrompu d'un côté, brisé net par la mort du père. D'accord; mais Fédida de dire, plus loin, dans le chapitre central de son livre: « *L'épos* exige l'ébranlement tectonique du langage et ainsi ce rapport à la mort. »²⁹ Si une certaine transmission peut encore avoir lieu, elle se fera autrement, selon un autre rapport à la mort; une expérience étrangère, déshistoricisée en quelque sorte, au langage fragmenté, arraché à la trame continue et instituée du mémorable exact - la mémoire des morts dénombrables, reconnaissables et donc nommables, plutôt que dévisagés et portés disparus.

« Autrement dit, si la guerre n'est plus pensable par des enjeux historiques conflictuels, les morts qui en résultent se confondent avec une masse qui équivaut à substituer la disparition à la mort et à neutraliser ainsi ce que la mort comportait comme désignation singulière, nomination et dénombrement. Il ne fait alors pas de doute que c'est le langage lui-même qui s'en retrouve affecté - comme s'il était dépossédé de sa propre mémoire et soustrait ainsi à l'*épos*

²⁸ Pierre Fédida, *Le site de l'étranger*, Paris, PUF, 1995, p. 85.

²⁹ *Ibid.*, p. 124.

du mémorable. »³⁰

(Depuis la disparition des personnes en Argentine et en Uruguay, comme celle portée au langage depuis la guerre du Golfe, Tununa Mercado - avec *En estado de memoria*³¹ - et Tahar Ben Jelloun - avec *La Remontée des cendres* - ont démontré, par ces livres-témoignages *qui nomment*, qu'il demeure toujours possible de se réapproprier sa propre mémoire de la guerre ou de ses formes cachées ou différées (la répression, la disparition des personnes).

Depuis 1918

*Nous sommes devenus pauvres. Nous avons sacrifié,
morceau après morceau, l'héritage de l'humanité, et
souvent nous l'avons mis au clou pour le centième de
sa valeur afin de recevoir en contrepartie la petite
monnaie de « l'actuel » (...). L'humanité se prépare
à survivre, s'il le faut, à la culture. Et l'essentiel,
c'est qu'elle le fait en riant.*

Walter Benjamin,
« Expérience et pauvreté »³²

Dans les années trente, Benjamin et Céline, pour ne citer qu'eux, ont très bien senti le « choc » moderne évoqué dans « Expérience et pauvreté » : leurs textes des années trente témoignent, selon leurs sensibilités différentes, de l'écho subjectif que ce « choc » pouvait provoquer ou susciter dans des proses ou des essais, et entraîner dans des romans. Ils nous ont laissé des oeuvres et des textes à *valeur documentaire* qui, essai ou roman, montrent ou mettent en scène les transformations radicales menaçant la perdurance de l'*epos* du mémorable comme forme d'héritage névralgique pour une collectivité.

Dans l'essai du printemps 1933 « Expérience et pauvreté », dans celui publié en 1936, « Le Narrateur », Benjamin parle de la transmission de l'expérience comme d'une

³⁰ *Ibid.*, p. 85.

³¹ Tununa Mercado, *En estado de memoria*, Buenos Aires, Ada Korn Editora, 1990. Quant aux poèmes de Ben Jelloun écrits à la mémoire des victimes singulières de la guerre du Golf, ils ont été publiés aux éditions du Seuil un an ou deux après la guerre, texte bilingue français-arabe (je n'ai pas la réf. exacte sous la main, mais le livre a été repris dans la collection format poche « Points »).

chose du passé. Le don de prêter l'oreille se perd : que vaut la vie d'un homme et son *expérience* naguère narrable, riche d'enseignement transmissible depuis son « appris par soi-même » éprouvé charnellement en situation dans des lieux concrets, devant la puissance de mobilisation de la guerre, de l'image-choc, du cinéma? Guerre et cinéma : voilà, menaçant selon Paul Virilio l'orient phénoménologique du corps propre de l'individu, ce qui rendrait vétuste la simple, modeste mais nécessaire transmission de l'expérience d'une personne à une autre; nécessaire, car véhiculant - communiquant - la naturalité ou l'humanité du geste, de la voix, de la main; selon l'analyse que fait Gérard Raulet du texte de 1933, en ce qu'il décrit la désubstantialisation de l'expérience, « cette pauvreté de l'expérience n'est pas seulement pauvreté des expériences privées mais pauvreté des expériences humaines »³³. Déjà, dans « L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », pour clarifier la perte de l'aura, Benjamin écrivait ceci:

« Pour les masses l'oeuvre d'art serait un objet de distraction, pour l'amateur un objet de dévotion. Il s'agit de regarder ceci de plus près. La distraction et le recueillement constituent une opposition qui autorise la formulation suivante: celui qui se recueille devant l'oeuvre d'art s'immerge en elle; il entre dans cette oeuvre comme le fait dans la légende chinoise le peintre qui contemple son oeuvre achevée. La masse distraite, pour sa part, engloutit l'oeuvre d'art en elle, elle l'entoure de sa houle, la submerge de son flot.»³⁴

C'est une façon d'indiquer tout ce qui séparait l'expérience accidentée de Céline de celle de Proust : l'engouement collectif pour le cinéma, cette modernité massive, électrisante, heurtant de plein fouet tous les citoyens, relativisait tout à coup l'expérience privilégiée, la fine émotion esthétique combien délicate du narrateur proustien, frissonnant à l'écoute de la sonate de Vinteuil - ou plongé tout entier dans sa réminiscence diaprée, « un peu de temps à l'état pur ». C'est là, aussi, préciser l'altération définitive de la transmission de la mémoire, qui a toujours dépendu d'une certaine longue durée, abritée et sauvegardée, allant de pair avec une concentration et une écoute patientes. Avec ce que cela impliquait comme rapport à l'original - la valeur cultivée de l'original comme tel, de l'expérience originale voire unique, irremplaçable.

³² Cité par Gérard Raulet in *Le Caractère destructeur* - Esthétique, théologie et politique chez Walter Benjamin, Paris, Aubier, 1997, p. 31. C'est sa traduction.

³³ G. Raulet, *ibid.*, p. 31.

Or désormais, avec l'âge du cinéma, l'actualisation est plus importante que l'original; le rapport entre production et réception s'est inversé, dans la mesure même où la reproduction renverse la relation traditionnelle entre l'original et la copie. En même temps, la reproductibilité induit une délocalisation et une détemporalisation qui abolissent l'appartenance de l'image à un espace et à un temps déterminés.

1.2.2 - Pourquoi *transfert* de mémoire

De façon d'abord un peu schématique, pour les besoins de la démonstration, il faudrait entendre ici le concept opératoire de transfert de mémoire *presque comme* l'exact opposé de la phrase d'Aristote reprise et finement redéployée par Ricoeur dans son grand livre sur la mémoire qui accompagne ce parcours-ci : « La mémoire est du passé. » Si, dans cette présente esquisse, je substitue l'écoute transphénoménologique des transferts (Nicolas Abraham, Pierre Fédida et peut-être déjà Sandor Ferenczi) à l'esquisse phénoménologique de la mémoire par Ricoeur, je ferais d'une phrase d'Andreï Tarkovski la phrase princeps de la mémoire propre au *transfert* de mémoire en tant que *mise au présent* effective par le langage et l'image : « La mémoire, c'est l'état de la seconde où je parle, et non pas un regard sur le passé. »³⁵ Cette phrase nodale, la plus dense que je connaisse sur la mémoire, dit *exactement* le principe axial animant le transfert de mémoire *par* la parole ou ses « équivalents » problématiques mais esthétiquement et peut-être spirituellement enrichis à l'écran ou dans l'écriture; il ne reste plus qu'à en dérouler toutes les conséquences, modifiant la certitude héritée d'Aristote que la mémoire serait (« est ») essentiellement (substantiellement, conformément à l'ontologie substantialiste) « du passé », substance à l'abri de l'altération et aisément connaissable au « regard » (primat de l'oeil) phénoménologique. Corrélativement, il s'agira, dans la foulée de la phrase de Tarkovski « condensant » l'apport de Freud sur le couple *parole et mémoire*, de substituer à l'antique privilège du « témoin oculaire » de l'ocularocentrisme occidental, le *témoin auditif oculaire* qu'est toute personne ainsi attentive à la parole, le *tao*.

³⁴ Cité par G. Raullet, *ibid.*, p. 40, sa traduction.

³⁵ Tarkovski, entretien dans le journal *Le Monde*, 20 janvier 1978.

transferts

« ... des formations de pensée particulière auxquelles on peut donner le nom de *transferts*. Que sont les transferts? Ce sont des nouvelles éditions, des copies des motions et des fantasmes qui doivent être éveillés et rendus conscients au cours du progrès de l'analyse et dont le trait caractéristique est de remplacer une personne antérieurement connue par la personne du médecin. Autrement dit un nombre considérable d'états psychiques antérieurs revivent non pas comme états passés mais comme relation actuelle à la personne du médecin.»

Freud,

*Cinq psychanalyses*³⁶

Les récits et romans de T. Bernhard « revisitant » transférentiellement les mêmes « motions » fondamentales après 1975, les films de Tarkovski, Godard ou David Lynch constituant de « nouvelles éditions » des « motions » et des fantasmes déjà mis en images dans leurs premiers films, peuvent être analysés en partant du champ sémantique et de la *percée sémiotique* qu'ouvrait Freud en déterminant ainsi des « formations de pensée particulière » comme *transferts*, sans jamais réduire leur spécificité esthétique à des schèmes psychanalytiques.

Bien que le mot provienne, dans ces pages, du vocabulaire de la psychanalyse, il n'est pas *rivé* aux différentes acceptions qu'il revêt dans cette pratique doublée d'une théorie. Cependant, j'aimerais en rapatrier la richesse de sens, la pluriéquivocité, la fécondité sémantique:

« On ne saurait guère aujourd'hui - quelle que soit la spécificité que prend le terme de transfert dans la psychanalyse - tenir ce mot à l'abri des mots ayant sensiblement le même sens : *transport, transmission, translation, traduction*, surtout en raison de l'attention dont ces termes

ont fait l'objet de la part de Walter Benjamin, Martin Heidegger, Hannah Arendt et, plus près de nous encore, d'Antoine Berman. Il resterait certainement à entrer, ainsi que certains l'ont fait, dans la question des correspondances internes chez Freud et en psychanalyse entre les mots-concepts de *transfert*, de *traduction*, de *transmission*, de *transcription*, de *ré-inscription* - de tels mots soulevant le difficile et considérable problème de la *mémoire*, de la *parole* et de l'*écriture*.

Ne pas confondre ces mots et travailler avec leur distinction enrichit très sensiblement les capacités sémantiques du mot « transfert » en psychanalyse. Pour l'heure, contentons-nous d'appeler les horizons de ce mot, précisément là où nous occupe la difficulté rencontrée: *la mise en échec par le mot lui-même d'une discursivité de l'explicitation si un tel mot veut préserver son rapport à une mémoire anachronique ainsi que son aspect a-communicationnel et non relationnel*. Cela revient à dire qu'il n'y a pas de métalangage du transfert. » (P. Fédida)³⁷

Pas de métalangage ici - d'où l'*élasticité* du langage. Terme à plusieurs entrées, le transfert est un concept *poreux* tant qu'il ne reçoit pas un sens plus précis dans un contexte précis ou, pour le moins, une certaine *direction de signification* (Binswanger) permettant d'en maintenir le champ ouvert et lié à l'espace, telle la *transférance* aux bords inassignables. Pour ma part, j'entends par transfert un processus physique ou géographique autant que métapsychologique ou culturel: un déplacement en quelque sorte, qui comporte un risque d'altération - ce qu'implique d'ailleurs le fait concret, intramondain, d'être transféré d'un lieu à un autre (services, secteurs, départements). *Le site est en déplacement*, et Fédida lui-même - dont la *situation psychanalytique*, la profondeur et la gravité de l'herméneutique transphénoménologique *depuis le psychopathologique*, demeurent parfaitement *distinctes* du présent essai trajectologique *en partageant néanmoins* le souci quant au *site* - indiquait déjà, dans *Crise et contre-transfert* (peu avant la fin), ce qui allait devenir dans les années quatre-vingt-dix *Le site de l'étranger* : « Le passage effectué au titre d'une *transformation*

³⁶ Cité par P. Fédida, *Le site de l'étranger*, p. 129.

³⁷ *Le site...*, p. 129-130.

du *psychique* (entendu comme psychique et corporel) au *culturel* est le travail de cette mise en oeuvre. »³⁸

Déplacement, altération, modifications inattendues : qu'on parle aujourd'hui de « transfert de compétences » ou, dans ces pages, de transfert de mémoire, l'opération ou le processus du transfert agi par un sujet conscient pourra être accompagné par ces « side effects » autant que l'étrange phénomène plus subi qu'agi par le sujet de la psychanalyse, l'inconscient. Autrement dit, même si, dans l'économie propre à l'*epos* migratoire, priorité est accordée dans ces pages au dit transfert *de mémoire* (et plutôt d'individu à individu ou d'oeuvre à lecteur ou spectateur, que suivant la fameuse « mémoire collective » d'un nébuleux échappant au *temps opératif* propre aux actes de discernement), les processus de transferts sont aujourd'hui en voie de généralisation (matérielle et virtuelle); mais, parce que difficiles à cerner, ils commencent à peine à être portés au langage conceptuel, à être thématés et plus ou moins explicités comme tels.³⁹

Cela se passe : de l'anachronie au présent du transfert

« L'expérience décrite a un pivot, le présent (...) la modification est du présent (...) la référence au présent rejoint l'expérience quotidienne que nous faisons des choses qui commencent, continuent et cessent d'apparaître. Commencer constitue une expérience irrécusable (...) toujours un quelque chose commence et cesse. Au reste, le présent n'a pas lieu d'être identifié à la présence - en aucun sens métaphysique que ce soit. (...) Le présent est aussi celui du jouir et du souffrir »,

précise Ricoeur dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*.⁴⁰ Ainsi, prenant graduellement en compte le « mouvement même de la mémoire qui travaille » (Bergson)⁴¹, Ricoeur passe-t-il de ce qu'il appelle l'*approche cognitive* à celle, plus près du transfert, de la *mémoire exercée*, approche *pragmatique* qui l'amène à se pencher sur les vicissitudes

³⁸ *Crise et contre-transfert* (1992), *op. cit.*, p. 264.

³⁹ Règle générale, la technique, l'administration, l'économie et l'économie politique semblent constituer la réalité matérielle et le champ référentiel d'où provient l'acception (parfois non critique) du terme (qui devient courant) de transfert, d'où on en dérive et partage la signification - plutôt que la réalité psychique et son expérience psych-analytique, anthropologique ou trans-phénoménologique. *Empire*, de Negri et Hardt (Paris, Exils éditeur, 2001), en dégage une « direction de signification » pertinente, mais sans développer la notion.

⁴⁰ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 39-40.

⁴¹ *Ibid.*, p. 63.

de la mémoire des individus faisant l'effort de se rappeler, *visant* un réel *remontant* du passé au présent de la remémoration, *surimpression* de la visée cognitive et de l'opération pratique.

Déplacements, altérations, modifications en profondeur : d'une réalité donnée, du sens possible et dicible, de la relation entre des mondes contigus, en un mot, de la mémoire *active au présent de l'énonciation* qui enregistre, meut, écrit ou filme, voilà en quoi consisterait l'opération d'actualisation qui « renverse la vapeur » de la vétuste *transmission* de la mémoire. Voilà ce que j'appelle *transfert*, processus de communication et de déplacement - voire de *communication en déplacement* - d'une mémoire au présent se substituant à la tradition de la transmission de l'expérience regrettée par Benjamin dans « Le Narrateur ». (Ceci n'est pas une définition : le transfert implique un champ sémantique, constitue un théâtre d'opérations dont cette mise en relief n'est qu'un moment. Ou encore : le transfert, une fois qu'on y a mis les doigts, débalance l'acquis, remet en jeu les positions claires du langage et nous entraîne dans une *logique en déplacement* qui brouille l'identité fixe et défait et refait les lieux de la mémoire.)

Substitut furtif, souvent inaperçu à (la déperdition de) l'expérience humaine commémorée par Benjamin; comportant, dans la précarité grandissante, une large part d'incertitude, d'invérificabilité sinon de fausseté, le transfert de mémoire consiste autant dans le contenu d'histoire personnelle activé lors d'une conversation avec un chauffeur de taxi (la mémoire qui s'y trouve réanimée, les vestiges d'expérience qui y sont avivés, échangés ou partagés), suivant une « forme informe » improvisée, en soudaine rupture avec le temps chronique, que dans le témoignage gravissime communiqué (ouvragé) par un livre publié chez un grand éditeur - forme *ici* plus reconnue de la chose, d'une signature accréditée par les Responsables de la Mémoire. Répondant à un besoin largement répandu, qui survit à la perte entrevue et redoutée par Benjamin, le transfert de mémoire peut surgir chaque jour, au café du coin comme ailleurs. Éphémère, oui; un observateur du baroque comme Maffesoli, révélateur de la *ténuité* et de la *légèreté* du sens contemporain porté par une communication effervescente, parlerait de sagesse populaire, d'une profondeur locale ou « tribale » échangée *au creux* des apparences.⁴²

L'expérience des colloques scientifiques m'a clairement démontré le fait que, plus souvent qu'autrement, c'était dans les conversations en coulisse et autres initiatives

⁴² Michel Maffesoli, *Au creux des apparences* - Pour une éthique de l'esthétique, Paris, Plon, 1990. Lire également, du même auteur, *Le Temps des tribus* et *La contemplation du monde*, repris comme le premier

impromptues, mêlant savoir et non-savoir, que la communication était riche d'expérience humaine, toute cette appréciable mémoire « heureuse » qu'évoque Ricoeur (avec l'émotion partagée que cela implique) : toutes formes de transfert de mémoire immédiate ou *(re)faisant surface* après coup - inventive depuis son anachronie -, autant sinon plus intéressantes, plus prenantes, plus captivantes que les « communications » officielles oscillant entre deux logiques, la logique héritée de transmission des connaissances (modèle « substantialiste ») et la logique de relation anachronique de transfert culturel opérant par mise en contact des savoirs décentrés, des géographies, des langues et des mémoires personnelles (souvenirs de voyage ou, plus intimes, de jeunesse et de rêves sans âge, anecdotes ou bribes d'expérience comportant une valeur d'exemple riche de concrétude, etc).⁴³ À ce titre, Ricoeur consacre des passages très justes à la *mémoire corporelle*, non loin de la concrétude des flux d'affect du transfert, son effectivité par la parole incarnée, l'écriture et la corporéisation du vivant humain qu'exerce l'image filmique au présent de la projection cinématographique ou vidéo (voir plus bas); je reprendrai cette idée de la mémoire corporelle dans la deuxième partie de la thèse, qui porte spécifiquement sur la mémoire exercée depuis l'*epos* latino-américain.

Mais je ne dirai pas que l'essentiel, dans le transfert, ne réside pas dans le contenu activé, projeté et communiqué voire effectivement transmis, échangé ou partagé. Non - simplement que le transfert est moins réglé d'avance que « l'ancien modèle »⁴⁴, plus perméable, aux contours flous et, en contrepartie, progressivement plus inventif et plus souple, « exportable » en quelque sorte (pouvant être plus facilement transposé dans un autre domaine d'activité).

Bref, le transfert de mémoire est une alternative à la transmission de l'expérience qui relève le défi du cinéma, sa *mise au présent du psychique corporel* dans la fluence de l'image filmique et son développement hipnoïde, dont le narrateur pouvait jadis

en livre de poche ces dernières années (Biblio Essais). Également, la nouvelle (et très intéressante) préface à *La Conquête du présent* (1979), réédité en 1998.

⁴³ « La mémoire pratique est régulée par le jeu multiple de *l'altération*, non seulement parce qu'elle ne se constitue que d'être marquée des rencontres externes et de collectionner ces blasons successifs et tatouages de l'autre, mais aussi parce que ces écritures invisibles ne sont « rappelées » au jour que par de nouvelles circonstances. (...) la mémoire (...) appel par l'autre, dont l'impression se tracerait comme en surcharge sur un corps de tout temps altéré déjà mais sans le savoir. Cette écriture originaire et secrète « sortirait » peu à peu, là où des touches l'atteignent. » - Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Paris (1980), Gallimard, coll. Folio Essais, 1990, p. 132.

⁴⁴ Je cite W. Moser, qui m'a écrit : « « l'ancien modèle » n'a pas pour autant disparu (...) il reste efficace au moins comme fantôme (...) le nouveau est difficile à cerner et encore plus difficile à « implanter » pour assumer la même fonctionnalité que l'ancien ». Je dirais : efficace au moins comme un guide de montagne du savoir, ce qui pour moi est beaucoup plus qu'un fantôme. Comment assurer aujourd'hui la pérennité de cette espèce?

craindre la destructivité. Et la littérature qui m'intéresse dans cette perspective, sans vainement rivaliser avec l'invention cinématographique, reconnaît ce changement, se modifie à son contact et réinvente sa propre logique; elle passe au travers et, ici et là, elle *passse au transfert*.⁴⁵

Mais avant d'examiner de plus près les formes littéraires contemporaines de cet « ébranlement tectonique » du langage (cf. chapitres suivants développant le concept d'*epos*), voyons comment, avec deux films très denses sur le plan de la mémoire, de la sédimentation culturelle et du travail de deuil, on peut explorer plus avant la question qui anime le chapitre neuf - pièce centrale - du *Site de l'étranger* :

« Alors que le transfert est parole réminiscente souffrant d'une impossible remémoration du passé fuyant qui la hante, comment parler *du* transfert en retrouvant avec ce mot ce qu'il veut désigner d'occulte et d'étrange - son insaisissable mouvement de déplacement des lieux, son aspect pluriel, son oeuvre de masque constamment mobile, ses affects incertains? » (Fédida, p. 125)

⁴⁵ Je me pencherai plus loin sur cette « modalité » (ou plutôt fluence ou dimension) transférentielle de l'*epos* en langage littéraire, plus précisément sur ce qui fait de certaines de ses manifestations les plus abouties une écriture transférentielle dont la charge d'affects, l'efficace syntaxique et l'accentuation rythmique des intensités psychiques *colore* en quelque sorte l'acte de lecture au présent de l'itération du langage, de sa fluence, de son développement séquentiel non dépourvu d'effets esthétiques - champ de transférence perceptible, me semble-t-il, dans le type d'acte de lecture qu'appelle la *physique du langage* à l'oeuvre dans certains textes du cinéophile Michaux à partir de *Mouvements* (1951) ou l'intense verbalisation animant comme une profération scripturaire continue le combat épique de la prose chez Thomas Bernhard à partir de *Perturbation* (1967) et surtout *La Plâtrière* (1970, Prix Büchner) et, depuis, chez Antonio Lobo Antunes, particulièrement dans ses premiers romans (cf. *Mémoire d'éléphant* (1979), *Le Cul de Judas*, ...). Par ailleurs, *Ostinato* de Louis-René des Forêts (Paris, Mercure de France, 1997), autre *epos* du mémorable, présente singulièrement des traits d'accentuation rythmique « plan par plan », phrase après phrase et séquence après séquence (prose hantée par la chanson de geste et composée en « laisses » selon une nouvelle scansion rythmique), jadis valorisés par... Sergueï Eisenstein.

1.3 - Incursion dans la cinématographie du transfert : Le Miroir de Tarkovski

1.3.1 - Vers une esquisse transphénoménologique de la souvenance propre à l'image cinématographique

Le déplacement qui doit maintenant être pris en compte, en vue du processus cinématographique du transfert, trouve un premier repérage à partir d'une transition proposée par Ricoeur sur le strict plan phénoménologique, dans sa nouvelle lecture des *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* de Husserl (1905) : « La ligne de partage entre une phénoménologie du souvenir et une phénoménologie du flux temporel est relativement facile à tirer tant que le souvenir, opposé à l'image, conserve sa marque distinctive d'acte positionnel. Elle devient insaisissable dès lors que les notions d'impression, de rétention, de protention ne se réfèrent plus à la constitution d'un objet temporel mais à celle du pur flux temporel. »⁴⁶ Jusqu'à un certain point, cette pensée nouvelle du *continuum* d'apparitions entre un maintenant et un auparavant, entre une phase actuelle et une continuité de passés, pourrait parfaitement introduire au caractère de pur continuum d'images des films de Tarkovski, qui ont « constitué » techniquement et esthétiquement une nouvelle durée cinématographique; de même ce montage continuiste des états de conscience intime du passage du temps pourrait-il parfaitement « mettre en lumière » l'abandon, par le narrateur de *L'Origine* de Bernhard, de la mise en relief de son souvenir ému de son grand-père mort (qu'on pourrait alors comparer à un arrêt sur image fixant la représentation), au profit du continuum narratif d'une prose sans pause (dénuée d'alinéa) noyant les transitions dans le flot de la souvenance ou transférance, sans immobilisation sur les souvenirs, ceux-ci étant comme musicalement intégrés au « stream of consciousness » favorisant compositionnellement la fluence.

Jusqu'à un certain point : certes, la phénoménologie du flux temporel a le net avantage de ne plus opposer le souvenir à l'image, mais elle demeure une philosophie de la conscience pure du phénomène et pense « le flux constitutif du temps comme subjectivité absolue » (Husserl) en opérant la réduction du matériau non idéal, idéalisation égologique qui ne peut rendre compte de la matérialité étrangère

(extérieure à la conscience) - par exemple, celle de l'image sépia longtemps intercalée dans la fluence du *Miroir*, soudain miroir de l'histoire *montrée* par les séquences d'images-documents filmiques de la guerre venue, elle, secouer la continuité de l'*autobios* du narrateur du film. Ces documents montés en série, dont le caractère successif s'insère avec fluidité dans la « trame » du film, prennent part à la fluence spatio-temporelle de l'image cinématographique (de sa durée non radicalement interrompue composée d'une *variance* au déroulement physiquement continu), mais témoignent néanmoins *directement* de l'Histoire *en contraste visuel* avec l'art et la nature, plutôt que de la « subjectivité absolue » du *stream of consciousness* husserlien.

Je ne m'étendrai pas plus longuement, dans ce chapitre, sur la dimension de témoignage du *Miroir*, dont la matérialité d'images-documents de l'histoire du vingtième siècle intercalées entre les longs plans « tarkovskiens » riches d'étrangeté imaginaire proposait en 1974 une nouvelle forme de dialogicité entre l'art et l'histoire, le poétique et le politique, leurs différents modes matériels et signifiants de fluence cinématographique s'imbriquant les uns dans les autres à merveille, *chemin faisant*. Voyons maintenant la transférance à l'oeuvre, et surtout cette « inquiétante étrangeté » du transfert qui, depuis une pensée de l'inconscient étranger échappant à la phénoménologie de la conscience intime du temps, se rattache *transphénoménologiquement* à une pensée de l'imaginal (de ce qui *se passe* dans l'image, de sa *prégnance*, ici liée à sa matérialité cinématographique *intégrant le langage*).

Rêve et transfert. De la présentification à la projection

« Une vérité qui soit verte » (Ponge) : après la première séquence d'images du film, prélude en noir et blanc, les premières images couleur sont celles d'une très belle femme assise sur une clôture devant un pré, en pleine campagne, clôture qui s'avère ensuite être près d'une maison en bois. Sans tarder, en voix-off, un narrateur raconte que lorsqu'il était enfant, sa famille et lui passaient l'été à la campagne, etc... je saute plusieurs minutes. À l'issue de cette partie, la fine transition d'un plan épiphanique (il vente au soleil, « le bonheur est dans le pré ») à la lumière diaphane entrant par la fenêtre d'un appartement (qui s'avérera moscovite) comporte d'abord la sonnerie du téléphone, puis on entend la voix du narrateur, *sans le voir*, saluer sa mère au téléphone et lui dire qu'il vient tout juste de rêver à elle, à la période où ils passaient

⁴⁶ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 132.

l'été à la campagne, etc. C'est seulement là qu'on comprend que ce qu'on croyait être un souvenir mis en images par (celui qui s'avérera être le double implicite ou représentant autobiographique adulte de Tarkovski) « son auteur », le narrateur, était *un rêve*, la haute vraisemblance des images réalistes (alors sans aucun trait matériel de devenir onirique) découlant dès lors de la vivacité mnésique du (récit du) rêve du narrateur. Déjà, le processus de réanimation par l'image cinématographique, dans *Le Miroir*, repousse puis trouble, comme je vais en donner *une simple indication*, l'identification des figures. Le transfert opèrerait-il comme un rêve?

« Mama » s'appelle Marushka; le femme du narrateur demeurant invisible (alors dans sa chambre d'appartement), Natalia. *C'est la même actrice*. D'une grande beauté. Le narrateur, après d'autres séquences d'images-réminiscences du passé (celui de sa mère puis le sien, toujours l'enfance) ainsi que des plans d'images maintenant ouvertement oniriques, dit à sa femme Natalia, dont il est séparé mais alors de passage chez lui, tout en demeurant embusqué dans sa chambre parole - homme toujours audible depuis son invisibilité physique : « J'ai toujours dit que tu ressemblais à ma mère. Quand je me rappelle mon enfance et maman, j'ignore pourquoi, (mais) elle a toujours ton visage. » *Le transfert*, sur le plan figural ou imaginal, *c'est ça*, ici corporisé (majoré, augmenté) par le désir du narrateur et agencé par le cinéaste de façon à rendre manifeste, selon moi, l'étrangeté du transfert *au plus près du travail du rêve*. Cette projection des traits de sa femme sur la figure de sa mère plus jeune, dont il a oublié les traits d'alors, correspond intimement à la logique du rêve opérant par condensation et déplacement du matériel psychique.⁴⁷ Bien que ce redoublement ou dédoublement poétique de la figure de la femme aimée ne soit qu'une des multiples voies manifestes de l'*énorme travail de condensation* à l'oeuvre dans *Le Miroir*, il n'en reste pas moins une des formes que prend le *déplacement* des énergies psychiques du cinéaste-narrateur détournant l'attention de (puis) l'invisibilité en images de sa propre figure adulte, qui demeure visuellement hors champ, présent que par la parole et sa vie psychique (mémoire, rêve et transfert) autrement matérialisée sous forme d'images et dramaturgie des figures. Le film-rêve (si on en excepte le

⁴⁷ « Quand on compare le contenu du rêve et les pensées du rêve, on s'aperçoit tout d'abord qu'il y a eu là un *énorme travail de condensation*. (...) il semble d'abord que la condensation s'opère par voie d'*omission*, le rêve n'étant pas une traduction fidèle ou une projection point par point de la pensée du rêve, mais une restitution très incomplète et très lacunaire. (...) On peut créer une *personne collective*, servant à la condensation du rêve, d'une autre manière encore : en réunissant en une seule image de rêve les traits de deux ou plusieurs personnes. » - Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1967, p. 242, 244 et 254. Ensuite, analysant un de ses propres rêves, Freud écrit : « j'ai projeté les deux images l'une sur l'autre, de sorte que les traits communs ont été renforcés et que les traits qui ne concordaient point se sont mutuellement effacés et sont devenus indistincts dans l'image » (p. 255).

volet témoignage et les scènes entre adultes dans l'appartement moscovite) est *autrement centré*, l'autobiographique a pour centre non pas le moi du cinéaste-rêveur mais l'autre pôle sentimental des « intenses relations affectives » (Freud) par « *transfert et déplacement des intensités psychiques des différents éléments* ». ⁴⁸

D'une part, la métaphorique du flux de la conscience intime du temps permet d'appréhender la durée cinématographique comme telle, dans sa continuité, et, de plus, donne un premier accès (subjectiviste) au champ de transférence qui caractérise un film comme *Le Miroir* - transférence qui opère dans plus d'une direction de signification, mais toujours à même la fluence spatio-temporelle animant l'image. Mais celle-ci doit son étrangeté au travail esthétique du matériau et à une *énigme* dont la solution (partielle) relève plutôt d'une certaine forme de résolution (et de résonance!) du transfert *généalogique* à l'oeuvre dans les plis de la profondeur *psychique et culturelle* du film, et non simplement temporelle. (« On se ressemble vraiment beaucoup elle et moi », dit la belle Natalia en regardant des photos où elle et Marushka, la mère maintenant âgée, apparaissent ensemble, toutes souriantes.) ⁴⁹

⁴⁸ *Ibid.*, p. 266. Il faudrait consacrer un article entier à l'activité de figurabilité tissant la complexité de l'entrelacs du vital et du cinématographique dans *Le Miroir*, à partir de la figurabilité du rêve, pour « faire le tour » de la riche réinvention - en matérialité d'images-sons spécifiquement cinématographiques - du *travail du rêve* qu'implique en quelque sorte, transposé en vision artistique et en actes de composition détaillée, un film comme celui-ci.

⁴⁹ Quant à l'échec de la remémoration évoqué par le narrateur se disant incapable de se souvenir du véritable visage de sa mère (Marushka) quand elle était jeune, le visage qu'elle avait quand lui était enfant, Pierre Fédida semble dire que seul le langage, dans ce cas, dispose de cette capacité de remémoration du passé anachronique échappant au désir de l'image, du rêve et du souvenir imaginal (qui, dans *Le Miroir*, hantent le narrateur): « Et si le transfert, comme le rêve, échoue à se remémorer ce qu'il rend présent, n'est-ce pas en raison de cette butée temporelle de la pensée cherchant à se représenter le passé comme antérieur, alors que

1.3.2 - Retours sur le père (du narrateur qui fut enfant)

« (...) transfert, c'est donc un transport de...
à... Ce qu'*est le transport lui-même* c'est
le point ultime (...) est-ce qu'on ne transporte
pas le point de départ, en transportant
quelque chose à partir de ce point de départ? »

Jean Laplanche⁵⁰

C'est toujours *depuis* (l'épreuve de) l'étranger que j'interprète le père. *Ce détour est absolument nécessaire* à l'intelligence de cette thèse, qui se veut une alternative au crédit quasi indéfectible accordé au « principe généalogique en Occident » (Pierre Legendre), comme si celui-ci *allait de soi*. Déjà, l'*idée* généalogique *du transfert* avancée par Pierre Fédida dans *Le site de l'étranger* se démarque de la *massification* du généalogique refondé par Legendre, et correspond à la mobilité interprétative d'un analyste transphénoménologue qui, *après s'être affranchi* d'un tel socle symbolique (via notamment le *Playing* de Winnicott⁵¹), *repense* le transfert à partir de la *structure optique*, de la projection et de *l'imagem transférentielle*.

Haute forme d'étrangeté que l'apparence physique du père dans *Le Miroir*, et particulièrement de son visage dans les séquences où il *apparaît* de façon, cette fois, explicitement onirique : en effet, l'acteur qui *joue le rôle* du père (du père encore jeune du narrateur-cinéaste lorsque celui-ci était enfant) *ressemble étonnamment* à Boris Pasternak, mort en 1960. Nul doute qu'il ressemble plus à Pasternak qu'au père du cinéaste « dans la vie réelle », ce père lui-même poète dont le narrateur du film dit de larges extraits de poèmes ainsi superposés aux images, surtout dans la première moitié du film. Quant aux images oniriques du père, considérées en elles-mêmes dans les séquences correspondant explicitement à un rêve du fils narrateur du film, elles sont d'une extraordinaire ressemblance indiciaire au visage réel de Pasternak lorsqu'il était jeune, ce qui incite à *y voir l'empreinte* du cinéaste *choisissant tel* acteur figurant plutôt qu'un autre, c'est-à-dire *préférant précisément celui-ci* pour en quelque sorte *l'élire* : « Ceux qui augmentent par redoublement la ressemblance - les « figurants » - ont une fonction d'immortalisation du mort par le vivant (mémoire) et en même temps

seul le langage - pourvu qu'il soit encore langage - dispose de lui-même et pour lui-même de l'*ana-chronique* du temps. » - *Le site de l'étranger, op. cit.*, p. 95.

⁵⁰ Jean Laplanche, *Le baquet. Transcendance du transfert*, Paris, PUF, p. 257.

⁵¹ D. W. Winnicott, *Playing and Reality* (1972), trad. *Jeu et réalité. L'espace potentiel* (par C. Monod et J.-B. Pontalis), Paris, Gallimard, coll. Connaissance de l'inconscient, 1975.

une fonction d'*allusion* visuelle de l'*imago*. L'ouverture de l'image, c'est le *processus* transférentiel lui-même. »⁵²

Visag  t   du vent

Dans *Le Miroir*, une première allusion métaphorique au père dans l'image, par le travail de condensation, de déplacement et de figurabilité analogue au travail du rêve - associé au rêve que fait alors le narrateur-cinéaste se revoyant enfant, une nuit, un été à la campagne à l'époque ayant suivi le départ de son père -, survient comme une apparition. Elle se produit comme ceci : image en noir et blanc, plan rapproché du petit d'homme soudain réveillé dans son lit par le vent, travelling par la fenêtre jusqu'au bois joutant la maison accompagné par le son du bruissement des feuilles et des branches (visuellement au centre de l'écran) là couch  es par le vent - puis « Papa! », *l'adresse au vent*, le retour imaginal, instant d'une figuration remarquable. Vis-à-vis d'un tel *instant* qui préserve le silence associatif du *temps scellé* cher au cinéaste adulte, il suffit ici d'*un mot* au point nodal du tissu associatif de l'image-son du vent *animant* la forêt plongée dans l'ombre pour que ce mot alors proféré par l'enfant, une fois prononcé, désigne un lieu du transfert. Voilà un enfant *tao* dans le sens esquissé ci-haut, témoin *auditif-oculaire* dont l'ouïe capte le bruit du vent revenant et engendre la poésie d'un mot adressé à l'  me du père dans la nuit.

Le transfert dont est fait le rêve - puis le film

Dans *La technique psychanalytique*, telle qu'il l'applique dans *L'interprétation des rêves*, Freud

« situe sans ambiguïté le phénomène du transfert *dans la continuité du rêve* : on y retrouve le même *présent réel* que celui qui dans l'image du rêveur donne croyance à ce qu'il vit en rêve.    la différence près, cependant, que dans la cure le rêveur de la nuit apparaît réveillé; et aussi que cette apparence réveillée crée une inquiétante étrangeté baroque puisque l'analyste crédite aussitôt de sa présence réelle l'image hallucinatoire utilisant cette présence (   l'instant du rêve) tel un reste diurne. En ce sens, l'analyste *devrait*   couter le transfert comme il écoute les rêves. »⁵³

⁵² Pierre Fédida, *Le site de l'étranger*, p. 136.

Dans *Le Miroir*, l'analyste, c'est Tarkovski, et ce n'est pas moi qui le traiterai comme un analysant, c'est-à-dire en individu *subissant inconsciemment* les transferts; je dirais plutôt qu'il *orchestre le tout de la transférance* dans la mesure de l'humain (i.e. dans la mesure où c'est humainement possible au cinéma), même si la sublimation l'emporte (témoin l'autoportrait du Maître italien Leonardo, son idéal du moi dans sa quête de perfection) sur les aspects plus sexuels du transfert, tel le plan plongeant suavement depuis les épaules, s'attardant sur la chute de reins et s'immobilisant sur la croupe cambrée de la jeune Espagnole en exil en train de danser le flamenco sur le plancher de l'appartement moscovite.

Par la *technique cinématographique*, Tarkovski engendre une ambiguïté remarquable quant à la figure du père, déjà (res)suscité par l'animisme du plan- séquence du rêve nocturne conférant au vent qui souffle et couche les branches la qualité de l'âme du père, puis en transformant l'effigie corporelle (la physiologie) de son père réel en lui conférant à l'écran, sur le plan figural et imaginal-visuel, le visage du nouveau Poète mythique (depuis Pouchkine), le vingtième siècle en personne - Pasternak. Pour citer « L'interlocuteur », dans ces étranges plan-séquences couleur sépia du Poète revenant (de la guerre, du royaume des morts), ce Pasternak imaginal d'apparence fantomale vêtu corporellement en soldat héros du peuple, projeté dans l'image au tant que son propre père auprès de la mère de nouveau jeune, Marushka au visage de Natalia ici envisagée sur un mode nocturne, érotique, « l'image hallucinatoire n'est-elle pas alors au plus clair de sa fonction de croyance visuelle au présent de la présence et d'une mémoire anachronique tenue scellée »⁵⁴? Dans ces plans oniriques colorés d'un ton sépia où le plafond se désagrège dans l'image, c'est-à-dire dans la psyché du rêveur hanté par ces images vestigiales de l'enfance en sa nuit, mortalité et immortalité du père se nouent, déjouant *sur certains plans* la logique de l'identité diurne conforme au principe généalogique *dans le sens strict de la filiation naturelle*, troublant les attentes du spectateur russe d'abord et avant tout et complexifiant l'engagement mythopoétique du cinéaste vis-à-vis de son peuple et de sa culture. Quand bien même ne reviendrai-je pas plus loin à *ce type de vision mythopoétique* de l'*epos* en sa poétisation de la terre des origines et son style parfois anoblissant⁵⁵, réflexes plus

⁵³ *Ibid.*, p. 128.

⁵⁴ *Ibidem.*

⁵⁵ Réflexion faite, même s'il a parfois, ici et là, *des allures* de grand récit, *Le Miroir* ne vire jamais à l'épopée, contrairement à *Andreï Roublev*. Sur la distinction entre *epos* et épopée, cf. chapitre 2, « Quand l'*epos* mord la poussière ».

qu'étrangers à la littérature contemporaine et aux écritures de l'*epos* latino-américain vers lesquels s'orientent tous les autres chapitres élaborant l'*epos* migratoire (dès le *bougé* du déplacement du généalogique analysé ci-après, à partir d'*Allemagne neuf zéro*), il reste que dans *Le Miroir*, et encore plus dans ses films subséquents, Tarkovski aura magnifié la durée cinématographique d'un *epos* du mémorable épousant étroitement « an archaic world of vast emotions » (Havelock Ellis)⁵⁶: « L'immortalité épique est ainsi construite par ce rapport des *images* accompagnées par une figuration-processus, à d'autres images (...) L'*imitation* rendue possible par la *procession* repose, en quelque sorte, sur l'*augmentation* engendrée par l'ouverture des images. »⁵⁷

Par la *technique cinématographique*, Tarkovski active la « transcendance du transfert » (Jean Laplanche) à partir de ce que Fédida appelle la « *structure optique de la personne propre* »⁵⁸ et, ce faisant, rend intelligible la *polarité du fantasme* (le devenir grand artiste du cinéaste fasciné par la Renaissance italienne, filiation allant de Leonardo et ses plus illustres prédécesseurs et contemporains jusqu'à... lui-même, Andreï (jadis *Andreï Roublev*), fils du poète Tarkovski et, *en quelque sorte, héritier de Pasternak* en son désir identificatoire héroïsant).

Allons jusqu'au bout (du transfert généalogique)

Comment renverser la vapeur des puissances du généalogique du transfert? Hanté par sa « propre » culture et par le mysticisme d'une Russie aimée pour elle-même (la nature, la terre sacralisée, les icônes anciennes et moins anciennes qui pullulent dans le film, intégrant le portrait de Marina Tsvetaïeva et la ressemblance très poussée de la mère du narrateur-cinéaste une fois agée et rendue grand-mère, avec Anna Akhmatova), Tarkovski, via l'*imago* transférentielle du père à la fois déplacée et augmentée par la forte ressemblance à Pasternak, enrichissait les mouvements transférentiels du *Miroir de l'âme de l'ancêtre*, l'énigmatique - mais psychiquement structurant sur le plan symbolique - *poète père du peuple survivant malgré tout*, socle *absent* mais *spirituellement présent*. Du moins l'était-il suffisamment pour le cinéaste, qui croyait en un certain spiritisme et qui, depuis cette *énergie du croire* que les héros de ses derniers films chercheraient vainement à retrouver intacte, le restitua à sa culture par la voie imaginale à partir, dans le film, du registre optique (ressourcé par l'enfance

⁵⁶ Cité par Freud dans *L'interprétation des rêves*, *op. cit.*, p. 61.

⁵⁷ Pierre Fédida, *op. cit.*, p. 135.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 145.

non éteinte) de l'*indéfinition* psychologique du fils adulte obstinément invisible, se dérochant à la caméra, point aveugle ou point de fuite de l'image. « Ce que restitue alors le terme de *transfert*, c'est (...) la *structure projective de la personne*, comme si celle-ci n'avait aucune réalité hors de la fonction spéculaire du moi en présence de l'autre. »⁵⁹ Comme l'écrit alors si bien Fédida, phrase qui reviendra plus bas en rapport à l'image de *l'ancêtre étranger* dans *Allemagne neuf zéro*, « la personne, c'est la *ressemblance* grâce à ce qui d'elle fait *miroir de la semblance* »⁶⁰. *Le Miroir*, me semble-t-il, *montre* cette *coalescence de la personne et du transfert* qui substitue au *cadre* du « genre » autobiographique *l'engendrement et le trouble propre à l'image psychique* des géniteurs du soi comme des divers masques ou provenances archaïques de la *persona*.

« À trop vouloir circonscrire le miroir comme l'espace de la reconnaissance de soi on oublierait sans doute qu'il est aussi souvent un lieu de désorientation et de dérouté, au croisement de deux regards qui chercheraient d'autant plus une union qu'ils se sauraient séparés par l'éloignement, l'opacité et l'isolement des êtres singuliers. » (Agnès Minazzoli)⁶¹

La personne du cinéaste - et potentiellement, peut-être figuralemment, celle du spectateur psychiquement ou transférentiellement *engagé* -, lieu des ombres engendrées par la *projection*, serait alors ce qu'elle suscite ou absorbe cinématographiquement sur (ou depuis) l'écran, au présent d'influence et de confluence ou de conflit de *deux regards* riches de suggestion sensorielle, presque hypnotique. « Qu'il faille ainsi deux sources du regard - l'une à l'arrière et l'autre point de fuite de l'avant - peut-être la même, dédoublée, pour qu'il y ait *personne*, désigne la projection comme cette montée des ombres au miroir (...) La projection serait alors cette action physique du temps anachronique, qui engendre la personne entre deux regards. »⁶² Bien qu'il ne faille nullement réduire cette pensée de l'*engendrement du soi* depuis une structure *optique* se révélant être, *comme transfert* - à l'analyse et peut-être ainsi au cinéma -, *structure projective de la personne*, à l'équation ontogénétique père-mère créatrice des premières identifications de l'enfant, il n'en demeure pas moins que, dans *Le Miroir*, *il se passe quelque chose* dans les regards équivoques du père et de la mère soudain

⁵⁹ *Ibid.*, p. 147.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Agnès Minazzoli, *La première ombre. Réflexion sur le miroir et la pensée*, Paris, Ed. de Minuit, 1990, p. 43.

⁶² Pierre Fédida, *op. cit.*, p. 148.

aimantés de désir l'un pour l'autre dans la séquence du rêve les réunissant, quelque chose d'opaque aux yeux de l'enfant *s'indéfinissant* entre les deux regards, la sexualité infantile le laissant alors, devant cette *chimie* qui l'exclut, sans capacité de (se) dire, *in-fans*, sans voix, telle l'IMage généalogique de la scène primitive là condensée par le cinéaste.

Depuis l'absence du père survenue tôt dans la vie d'enfant du narrateur nous restituant ses rêves faisant converger dans l'image les racines généalogiques familiales et spirituelles, quelle absence l'image de Pasternak essaie-t-elle de combler ou de conjurer - cette absence qu'elle désigne métaphoriquement et qu'elle souligne en essayant de la combler, véritable Héros ou Père substitué? Ne serait-ce pas, plutôt qu'absence du père, absence du soi? Cette absence persistante du soi *corporel* - *visage absentéisé* - du cinéaste (psychiquement transsubstantialisé en images?) *invisible* au coeur de son film *tournant autour* de sa propre vie? *Se disant* alors par l'entremise des effigies centrales de sa psyché désireuse de transmission généalogique des âmes *le constituant soi*? Le transfert généalogique ne serait-il pas lui-même, dans *Le Miroir*, cette action dramaturgique de *substitution du visage (de soi)* par l'image-effigie « vivante » de l'*âme de l'ancêtre imaginal* - père de l'IMage - comme père rêvé de son propre père, action génératrice « par la bande » de la personne du narrateur-cinéaste au visage invisible comme milieu optique de passage et de déformation des ombres projetées?

Je passe à l'*imago transférentielle*, pour clore l'analyse du transfert généalogique à l'oeuvre dans *Le Miroir*.⁶³

1.3.3 - L'imago transférentielle

Gravitant ainsi autour de l'apparence étrange du héros symbolique substitué au père simple mortel *dans la maison* (là où il apparaît surtout), Tarkovski décline en quelque sorte sa généalogie symbolique, cette opération qui consiste à *ouvrir les images*

⁶³ Comme autre mise en oeuvre proprement cinématographique d'un transfert généalogique ne se limitant pas à celui *venu* du père ou imaginé tel, voir par exemple, avec les changements et déplacements de lieux que cela implique, celui à l'oeuvre entre le frère et la soeur dans *Ma saison préférée* d'André Téchiné (film du début des années quatre-vingt-dix, où la mère constitue tout un personnage, d'un caractère qui tend à dominer la scène). Depuis, il y a quelques années, Téchiné a de nouveau investi le généalogique avec le film *Les Voleurs*, cette fois dans la complexité d'une transférence augmentée par la soudaine mort du père survenant au tout début du film (transférence surtout en rapport à celui-ci, mais aussi entre les fils eux-mêmes (les deux frères) aux prises avec la Loi et ce qui lui échappe, et accompagnée, en écho, du transfert entre un frère et une soeur travaillant pour un des deux fils du père mort par accident).

depuis le passé anachronique au présent réminiscent du narrateur en animant le cortège par la parole. Du psychique au culturel : (re)créer les *imagines* (la famille morte) de l'enfance *russe* pour ses contemporains spirituellement déracinés et pour son père de chair encore vivant alors (nous sommes en 1974), ne signifie pas que célébrer le héros mort en 1960 et la vision poétique (centrée sur l'Image, jusqu'à y intégrer l'Histoire) que le cinéaste partageait avec Boris Pasternak, en l'affiliant et s'affiliant lui-même consubstantiellement à l'Art *par les puissances* de l'Image; il s'agit de transmettre et d'édifier une culture, comme l'exemplifient les images logées au creux des apparences chatoyantes des autres plans, celles-ci ayant pour centre la parole et l'éducation russe (*remontant*) depuis Pouchkine (réagissant à Rousseau), comme le jeune Ignat, l'enfant du narrateur du film, y lit de sa voix d'avant la mue une lettre du poète (le poète « plus Russe que ça, tu meurs »).

Dans cette section, j'ai tenté de restituer, à la lumière du cinématographe, ce qui me paraît être l'essentiel de l'idée généalogique du transfert avancée par Pierre Fédida dans *Le site de l'étranger*, dont la puissante élaboration conceptuelle constitue l'aboutissement de douze ans de travaux d'analyse. Sans cette métapsychologie du transfert (accompagnée du remaniement du rôle fondamental du contre-transfert), je n'aurais jamais élaboré ma petite idée du transfert *migratoire*. Avec le recul, on pourrait voir (*entendre*) Tarkovski et Fédida comme étant mus par un idéal commun, la visée *poétique métapsychologique* de rendre justice aux morts, au temps écoulé et à l'âme de l'ancêtre, d'où ce travail de restitution de la mémoire des morts et de la profondeur temporelle du vivant descendant du gisant, négligées par l'homme contemporain.

Je termine cette section sur l'aspect (du moins pour moi) *inachevable* de la présente tentative de restitution de l'essentiel de cette idée généalogique du transfert à l'aune de la technique et de l'âge du témoignage, idée généalogique dont l'acuité amène Fédida à penser l'*imago transférentielle*. Suivant une perspective qui, dans cette thèse sur l'*epos*, éclaire aussi bien, plus loin, l'*epos* de l'étrangère caractérisant *En estado de memoria* de T. Mercado que l'*imago* transférentielle à l'oeuvre - bien que différemment - dans les livres de T. Bernhard, *Ostinato* de des Forêts et *Le Miroir* de Tarkovski, voici ce que Fédida écrit à partir de l'ambiguïté sémantique où se tient l'*imago* :

« Les *imagines* - qui sont des masques pris sur le vif du mort et qui sont
« d'une extrême ressemblance » - renvoient, bien sûr, à ce qu'on pourrait

désigner comme l'*imago* de l'ancêtre mort; et cela d'autant plus que les *imagines* sont conservées dans la *maison* à une place qui représente son point local remarquable rassemblant généalogiquement la lignée des défunts. Le cortège des images est bien un *processus* de réanimation par transport. À la fois l'*imago* est une de ces images et l'image immortalisée qui les transcende toutes. Du point de vue qui nous intéresse, on donnerait raison à Jung d'avoir fait de l'image (paternelle, notamment, mais pas seulement) le miroir de l'âme généalogique que la régression transférentielle cherche à faire revivre en chacun afin qu'il entre en possession de sa propre vie psychique. (...)

Et que l'*imago transférentielle* recèle l'image d'un mort, voire la lignée généalogique des morts - voilà de quoi aller dans le sens de l'idée que nous avons commencé à dégager, celle selon laquelle le *transfert* concerne l'exhumation d'un mort et un processus consistant à le rendre de nouveau vivant pour le psychique. En somme, le transfert serait tout à la fois la (re)mise en oeuvre d'un deuil et le « travail » d'un oubli. Tout de même que les images du rêve tentent de donner une sépulture psychique à nos morts, l'*imago transférentielle* entraînerait cette passion pour l'âme de l'ancêtre. »⁶⁴

De façon implicite, je me référerai plus loin, en recourant à deux ou trois reprises à l'expression *imago transférentielle*, à ce passage « muy impactante », particulièrement en regard de *l'epos de l'étrangère* (le récit de témoignage autobiographique de Tununa Mercado, cf. chapitre 6 de la thèse). Le développement qui précède articulant déjà, quant à cette idée-force généalogique du transfert, un *devenir cinéma* imprégnant notre imaginaire sous forme de rêves et transferts *incarnant* (Fédida dirait *corporéisant*) une mémoire hantée par le généalogique en son labyrinthe *spéculaire*, je passe maintenant au *transfert de mémoire* activé dans un film de Godard *déportant* l'âme de l'ancêtre et la dotant *par l'image-pensée en son montage* de (nouvelles) capacités d'*anamorphose*.

1.4 - Du bougement de l'ici-monde : Allemagne neuf zéro de Godard

est-ce que le narrateur
n'est pas dans une situation
impossible
difficile et solitaire
davantage aujourd'hui
qu'autrefois
je le crois

histoire
de la solitude

mais il lui faut pourtant
être là
absent et présent
oscillant
entre deux vérités
aléatoires
celle du document
et celle de la fiction⁶⁵

Apparaissant, dans le film de Godard (1991), selon une logique de montage très précise, ces lignes tirées de l'essai de Benjamin « Le Narrateur », puis adaptées (recontextualisées, amplifiées et singularisées) dans le film-essai, expriment bien - *je le crois* - la nécessité historique, politique et poétique du transfert de mémoire : « monter », assembler, composer de la mémoire (politique, culturelle, affective) à la fois en s'effaçant et en s'avancant soi, comme tout narrateur qui s'engage - même masqué - dans ce qu'il raconte, montre, expose, réunit et *réanime* pour le sauver de

⁶⁴ *Ibid.*, p. 135-136.

⁶⁵ Jean-Luc Godard, *Allemagne neuf zéro*, Paris, POL, 1998, pp. 24-25.

l'oubli : « Le cortège des images est bien un processus de réanimation par transport. »⁶⁶

1.4.1 - Déplacements-dégagements du généalogique

On retrouve ici, dès le départ, un point critique de l'interprétation du transfert par Fédida dans le chapitre « L'interlocuteur » : l'exposition d'une idée généalogique du transfert, qui *animerait d'une certaine manière* le cortège, la mobilité, le transfert des images dans *Allemagne neuf zéro*, film de deuil de l'Allemagne (de ce qu'elle signifiait, préservait, défendait) réalisé un an après la chute du Mur de Berlin. *Mais Godard n'est pas Allemand*, ce qui engendre une *translatio* et une *traductio* de l'idée spécifiquement *généalogique* du transfert, une espèce de *conversion en images-sons* à (la culture de) l'Autre, ou pour le moins une allégeance psychique et esthétique tellement significative qu'elle suggère une manière d'*idée agénéalogique* du transfert potentiellement aussi féconde (pourquoi pas?) que la *hantise* généalogique immortalisée par Tarkovski - idée qui, *mixée* sur la table de montage de Godard selon un tout autre *art de faire*, prétend à beaucoup moins, et se manifeste plutôt comme *devenir jeu* et *Trauerspiel* (jeu du deuil, jeu endeuillé) cinématographique de la culture allemande.

Godard, Suisse de langue française imprégné de culture allemande et de sa mémoire des morts, aurait réussi ce coup de force tout autant que Tarkovski, mais cette fois en *restituant la lignée symbolique de la culture étrangère qui n'a plus de secret pour lui* - tout en constituant l'intime « Trauer und Melancholie » de l'agent secret du siècle : exposer « ce *présent* réminiscent d'un passé anachronisé, qui est le *temps* d'une *Erinnerung* (ici: réappropriation du fond) passionnelle de l'*âme en tant que l'âme est l'ancêtre absent* »⁶⁷. Si la « traduction des âmes » (Leibniz cité par Antoine Berman) est *transfert d'âmes*, peut-on parler ici, *au cinéma*, d'une exposition *par le cortège des images* (plutôt que par le récit) d'une perte et d'un deuil historiques et, en réponse à la perte, de *réappropriation* par le transfert des âmes des ancêtres *plus ou moins* généalogiques?

⁶⁶ P. Fédida, *Le site de l'étranger*, p. 136.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 133.

1.4.2 - Visage et vélocité

Bougement de l'ici-monde

J'appelle *ici-monde* le site physique et axiologique de vie et de langage depuis lequel s'articule - serait-ce à une échelle minimale - le champ symbolique d'un individu. Historiquement, l'ici-monde est de moins en moins sous le joug de la mémoire généalogique des morts, et Godard est aucunement un cinéaste du généalogique comme le fut Tarkovski; bien au contraire, on pourrait voir en JLG un de ces rares modernes qui, comme ont cherché à le faire Baudelaire, Rimbaud, Reverdy, Michaux et du Bouchet, ont presque tout fait pour s'en arracher (témoins leurs livres, lisez, *ce départ est limpide*). Pourtant, *depuis ce départ* (premier) et l'impureté du matériau cinématographique qui en résulte selon une esthétique presque constamment renouvelée pendant trente-cinq ans, certains films de Godard, depuis *Nouvelle Vague* (1990), renouent avec une certaine idée de la filiation; par lui réinventée, impure et démultipliée, plus près du modèle deleuzien du rhizome que du modèle généalogique de l'arbre, elle opère « au milieu », là où les choses prennent de la vitesse selon Deleuze, là où aujourd'hui *ça prend de la vitesse*, entre l'enracinement généalogique et le déracinement auquel, exilés ou non, nous sommes de plus en plus nombreux à être sujets aujourd'hui.

Translatio

Présent réminiscent de l'image : « Au cinéma, il n'y a que du présent qui ne fait que passer. Il vous est présenté au moment où il s'en va. »⁶⁸ Ces deux petites phrases de Godard cueillies en passant disent bien la fugacité du monde qui traverse son film - moments éphémères des images de la mémoire, en constant déplacement. Contrairement au cinéma épique d'Angelopoulos (de *Jours de 36* et *Le Grand Alexandre* jusqu'au *Regard d'Ulysse* en 1996 et *L'Éternité et un jour* en 1998), le film de Godard ne s'appesantit pas sur son sujet: nulle volonté d'éternisation, nulle durée au long cours, nul plan interminable. Les frontières, question déterminante et image récurrente (voire « revenante », obsédante, fantomale) dans les films-fleuves du cinéaste grec, si elles fixent classiquement les bornes politiques du territoire (de la Nation, du peuple et de l'épopée), ne cessent de relancer la quête mélancolique du Voyage impossible, interdit ou physiquement bloqué : on ne passe pas. D'où un

monde immobile, l'aspect figé du continuum présenté, le deuil infini du Long Regard, du Lent Rythme perdu, des Ancêtres qui Savaient, eux. L'Europe est (presque) morte, d'accord, on a compris. Fin d'un rêve. Au suivant.⁶⁹

Rien de tout cela chez Godard. Dans *Allemagne neuf zéro*, le protagoniste principal, déboussolé au sens littéral du terme, demande à trois reprises : « Which way is the west? »⁷⁰ L'Allemagne n'est plus fixe ou, du moins, *se délocalise* du fait même du changement de lieu découlant de l'abolition de la frontière après presque un demi-siècle de séparation. « Ces mouvements qui déplacent les lieux (et peut-être les lignes!) et qui font que chaque lieu est transporté par son déplacement pour devenir un autre lieu sont les mouvements transférentiels. »⁷¹ Alors l'anachronique du temps est une opération de conversion sur le temps, qui consiste à r(é)assembler, à composer le temps vers un *lieu virtuel* de l'événement que la mémoire ne peut s'approprier, car ce qui compte pour elle c'est en un sens le *chant présent* de la perte de ce qui a eu lieu - plus que le passé sauvegardé comme tel. Ce qui compte, c'est la vie, la vélocité du matériau, la visibilité en images-son, la vive incidence en couleur d'une « petite durée » musicale rêvée par l'Allemagne romantique, imaginée et projetée par Godard : « le *lieu antérieur* est un *lieu processuel* au sens où il n'est pas l'objet d'une redécouverte mais où il est plutôt *le temps advenant à un acte de nomination* »⁷². Peut-on filmer le temps, le temps en lui-même, demande le narrateur en voix-off au tout début du film, question qui obséda d'abord Tarkovski comme nul cinéaste avant lui.

Temporalités paradoxales du transfert : si, pour le psychanalyste, aucune interprétation du transfert ne saurait procéder d'autre chose que du rêve, puisque c'est celui-ci qui forme le langage de cette interprétation, on reconnaîtra ici au cinéma, même indépendamment de la psychanalyse, une puissance d'image comparable aux images psychiques du rêve. Cette comparaison ne date pas d'hier; aujourd'hui, Jean Louis Schefer, dans un essai remarquable sur le cinéma comme transformation fantomatique de l'imaginaire public, réactive cette évidence moderne :

« *Le cinéma est né (comme un enfant) d'une espèce de répétition publique. (...) Quelqu'un a pensé, sous la pression de fictions,*

⁶⁸ Cité in « L'entretien » dans la revue *Lire*, Paris, mai 1997, p. 36.

⁶⁹ Cela dit, la revue *Protée* a publié dans le numéro d'été 1998 un beau texte de Pierre Ouellet sur *Le Pas suspendu de la cigogne* et surtout *Le Regard d'Ulysse* (les deux avant-derniers films d'Angelopoulos).

⁷⁰ *Allemagne neuf zéro*, Paris, POL, 1998, p. 40.

⁷¹ P. Fédida, *op. cit.*, p. 132.

⁷² *Ibid.*, p. 235.

grâce sans doute à une invention des rêves publiés, un fond mobile de l'univers engendrant le monde comme dispositif momentané et réglé pour sa disparition à terme. (...)

Le monde s'est couvert d'images de la même façon que la contagion des rêves avait fait ce transport invraisemblable d'humanité. »

(*Du monde et du mouvement des images*)⁷³

Le télescopage des temps - moments narratifs brefs, raccourcis *d'époque et soi*, entrecroisement très rapide d'images-documents d'Histoire et de séquences du présent intime des quelques personnages - répond ainsi à une autre forme de logique du rêve dans le film de Godard; plutôt que de verser dans la commémoration, la « mémoire composite » procède par sauts, par bonds logiques et musicaux infiniment libres et mobiles. Comme dans le rêve, l'anachronie règne, bien que le présent du « héros » en ruine (« le dernier espion » abandonné, laissé sans emploi à l'Est par la chute du Mur) fasse le raccord entre tous les temps suscités ou évoqués par les images intercalées. Pour Gérard Raulet, Benjamin a souligné dans les thèses « Sur le concept d'histoire » *le caractère occasionnel, « voire occasionnaliste de toute actualisation »*⁷⁴ : ainsi procéderait l'image-son de (l'actualisation de) l'histoire dans *Allemagne Neuf Zéro*, cette translation cinématographique de *l'image dialectique. Passages*, donc, plutôt qu'insistance mythopoétique de l'Image; sans vouloir amplifier ici une interprétation benjaminienne du film de Godard, je cite une fois le Benjamin du *Passagen-Werk* :

« (...) l'image est ce en quoi ce qui a été entre de manière fulgurante dans une constellation avec l'à-présent. (...) tandis que la relation du présent au passé est purement temporelle, continue, celle de ce qui a été à l'à-présent est dialectique : elle n'est pas écoulement mais image, saut »⁷⁵

On pourrait analyser en ce sens plusieurs images-surgissements de *l'Allemagne qui a été* mise en rapport de façon fulgurante avec l'à-présent du moment et des lieux de tournage du film : ainsi l'apparition dans les gravats du volume rectangulaire coloré de la nouvelle édition française du chef-d'oeuvre baroque de Grimmelshausen, image

⁷³ Jean Louis Schefer, *Du monde et du mouvement des images*, Paris, Cahiers du Cinéma, collection Essais, 1997, pp. 5, 48 et 50.

⁷⁴ G. Raulet, *op. cit.*, p. 210.

fugitive d'un livre bien précis *qui me l'a fait découvrir*, et que j'ai lu par la suite précisément dans cette édition (Fayard), préfacée par Pascal Quignard.

1.4.3 - Appropriations : du rapatriement au transfert

Un chant de concentration

« Proust a réussi ce tour de force: dans l'instant laisser vieillir le monde entier autour d'une vie d'homme (...) cette concentration par laquelle se consume avec la rapidité de l'éclair ce qui, sans elle, est promis à la décrépitude et au crépuscule, c'est ce qui a nom rajeunissement. »

Walter Benjamin,
« Portrait de Proust »

Que tout devienne musique serait peut-être le fantasme secret animant tout le film, comme la plupart des « cortèges d'images » composés par Godard depuis vingt ans (*Passion* en 1981). Jusqu'à en réanimer *ou désirer rapatrier* les morts, les âmes des ancêtres dirait Fédida. Mais si, chez Godard, la mémoire demeure *le don épique par excellence* (Benjamin), son lien à l'Allemagne demeure essentiellement *agénéalogique*, et sa « narration cinématographique » un document-fiction qui se dérobe au processus de deuil *territorialisé* en quelque sorte par le psychanalyste: « Non seulement le transfert est une propriété des âmes mais il sera, comme le rêve, cette étrange mémoire de la transmission généalogique »⁷⁶. Le transfert, dans les films d'Angelopoulos, est encore « animé » (avec de moins en moins de vitalité) par des vestiges de transmission généalogique donnant un sens géographique aux frontières de la Nation ou d'une certaine Europe à sauver; alors on peut reconnaître à ce rêve (exsangue), à ce transfert (épuisé) la valeur de processus de deuil restititif de la mémoire des âmes. On est dans le sillage sans fin de l'épopée antique. Dans *Allemagne neuf zéro*, on est ailleurs - et ici à la fois, d'une seconde à l'autre: « La mémoire, c'est l'état de la seconde où je parle, et non pas un regard sur le passé. » (Andreï Tarkovski)⁷⁷

⁷⁵ W. Benjamin, *Passagen-Werk*, V-1, traduit et cité par G. Raulet, *op. cit.*, p. 95.

⁷⁶ P. Fédida, *op. cit.*, p. 95.

⁷⁷ Entretien dans *Le Monde*, 20 janvier 1978.

Transfert et ressemblance... de l'étranger

Le transfert culturel, la translation physique et métapsychologique, image par image, d'un processus de deuil composé par des morceaux de mémoire d'une culture étrangère (la culture allemande), d'un peuple et d'un pays étrangers, est une variation déterritorialisée - « coupée de ses racines » - du processus analysé par Fédida. Mais ce film, c'est quand même une histoire d'amour, une « passion transférentielle » et une oeuvre de deuil dont le narrateur et le « héros », le « dernier espion » presque fini (Lemmy Caution), sont des figures ou des *masques* du cinéaste; en ce sens, « la forme *aspectuelle* (l'aspect du temps) du vivant mort participe à la fois d'une écriture (réimpression) non écrite de la corporéité la plus essentielle de l'incorporel (la voix, les gestes, le visage) et donc d'une *empreinte d'âme* ne pouvant relever que d'une lisibilité de l'image dans sa vue »⁷⁸. Je clarifie : si, dans ce film, Lemmy Caution - l'*imago* transférentielle - est un masque, le transfert n'est plus le champ d'une logique de l'identité (généalogique ou en deuil de la filiation), mais répond à une logique de *l'identification*, ou mieux encore de la *ressemblance*. Non pas une ressemblance physique dans ce cas-ci, on parle de transfert d'âmes; non, cette ressemblance est une *projection* psychique et culturelle dans l'image (et la personne) de Lemmy Caution, plutôt qu'une ressemblance physique trait pour trait entre les visages.

Ce que restitue alors le terme de *transfert*, comme peut le faire un film aussi dense que *Le Miroir* - ici *Allemagne neuf zéro* - c'est « la *structure projective de la personne* (...) La personne, c'est la *ressemblance* grâce à ce qui d'elle fait *miroir de la semblance*. »⁷⁹ Voilà ce qui frappe, ce qui capte notre attention à travers la voix, le visage, la personne de « Lemmy Caution », l'*ancêtre étranger*, la figure *comme ancestrale* venue d'un autre pays - pour que sa mélancolie nous touche, pour qu'on puisse comprendre sa vie et ce qui lui arrive maintenant, au présent: une étrange ressemblance, quelque chose d'impalpable qui fait miroir, active en nous une « réappropriation du fond » de la personne - soi - à travers la voix, le visage porteur, les images de la mémoire d'une vie, d'une culture, d'une histoire qui ne nous sont plus, dès lors, tout à fait étrangères.⁸⁰

⁷⁸ P. Fédida, *op. cit.*, p. 137.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 147.

⁸⁰ Peut-être ce qui nous émeut, dans ce film, est-il autant sinon plus lié à la mémoire collective de l'Allemagne dont la figure du « dernier espion » est le « porteur d'états » (ainsi N. Sarraute nommait-elle ses non-personnages), qu'à la mémoire individuelle ou personnelle; on peut alors suivre les déplacements (et

Ceci n'est pas un essai sur le cinéma, c'est pourquoi j'ai si peu parlé du matériau filmique comme tel, au montage d'une grande virtuosité.⁸¹ Mais la projection, ici, est entraînée par une suite musicale d'images-sons fugaces composant dans l'ensemble une action physique, parfois percutante du temps anachronique - (re)généralisant ainsi la personne entre les regards. Puissance de l'image : le transfert d'âmes activé par un tel film - moderne *epos* du mémorable - n'a rien de platonique, le processus transférentiel est déclenché par la précision et l'impact des images-son sélectionnées. La ressemblance jaillit de la semblance comme l'émotion du paysage, de la musique :

« Alors, le transfert ne serait-il pas lui-même cette action physique de l'image ainsi entendue - génératrice de la personne comme milieu optique de passage et de déformation des ombres projetées ou encore comme lieu optique des changements et des renversement de points de vue. »⁸²

Des phrases revitalisées. L'image-son du traducteur

Je clos cette « section cinéma » en attirant l'attention sur l'espèce d'*idéal de traduction* que constitue très concrètement *Allemagne neuf zéro*. Un des protagonistes est traducteur, et il faut dire ici qu'on *entend* beaucoup d'allemand dans le film, un tas de phrases composent non sans interférence autant de traces orales immergées dans toutes les *traces phoniques* peuplant une bande-son typiquement godardienne, où on ne peut discerner tous les traits nécessaires à la discrimination auditive de (presque) toutes qu'après deux ou trois séances de projection sinon plus. Je ne dénombrerai pas ici tous les auteurs qui défilent ainsi (cf. les phrases publiées en livre et la liste de « leurs » auteurs à la fin, *sans structure de renvoi* des unes aux autres). À ce titre, ce film ne propose-t-il pas une nouvelle forme-informe de témoignage auditif-oculaire, *tao* prenant un malin plaisir à brouiller les pistes; en effet, il est peut-être temps de mieux intégrer *toutes les dimensions possibles et imaginables* au témoignage,

un peu la destinée sentimentale) de la remémoration au présent de Lemmy Caution comme ceux du *principal relais des multiples imagos* de la culture européenne (allemande, russe et française) montrées ou citées dans le film, « *imagos* pour celui qui est dans la quête de cette mémoire de l'âme de l'ancêtre afin de s'approprier sa propre âme singulière » (P. Fédida, *op. cit.*, p. 137).

⁸¹ Je me permets de renvoyer ici - une fois n'est pas coutume - à mon article publié sur *l'intensification du matériau* propre au cinéma baroque, « Désennuyer le monde : énigme et vertige des images dans le cinéma baroque », in *Résurgences baroques. Les trajectoires d'une processus transculturel*, sous la direction de Walter Moser et Nicolas Goyer, Bruxelles, Éditions La Lettre volée, 2001.

⁸² *Le site de l'étranger*, *op. cit.*, p. 148-149.

construit et ainsi *composé*, dans le cas de ce film à la fois fiction et documentaire imaginaire, en partition visuelle-sonore de façon à revitaliser le genre cinématographique qui a le courage d'être didactique.⁸³

L'acte de traduire est toujours plongé dans le moment contingent de son présent intempestif (*mis en percepts* en quelque sorte, et manifestés par l'image-son), hors temps-chronique de l'actualité mais communiquant étroitement avec la situation historique et culturelle du pays et de ce transfert en franchissant la frontière. *Traductio et translatio* : *Allemagne neuf zéro* non seulement *valorise*, sur le plan axiologique, l'acte de traduire, mais *revitalise* la chose par la profération émouvante ou amusante (si ce n'est les deux à la fois) de phrases matricielles de poètes, d'écrivains et de philosophes *montées de concert* (en cortège non-spectral d'images-sons) avec des extraits musicaux du dix-neuvième et du vingtième siècle. L'hésitation entre deux mots, ce tâtonnement fondamental du traducteur, est là aussi, fait partie prenante de la *manifestation d'une manifestation* (Berman, *La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain*)⁸⁴.

Au pire, la superposition phrases-bruits peuplant la bande-son en aura irrité plus d'un lors d'une séance de projection échappant à l'hypnose, par tout ce travail de condensation, de déplacement et de superposition cinématographiques de plusieurs nappes de temps de la culture allemande, de plusieurs couches de sa *mémoire sédimentée* ici faisant surface comme fabrique de l'humain et de l'inhumain; au mieux, son langage revitalisé - *rajeuni* dirait Benjamin - et sa mobilité riche de *playing* (Winnicott) auront « fait mouche » et constitué un *mini-transfert d'âmes* :

« Dans ces conditions le transfert d'âmes lie deux mots en même temps : si l'âme est cette forme ancestrale propre à la généalogie d'un individu et à la mémoire de l'espèce, elle n'est pas simplement « translaturée » du parent à l'enfant. (...) Le transfert ne recueillerait-il pas alors, dans son acception psychanalytique, les deux sens de *translatio* (dynamique d'un mouvement) et de *traductio* (engendrement par l'âme d'une forme d'âme qui est la *reproduction* - la copie - de l'âme ancestrale). »⁸⁵

⁸³ « Il faut avoir le courage d'être didactique. » - Roberto Rossellini, *Le cinéma révélé*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1984, repris dans la coll. Champs Flammarion.

⁸⁴ A. Berman, « La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain » in *Des tours de Babel*, Mauvezin, T. E. R., 1985, p. 89.

⁸⁵ P. Fédida, *op. cit.*, p. 133.

1.5 - Transfert généalogique et transfert migratoire

1.5.1 - De l'agénéalogique au transfert migratoire

« on ne me fera plus le coup de l'origine »

Bernard Noël,

La Chute des temps

L'a-généalogique, c'est ce qui nous vient du dehors, de cette expérience ou épreuve de l'étranger dont parlent Hölderlin et Antoine Berman; c'est de l'Autre qui s'attarde en nous, quand il ne fait pas que passer. Quand il s'incruste en nous : au pire, ça créera un processus d'*incorporation*, au sens d'Abraham et Torok dans *L'Écorce et le noyau*.⁸⁶ L'étranger se trouve alors « encrypté » en soi, comme un fantôme, et le sujet-hôte risque d'être psychiquement immobilisé, figé, pétrifié par sa hantise (engendrée par l'effet d'une présence envahissante, comme trop forte et non-confrontée). Au mieux (et c'est ce qui m'intéresse ici) le processus déclenché ou progressivement apprivoisé (rendu familier) en est un d'*introjection* de (l'expérience de) l'étranger, mixte d'identification partielle, d'interpénétration et de réflexion où le sujet-hôte assume davantage l'apport de l'Autre, l'intègre dans sa vie en général, dans sa pratique et ses valeurs conscientes. *Lieu de signifiante* parce que lieu de langage, l'Autre - étranger ou étrangère - peut devenir un site, ce *site de l'Autre* évoqué par Lacan dans ses deux premiers séminaires sur *L'identification* (1961), qui suivent celui sur *Le transfert*: « L'Autre n'est pas un sujet, c'est un lieu auquel on s'efforce, dit Aristote, de transférer le savoir du sujet », dit Lacan dans le séminaire du 15 novembre 1961.⁸⁷

Je crois que nous sommes de plus en plus « sujets » à un tel processus d'introjection d'expériences de l'étranger, « brassés » comme nous le sommes par une foule de sources provenant d'en-dehors de la filiation généalogique du sens, que celle-ci soit dite « naturelle » ou soit naturalisée ou renaturalisée par le(s) discours ambiant(s). Le film de Godard, comme nombre d'essais contemporains, est une espèce de « petite machine nomade » entretenant un rapport a-généalogique avec « the man behind the camera ». Là où la transmission généalogique du désastre allemand (l'axe formé par

⁸⁶ Nicolas Abraham et Maria Torok, *L'Écorce et le noyau*, Paris, Flammarion, 1987, collection Champs.

⁸⁷ Cité par Fédida in *Le Site de l'étranger*, p. 186 (dernière page du chapitre « L'interlocuteur »).

la nation, le territoire, la famille) force les cinéastes de ce pays à *s'expliquer* avec un héritage d'un poids incalculable, la relation *agénéalogique* signée par un Suisse dispose d'une liberté de composition, d'une versatilité et d'une maniabilité du matériau beaucoup plus grande. Cette liberté de jeu de la poétique romantique, qui se joue des frontières (entre les pays, les cultures, les tons, le document et la fiction) et recycle les matériaux déchus de la culture populaire allemande de 1940 en les insérant dans la trame musicale d'une esthétique du sublime, court-circuite toute crispation idéologique.

Substitution et substituabilité

Je me demande s'il ne s'agit pas de passer d'une notion ou d'une opération de *substitution* à une notion et une pensée de la *substituabilité*. Celle-ci, au départ, est un scandale pour la pensée, dans la mesure où elle met à mal son principe d'élection par distinction et risque d'entraîner vers le nivellement des expériences et l'indifférencié. *Das ist egal*, écrit Thomas Bernhard dans son autobiographie... La pensée philosophique de l'Autre nous incite plutôt à penser la Substitution, tel Lévinas dans la partie centrale d'*Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, où cette notion devient en quelque sorte le fondement de l'éthique détrônant le principe de l'Un(ique) auquel le philosophe identifie - peut-être abusivement - l'ontologie. À ce titre, l'au-delà de l'essence ne signifie pas un « au-delà » dans le sens métaphysique du terme, mais, de façon nettement plus terrestre, le dépassement du Moi en tant qu'être unique par le Soi toujours déjà intimement concerné par l'Autre, éthiquement responsable de l'Autre et autrement affecté par... - sinon *déporté vers* - l'Autre.

Dans *Le Miroir*, Tarkovski dégage une autre pensée de la Substitution, dont le trouble provient du Double substitué par une mémoire errante livrée au rêve et à l'intime étrangeté d'une transférance faisant du père « vu » (imaginé) en rêve l'image fantomale de Pasternak, et de la mère plus jeune le double (la reproduction du même visage, des mêmes traits) de la femme au présent du narrateur-cinéaste rêvant à sa mère plus jeune; dans les deux cas, depuis la vulnérabilité fondamentale de la mémoire s'efforçant de se souvenir au présent du langage, la Substitution opère, autant par le cinématographe et son (re)maniement poétique des données de la mémoire que par les puissances du rêve en quelque sorte matérialisées à l'écran grâce à la technique cinématographique. (Mais sur quoi l'enfant bute-t-il après le départ du père? N'est-ce pas sur la substitution impossible (liée au deuil impossible), c'est-à-dire sur le scandale de la substituabilité? De qui incarnait l'Unique auprès de soi, le père comme

la mère - composant ensemble le Deux névralgique du petit enfant? En même temps, que la femme du narrateur-cinéaste soit venue en quelque sorte *se substituer à sa mère* - comme la femme d'Alberto Giacometti portait le même prénom que la mère d'A.G., Anna -, *seul le cinéma* pouvait en *donner l'image (double)*, en *inventer* et en agencer un tel devenir image et davantage un devenir-film d'une telle richesse psychique, imaginale et, bien entendu, proprement cinématographique.

Par contre, dans *Allemagne neuf zéro*, la culture et la mémoire généalogiques de l'auteur cèdent la place cardinale de la filiation première (la famille liée à la terre, au pays natal), l'Unique de l'enfance et du sang détrôné ou formidablement *déplacé - bougement* de l'ici-monde - au profit d'une autre forme de substitution, ici plus laïque, plus culturelle qu'onirique-psychique, non sans lien à une solidarité internationale substituant au caractère unique du pays natal une culture politique venant épouser une fascination et un amour artistique de longue date pour l'autre pays, l'autre culture, l'autre esprit (essentiellement celui, poétique et musical dans le sens métaphorique du terme, du romantisme allemand). Une plus grande richesse d'harmonie *et un témoignage sur le désastre de l'Histoire* qui défie la raison, sont ainsi composées suivant une esthétique du contraste pénétrant, de la relation inattendue et de la combinaison des quasi impossibles. Mais cette esthétique de la substitution matérielle (compositionnelle par l'acte accentué du montage rendu très visible et très audible), d'un plan cinématographique à l'autre, du plus-attendu au profit d'une *constance de l'inattendu* (esprit Witz désirant provoquer l'éclair de pensée), si elle assume et réalise matériellement et en quelque sorte *par l'anachronie et la délocalisation de l'image-son* (non-rivée à des lieux fixes mais déterritorialisée par le montage), une certaine forme de substituabilité des choses, des phrases, des images et des morceaux de musique (traités comme traces phoniques), *bute* néanmoins sur *de l'insubstituable* : une certaine mémoire personnelle - bien à soi - du « dernier espion » dont *le deuil (l'affect endeuillé)* s'exprime de plusieurs façons, et peut-être un certain monde axiologique d'où le cinéaste tire en partie sa propre axiomatique brechtienne du cinéma et que *l'Est* représente dans *Allemagne neuf zéro* - en tant qu'ensemble de valeurs de résistance qui risque(nt) de disparaître. C'est là où Lemmy Caution, le protagoniste principal, est choqué par l'excès de luxe et l'abondance matérielle de la société de consommation qu'il découvre dans les vitrines des grands magasins, l'homme *en déplacement* une fois rendu à l'Ouest :

les magasins sont pleins
d'incroyables saloperies

mais
 ce dont on a besoin
 on ne le trouve plus⁸⁸

Là où la substituabilité (surtout des objets mais parfois *même des sujets*) est vraisemblablement le pain quotidien du monde du commerce et une qualité qui va de soi pour la plupart d'entre nous *en ce qui a trait aux choses matérielles*, le danger de contamination alerte Lemmy *Caution*; et qu'est-ce d'autre, en effet, le totalitarisme, sinon l'inadmissible promulgation de l'infinie substituabilité des individus, des corps et des âmes permettant leur anéantissement ou absolu nivellement (mise à zéro)? Cette substituabilité ambiante qu'il arpente soudain... lui qui y était moins sujet jusqu'alors, lui qui incarne en quelque sorte la singularité - il est *le dernier espion* -, *voix humaine accentuée et personne vieillissante* plus que simulacre d'individu (en dépit du fait d'être un singulier personnage), ne peut qu'être attristé sinon révolté par une telle mise en valeur de la marchandise brute, et le film se termine sur un constat de disparition de la valeur d'usage au profit, comme nous le devinons, de la pure valeur d'échange - dont la *substituabilité* serait, d'une certaine manière, la propriété (dés)ontologique.

Je reviendrai plus loin sur ce difficile passage de la substitution à la substituabilité en termes d'exil et de *désexil*; l'hypothèse serait que passer d'un état et d'une pensée de l'exil en quelque sorte *attachés à l'exil* (comme principe d'identité), à une réalisation individuelle du désexil activant un transfert *migratoire* par lequel on *franchit résolument* la frontière (métapsychologique) entre le pays d'origine *de la mémoire* et le pays présent ou imminent *du transfert en train de se faire* (s'élaborant psychiquement dans le langage), signifie et implique de passer, d'une certaine manière, de l'inquiétude de la substitution à son affirmation constructive d'un nouveau site, d'un nouvel *ici-monde*, en assumant alors une certaine *substituabilité du pays*.

Mais ceci, à ce stade, ne peut être qu'*une simple indication*.

Métissages?

Loin de s'opposer à la filiation généalogique (qui demeure probablement, quoi qu'on en dise, la filiation la plus marquante, profonde, matricielle, comme la psychanalyse le travaille), l'agénéalogique sera développé ici dans le sens d'une voie alternative

entraînée par l'expérience (épreuve, passage, épreuve de passage) de l'étranger. Celle-ci laisse des traces, creuse en soi un sillon qui accompagne et modifie l'héritage provenant de la filiation première (« souche »). Je ne confondrai pas mon désir de métissage avec la réalité : les réflexes de l'identité imperméable, réfractaire à la porosité des échanges, freinent ou bloquent dans la majorité des cas cette voie alternative. L'Autre qui fait sa marque, qui creuse à l'intérieur de soi un sillon durable d'étrangèreté à intégrer et à rendre familière, cela fait peur à la plupart.

Si lire Baudelaire ou Rimbaud, André du Bouchet ou Michaux ici, à Montréal, suffisamment pour s'en trouver transformé de quelque façon et en tirer une expérience modifiant ses appuis (sa sensibilité, son rapport au monde), constitue *déjà* un transfert de mémoire agénéalogique, le métissage *métapsychologique* qui en résulte (en termes d'investissement du langage, de travail de deuil et de mélancolie) n'est pas le même s'il s'agit d'une pratique qui assimile des éléments provenant d'une culture étrangère (par exemple Nietzsche, Musil, Thomas Bernhard). N'importe qui risque alors d'activer, de développer et de vivre des formes de transfert *migratoire* où l'apport agénéalogique se voit renforcé par l'attrait d'une langue étrangère où s'inscrirait d'une manière chatoyante « la vie ailleurs » - même si on demeure dans son propre pays. Sur ce plan, dans ce département, nous sommes tous des immigrants. (Dans la mesure où la littérature comparée demande une certaine disposition à la *passion transférentielle*, dans le sens de transfert culturel - cf. le Brésil pour Walter Moser - , sa pratique tend à relativiser le primat anthropologique de la société-souche.)

Le transfert de mémoire migratoire, encore plus que l'introjection de l'agénéalogique à l'intérieur de sa propre langue, non seulement entraîne en partie une désadhérence progressive vis-à-vis des réalités, symboles et valeurs de la société-souche, mais approfondit l'expérience (épreuve ou travail) de la déterritorialisation, l'identification vitale (émotive, sentimentale) à d'autres géographies culturelles et l'amour d'une ou plusieurs langues étrangères (i.e., autres que le français et l'anglais en ce qui me concerne).

Bien que Pierre Fédida *expande* remarquablement une idée généalogique du transfert, de mon côté, après avoir été frappé, en 1998, par l'absence du « motif migratoire » dans *Le site de l'étranger* (d'où ma petite idée d'un transfert migratoire), je dirais que son interprétation se limite (comme toute pensée doit le faire en quelque part) au site du langage constitué par le partage d'une langue orale, à la fois intime et publique, fermement implantée et symboliquement forte (le français en France, comme

⁸⁸ Jean-Luc Godard, *Allemagne neuf zéro*, op. cit., p. 76.

l'allemand en Allemagne, l'anglais en Angleterre et aux États-Unis, l'italien en Italie, etc.) Ce qui garantit un site de l'Autre riche d'introjection métapsychologique, d'expérience de l'étranger en termes d'étrangèreté psychique, mais quasi imprenable pour les vagues d'immigration amenant (forçant) des « contre-sites » en déplacement à l'intérieur d'un espace politique unilingue. Bien entendu, il en va autrement pour le Québec, surtout à Montréal où l'assise symbolique est de plus en plus métissée, partagée entre des allégeances, des combinaisons culturelles et des langues « migrées » diversifiant une réalité politique déjà bilingue au départ. Ici, il faudrait lire V.S. Naipaul, dont la plupart des livres explorent les géographies humaines du monde postcolonial transformées par l'expérience des migrations, du chevauchement des nappes culturelles et de l'entrecroisement complexe - parfois dramatique - des volontés individuelles, des religions et des symboliques conflictuelles.⁸⁹

Interpénétrabilité, compatibilité et complémentarité des mémoires et des géographies humaines: dans cet espace potentiel d'interpénétration des langues et des cultures, traduire signifie pour moi prendre part au transfert migratoire « avec » le monde hispanophone, participer ici au travail du « désesil », pour reprendre le mot par lequel Mario Benedetti met en relief le travail de deuil de l'origine mythifiée par la nostalgie nourrie par l'exil (*desexilio*). On pourrait sûrement repenser l'épreuve de l'exil en termes de processus d'incorporation, la mère-patrie perdue ou démesurément absente devenant le fantôme-fétiche de la dépossession et la nostalgie le sentiment exprimant et recouvrant en même temps la perte, le manque persistant éprouvé par l'exilé(e). Du coup, le désesil serait le processus d'introjection amorcé par celui ou celle enfin capable d' « avaler le morceau », de faire contre mauvaise fortune bon cœur et de faire le saut: envisager ça sous l'angle de la migration, ce qui signifie (au moins en partie) choisir un site de l'Autre qui peut devenir le sien propre et s'efforcer - travailler - en ce sens.

S'il s'agit pour moi, traducteur, de m'évertuer à renforcer concrètement le contact entre deux mondes distincts, il s'agit aussi de tirer parti de mon propre transfert vers la langue espagnole et les géographies humaines participant de l'aire culturelle argentine (qui englobe le Chili et l'Uruguay). Les livres retenus de Benedetti, de Tununa Mercado et de Juan Gelman proposent des trajets où se croisent, s'entrecroisent ou s'entremêlent le schème généalogique et la torsion agénéalogique d'une mémoire migratoire. Les textes en traduction ne sont en aucun cas « pleins » de transfert migratoire (la fierté d'être argentin ou uruguayen, à elle seule, rend déjà

⁸⁹ Voir à ce propos l'essai de Pierre Pachet, *Un à un. De l'individualisme en littérature (Michaux, Naipaul, Rushdie)*, Paris, Éditions du Seuil, coll. La couleur des idées, 1993.

difficile cet apparent processus d'acculturation); je dirais plutôt qu'ils en sont traversés et que les nouveaux lecteurs et lectrices qu'ils engendrent sont souvent à la veille d'y arriver s'ils ne sont pas déjà « en plein dedans », dans ce nouveau champ de transfert culturel du métissage (problématique pour les sentiments généalogiques profondément ancrés dans les communautés hispanoaméricaines, pour qui *la sangre, su pueblo y su gente* ne sont pas de vains mots). Au seuil du métissage, donc. Qu'on le veuille ou non, nous ne sommes pas tous métis.

1.5.2 - Pourquoi parler d'*epos*

« Plus rien n'est *donné*, aujourd'hui. »

André du Bouchet

« Il n'y a jamais eu de don. »

François Ismert

Géographique et intérieur : du pays natal et du dedans, ou seulement du dedans, l'exil est une lutte quotidienne, un combat métapsychologique où s'affrontent longtemps l'expérience d'une perte irrémédiable et un difficile travail du deuil. Cette thèse répond au pari suivant : la littérature, par le témoignage de narrateurs croisant le document et la fiction, demeure une mémoire du langage régénérateur - et intégral - pour transférer l'expérience conjointe de l'exil et du désexil.

Epos, ici, est une façon de nommer ce combat métapsychologique, avec et en partie sans les développements donnés par Pierre Fédida à l'anachronie de ce mot. « Plutôt que d'accorder à l'*epos* la valeur typologique d'un genre (éventuellement littéraire), c'est d'une *temporalité de l'imagination du langage qu'il s'agit*: en quoi le langage peut-il préserver une telle imagination en son déploiement, quelle que soit la parole prononcée? »⁹⁰ Il s'agirait alors, par la traduction de textes déployant une telle temporalité, de transférer et de diffuser leur style d'écriture, d'imagination du langage et d'interprétation des conflits déterminants. Mais autant sinon plus qu'une *temporalité* de l'imagination du langage, accent heideggerien imprégnant toute la pensée de Fédida, ce serait bien plus ici, activée par l'exil, la *déterritorialisation* de l'imagination du langage qui caractériserait l'*epos* latino-américain, avec éventuellement ses reterritorialisations en chemin. (La pensée de Deleuze me semble plus ouverte à l'épreuve *multiforme* de l'étranger, sinon durablement *travaillée* par

elle; sans même nous référer davantage à cette « boîte d'outils » conceptuels, cette création de concepts parfois un peu *sixties* ou *seventies*, nous profitons aujourd'hui de son élargissement des horizons.)

Explorer les avenues et déconvenues du transfert migratoire : les géographies du dedans et du dehors réunies, narrées (ou devenues poèmes) et imaginées dans les *variations d'épos* de Benedetti, Gelman et Mercado, constituent autant les unes que les autres une vivante contestation de l'Histoire, de sa violence anonyme, de la destruction encourue par les parcours individuels, les liens forgés et les sentiments entre les proches. Ces visages contemporains de l'*épos* nous parviennent dans des formes intermédiaires - entre le poème, la nouvelle et le roman - qui ont eu quelques précédents. J'en singulariserai quelques-uns dans le chapitre suivant, pour indiquer pourquoi je trouve intéressant de réactiver, exemples en main, ce terme d'*épos* - pour le faire entendre différemment, et donner leur pleine portée à quelques livres qui échappent à la division des genres.

De la déterritorialisation

Il faudra reconnaître, sous la notion d'*épos*, non pas un genre fixe qui en engloberait toutes les variantes à l'intérieur d'un schème aux contours nettement définis, aux frontières délimitées d'avance. S'il y a de l'*épos* qui arrive, c'est entre autres pour échapper à cela. Par sa ligne flexueuse, son archipel de petites résistances, son mouvement un peu erratique ou anarchique sur les bords, ce *mode de déterritorialisation de l'imagination du langage* n'a presque rien à voir, dans le fond, avec l'épopée. Et pourtant... Si l'*épos* moderne que je présente dans le chapitre suivant a tout l'air de prendre le contre-pied direct ou indirect de l'épopée comme telle (au sens traditionnel du terme), il n'en demeure pas moins que cette *relève* de l'épopée en *conserve* quelque chose. Un sentiment peut-être, ou une énergie, une endurance qui signifie une *certaine* relation au temps (pas n'importe quelle). Mais là où, règle générale, à l'épopée s'est toujours associée une forte territorialisation (récits de fondation d'une terre, Grand Voyage où les lieux demeurent dépositaires d'un sens sacré), tous les livres (et quelques films) répondant ici à ce que j'entends par *épos rompent* d'une manière ou d'une autre la cage territoriale, *déterritorialisent* l'expérience de la *traversée des choses* - ou encore, *témoignent* de la déterritorialisation à laquelle leur(s) narrateur(s) sont sujets, comme c'est le cas dans les récits d'exil et de désesil.

⁹⁰ P. Fédida, *op. cit.*, p. 86.

Chapitre 2. - Quand l'*epos* mord la poussière

« L'avènement du logos est la fin du monde
épique, dit Maldiney. Dès lors l'acte de nommer
du nom n'est plus le site du langage, la
prévalence accordée désormais au discours
justifie un régime explicatif du langage
en des phrases où le nom est relationnalisé. »

Pierre Fédida,

Le site de l'étranger

Avançons *hors genre* : l'*epos* n'est pas un genre littéraire.

Pour préciser la transition de ce qu'on a longtemps appelé épopée ou récit épique à ce qui, ici, à partir des travaux d'H. Maldiney et P. Fédida, s'appelle *epos*, ce chapitre réunit dans leur successivité historique trois « moments » du devenir des formes et des modes d'intégration de l'imagination du langage venus transformer la littérature. Ces trois « plans de coupe » nous feront passer de la critique axiologique de l'éviction de la contingence du présent inachevé - abolition qui caractérisait l'épopée sculptant le passé - au retrait proprement moderne d'une telle fixité spatio-temporelle immortalisant les figures, comme l'ont accompli le roman selon Bakhtine et tout autrement les textes d'Henri Michaux, qui ne cesseront d'affirmer de multiples façons que l'expérience incontournable du vingtième siècle est celle de la contingence; place, alors, à sa création verbale (2.1).

Puis des variations d'*epos* (2.2), perceptibles dans des oeuvres littéraires publiées entre 1927 et 1936 à Paris, à Moscou ou aux États-Unis, constitueront un premier exemple d'une mobilité du langage substituant une certaine déterritorialisation à la *profondeur* du temps jadis envisagée comme principale dimension aspectuelle de l'agir. Enfin le troisième moment (2.3) suggérera un *mode* épique du langage dont l'exploration, en matière d'expression verbale, active et déploie une manière d'*action... writing*, où l'écriture passe - dans les années cinquante - de l'identité symbolique du nom à la prévalence accordée de plus en plus à la génération et à la puissance d'indétermination que désignera bientôt le verbe intransitif : *écrire*.

Quant au terme même d'*epos*, il ne faudra pas moins de deux chapitres pour préciser l'usage que j'en fais, au contact de la concrétude des oeuvres littéraires. Si, pour H. Maldiney, il désigne fondamentalement un mode de temporalité du langage, le temps *advenant à sa nomination*, que le phénoménologue a tendance à ontologiser, pour Fédida - en 1985 citant Maldiney sans écart de ton, en 1995 s'en écartant légèrement - , il s'agit plutôt d'une *forme*, une forme de langage qui *active* la remémoration (l'*acte* de se remémorer) et, dans le *présent réminiscent*, « suscite » le passé *anachronique*. Tout ceci se compliquera un peu dans le chapitre 3, avec la majoration du *devenir-récit* de ce mode d'*imagination du langage du temps impliqué*; où cette trajectologie de l'*epos* croisera la consistance théorique originale des énoncés de Maldiney et surtout Fédida, sur le langage de l'*epos*. Mais place, d'abord, à la concrétude de la littérature.

2.1 - La fin du monde épique

L'*epos* est mort plusieurs fois. Cependant, il semble resurgir de façon subreptice, prenant d'autres formes que l'épopée, toujours moins altières, plus critiques ou plus brèves, plus teintées d'individualisme moderne. Moins « hardies » que les gestes d'antan (les Sagas islandaises qu'affectionnait Borges, l'épopée baroque de Grimmelshausen), les romans-fleuves que sont *À la recherche...* de Proust et *L'Homme sans qualités* de Musil, une « comédie épique » selon Thomas Mann, n'en demeurent pas moins des variantes modernes de l'épopée - filtrée par le registre sentimental et l'esthétisme chez l'un et par la vive ironie du regard et la perspective intellectuelle chez l'autre. Mais nous n'en sommes plus à *Notre-Dame de Paris* : nommer et faire défiler les héros, s'évertuer à éblouir le lecteur par le récit de leurs exploits, édifier un livre de pierre nous ennuie à mourir. Comme le signalait déjà Bakhtine dans *Esthétique et théorie du roman*, l'avènement du roman moderne, de Rabelais et Cervantes à Dostoïevski et ses successeurs, a introduit la polyphonie, la liberté, le rire et autres vertus corrosives à l'intérieur du grand récit, émoussant ainsi de manière définitive le ton solennel du registre épique. *Et vive le dialogisme*. Cette torsion démocratique, communiquée à une bonne part des textes détenteurs du sens, s'est largement ramifiée depuis, produisant un nombre toujours grandissant de textes toujours moins solennels. Mais ce principe d'ironisation des fondements du symbolique était déjà à l'oeuvre dans le *Quichotte* - sinon le pivot de clairvoyance du renversement effectué, celui de l'antique adhésion à l'épopée comme Récit des Hauts

Faits d'Armes des Plus Valeureux, des Prouesses des Héros, Commémoration de l'Ascendant des Ancêtres Immortalisés par le Grand Combat et par la Noblesse du Chant qui leur est Dû (dans le plus Pur Respect du Code Chevaleresque). Bon, j'exagère un peu, mais c'est un peu contre cette Lignée immémoriale qu'écriront les premiers romanciers dits modernes, s'escrimant à détrôner par la plume le primat du « genre noble » en lui opposant une transposition irrévérencieuse, un travestissement iconoclaste ou encore, l'expérience de la foire et des farces du Moyen-Âge.

La critique bakhtinienne de la distance épique

Dans « Récit épique et roman » (1941)¹, Bakhtine a très bien résumé les caractéristiques du roman moderne rendant caduques les catégories axiologiques propres à l'épopée. Ainsi un personnage de roman ne doit-il pas être « héroïque » mais réunir en sa personne des traits contrastés tant positifs que négatifs, nobles et moins nobles, graves et comiques; de même n'est-il plus un tout immuable mais un être qui se transforme, suivant une zone de contact maximum avec le présent (la contemporanéité) dans son aspect inachevé. Bakhtine insiste particulièrement sur le fait que le roman s'oppose à trois traits constitutifs de l'épopée :

- 1) Elle cherche son objet dans le passé épique national, le « passé absolu » (...);
- 2) La source de l'épopée, c'est la légende nationale (et non une expérience individuelle et la libre invention qui en découle);
- 3) Le monde épique est coupé par la distance épique absolue du temps présent.

Ainsi la dominance du passé est-elle identifiée comme le trait constitutif *formel* du genre épique, « passé absolu » car dépourvu de toute relativité, c'est-à-dire des transitions graduelles, essentiellement temporelles, qui le lieraient au présent. Sans prolongement effectif, coupé de la contemporanéité par la « distance épique » interdisant toute familiarisation, le monde séparé de l'épopée est totalement achevé, aussi quant à son sens et sa valeur : immuable, on ne peut le réinterpréter, il échappe structurellement à l'activité humaine portée aux mutations et aux réévaluations. Dans le monde épique inamovible et cru inaltérable de par sa perfection et son « fini », il n'y

¹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1975 (cf. une des dernières Études reprises dans ce volume).

a pas place pour l'inachevé, l'irrésolu, le problématique. Pour Bakhtine, c'est le roman qui introduit une problématique, « un inachèvement sémantique spécifique », un contact vivant avec l'époque en devenir. De façon intrinsèque, le roman serait a-canonique : il est tout en souplesse, c'est un genre qui se cherche, s'analyse, reconsidère toutes ses formes acquises. Mais le roman est-il le seul « genre » riche de présent inachevé et de contemporanéité effective lié au déploiement littéraire de la parole et de la pensée non officielles (forme festive, oralité et profanation)?

« Le romancier gravite autour de tout ce qui n'est pas encore fini »² : Bakhtine a sans doute raison de faire de la contemporanéité le nouveau point de départ de l'orientation littéraire. S'orienter dans le monde correspond désormais à une expérience et une quête personnelles, l'arpentage imaginatif de la réalité n'ignore plus la contingence du présent sur lequel tout un chacun *trébuche* nécessairement, et s'incorpore au langage littéraire (plutôt que d'être aboli dans la distance épique). Et si on pense à l'opération langagière par laquelle Joyce a métamorphosé *L'Odyssée* d'Homère en moderne *Ulisses*, ou à un roman comme *Lolita* de Nabokov, comment ne pas souscrire aux lignes de Bakhtine consacrant l'irrespect novateur du roman par le rire :

« C'est le rire, qui abolit la distance épique et, en général, toute distance hiérarchique, facteur d'éloignement. Une figure vue de loin ne peut être comique; il faut absolument la rapprocher pour la rendre comique. Tout ce qui est comique est proche. Toute oeuvre comique fonctionne dans une zone de proximité maximale. Le rire a le pouvoir remarquable de rapprocher l'objet, il l'introduit dans une zone de contact direct, où l'on peut le tâter, le retourner, le mettre à l'envers (...) inspecter son intérieur, s'interroger sur lui, le disséquer, démembrer, dénuder, démasquer, analyser et expérimenter en toute liberté! Le rire anéantit la peur et la vénération devant l'objet, devant le monde (...) et de ce fait prépare son exploration absolument libre. »³

Voilà qui ferait du roman LE genre omni-englobant omni-dévorateur, plurilingue et pluriforme du moderne promu extrême contemporain, comme le résumera parfois le simple titre d'un roman au télescopage sémantique absolument démystificateur : *Amour et ordures* (Ivan Klima).

² *Ibid.*, p. 461.

³ *Ibid.*, p. 458.

Mais plutôt que d'opiner à la célébration du roman, réinaugurée par les travaux féconds de Bakhtine et reprise depuis par Milan Kundera, Carlos Fuentes et Guy Scarpetta (pour ne nommer qu'eux), ce mini-*boom* de la critique autour d'un genre qui a fait ses preuves et se passe facilement d'essais en épousant le règne (aussi intéressants ces essais soient-ils), je me suis arrêté souvent, au milieu des années quatre-vingt-dix, aux quelques lignes rencontrées ici et là, quelques passages d'écrivains ou sémioticiens pour qui le mot *épique* peut revêtir un sens moderne. Ici, je n'en citerai que deux : 1) une remarque latérale d'Italo Calvino, fidèle à l'invention de nouvelles formes correspondant à une ère de mutations : « je rêve d'immenses cosmologies, de sagas et d'épopées encloses dans les limites d'une épigramme »⁴; 2) une expression nodale forgée par le sémioticien allemand Max Bense, pour qualifier l'invention textuelle propre à l'écrivain Henri Michaux : « une épique abstraite », mêlant épique et réflexion, proposa-t-il dans la préface à la première édition allemande de *Passages*.⁵

Michaux avant « Michaux » : « d'où? » à Qui je fus

Comment ne pas penser à Michaux quand Bakhtine parle de « l'opération comique du démembrement »⁶? Avant de réinventer, selon la perspective que je développe ici, une écriture de l'*epos* (voir plus bas), Michaux s'est d'abord attaqué à tout ce qui était poétiquement figé, tout ce vernis littéraire qu'il secoue allègrement dans les années vingt sans jamais avoir recours au roman ni en lui empruntant ses formes de parodisation des genres (dé)passés. Attentif, comme les autres modernistes d'alors, au phénomène de la vitesse, il écrit « Chronique de l'aiguilleur » en 1922, texte non repris en volume de son vivant, où il liquide rondement la valeur du passé à l'aune de ce qu'il appelle « *LE NOUVEL ÉTAT PHYSIOLOGIQUE* »⁷. Le troisième et dernier mini-chapitre a pour sous-titre : « L'Abréviation, la multiplication des sensations, émotions et représentations artistiques à l'époque moderne considérées comme fonction de la plus grande vitesse de déplacement de l'homme au vingtième siècle. »⁸

⁴ Italo Calvino, *Leçons américaines. Aide-mémoire pour le prochain millénaire*, Paris, Gallimard, 1988, p. 88.

⁵ Repris et commenté par Raymond Bellour dans sa longue introduction au premier tome de l'édition de La Pléiade, Henri Michaux, *Oeuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, 1998, LI. Pour le texte original de Bense, cf. Cahier de l'Herne *Henri Michaux*, Paris, Éditions de l'Herne, 1966 (« Esthétique et métaphysique d'une prose »).

⁶ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 458.

⁷ Henri Michaux, *Oeuvres complètes*, *op. cit.*, p. 9.

⁸ *Ibid.*, p. 14.

On croirait lire Alvaro de Campos... « L'Homme est plus vite. (...) *Émotivement, l'Homme est devenu plus vite.* »⁹ Dans ce texte au style parfois télégraphique, l'auteur place l'espace au-dessus du temps, et affirme une « vitesse émotive » dont son écriture ne se départira jamais tout à fait, en approfondissant toujours davantage la pliure spatio-temporelle et la modulation écrite riche d'effet de voix. L'important, pour tracer un parallèle avec tout ce que Bakhtine dira du roman quelques années plus tard, c'est l'actualité du langage, la proximité et la pluralité de voix d'un non-romancier disant alors de lui-même : « Il est essayiste », et notant ceci :

« Actuellement. Magazines, cinéma, téléphones, électricité, ont à l'homme contemporain fait don d'*Ubiquité*. Actuellement, lui sont connus 5 continents, 200 pays où vécurent 5000 écoles qui peignirent selon un procédé propre (...) »¹⁰

« Der Epiker... gedenkt », disait Emil Staiger dans *Les Concepts fondamentaux de la poésie*¹¹; puisque, dans son sens classique, le poète épique « commémore », alors Michaux n'écrira jamais à la suite de..., ses énigmes et inventions fomentées aux antipodes de toute commémoration, lignée et filiation généalogique du sens. L'écriture de son premier livre publié, dès son titre - *Qui je fus* -, est plutôt la preuve d'une remise en cause radicale, démarche toute autre que celle qu'assignait Staiger au poète épique :

« De fait, écrit Staiger, la question « d'où? » ne devient possible que s'il existe un « ici » fixe, de même qu'inversement l'« ici » se détermine à partir de ce que l'on sait d'un d'« où ». La réponse à la question ancre ce qui est en question dans un certain fond. Le fond est le passé qui reste en repos dans son achèvement, sans plus pouvoir changer. »¹²

Longtemps avant l'apparition du mot déterritorialisation chez Deleuze-Guattari, l'abolition d'un « ici » fixe, dans l'écriture de Michaux, disqualifiait la question « d'où? », dissipait tout ancrage symbolique et remettait radicalement en question tout « fond », inaugurant (comme le feront quelques contemporains) un nouveau style d'intervention de l'écrivain n'ayant de compte à rendre qu'au présent... et à l'avenir,

⁹ *Ibid.*, p. 14-15.

¹⁰ *Ibid.*, p. 12.

¹¹ Cité par P. Fédida dans *Le site de l'étranger*, op. cit., p. 90 (chapitre « L'épos - Le site »).

et longtemps sans repos ni achèvement. Cette remise en question permanente qui renonce à l'acquis, ne capitalise rien et désavoue le sens institué n'épargne pas l'auteur : il s'agit d'un processus critique et autocritique lisible jusque dans le choix du titre, « Qui je fus ». Michaux, qui ne se reconnaîtra écrivain qu'après *Ecuador* (voir ci-après), remettra toujours en cause une écriture jamais assez déterritorialisée à son goût, par lui dé-fixée ou dés-ancrée livre après livre, et s'il est « une réponse à la question » que pose *son* écriture dans son devenir polymorphe, elle découlerait plutôt du « qui? », complexifiant infiniment dès la fin des années vingt le singulier « moi-même » du romancier moderne tel qu'appréhendé par Bakhtine : « Le présent, l'actualité contemporaine comme telle, « moi-même », « mes contemporains », « mon époque », furent, dès l'origine, l'objet d'un rire ambivalent, joyeux et destructeur. Là, précisément, se constitue une relation nouvelle et radicale à la langue, au mot. »¹³

1927 le Temps retrouvé?

La poétique de Michaux s'est formée au seuil des années trente.¹⁴ C'est l'entre-deux guerres en Europe : sans parler des cathédrales de langage de Joyce, où le social est entièrement arraché à son tuf (sa chair, son poids) pour se transformer en un vertigineux jeu de mots, les romans-fleuves de Proust et de Musil s'effondrent avec superbe sur les rives de la dissolution du Moi, l'ambivalence des sentiments, la crise des valeurs. Que faire, alors, de l'ancien sens porteur, de ce qui constituait le ciment d'une collectivité?

« L'épopée est le devenir-chair de l'esprit d'un peuple. Elle est le poème taillé dans la certitude de soi sensible qui constitue un peuple comme peuple, dans l'appropriation des corps, des mots et des actes qui tissent

¹² *Ibid.*, p. 91.

¹³ M. Bakhtine, *op. cit.*, p. 456.

¹⁴ « ... s'annonce le besoin, conflictuel, d'une stratégie spontanée, par rapport à un héritage, une culture dont il faut se déprendre, autant qu'il est possible, pour ne pas risquer de se rater soi. (...) Et c'est « du premier coup » que les genres doivent être épinglés, mimés, utilisés, traversés, transformés, relativisés. Ne serait-ce que grâce à la vitesse, par la fragmentation, aspect le plus visible d'un art inné du travestissement, malaisé à évaluer, d'où les genres ressortent, comme d'un filtre déroutant, plus ou moins méconnaissables. Au point qu'on a pu risquer la formule, déraisonnable mais significative, d'un « genre Michaux » qui répondrait de ce brouillage, accueillerait cet excès d'imprévu. » - R. Bellour, Introduction, Henri Michaux, *Oeuvres complètes, op. cit.*, p. XXIV-XXV. Bellour fait allusion à un article de Jacques Brault, « Le Genre Michaux », *Liberté*, Montréal, vol. II, no 3-4, mai-juillet 1969, p 3-6 (repris depuis in *Chemin faisant*).

une communauté, dans l'accord entre une manière d'être, une manière de faire et une manière de dire. »¹⁵

Si Jacques Rancière relit aujourd'hui *Le Temps retrouvé* de Proust dans la foulée de la définition hégélienne de l'épopée comme livre de vie d'un peuple, on peut être sceptique quant aux « livres de vie » qui prendront la relève, la décennie suivant la publication de ce roman « achevant » *À la recherche du temps perdu*. À cette époque, en cela un parmi d'autres, Michaux n'édifiait rien, il dynamitait plutôt morceau par morceau, inventait sans relâche des petits textes asociaux et sans noblesse, qui minaient de l'intérieur d'une manière autrement efficace - souvent corrosive - le monde des valeurs en dissolution mélodiquement vécu et analysé par le narrateur proustien.

« C'est que ce monde est sans dieu, sans croyance, sans souveraineté, sans territoire, sans peuple, sans structure et presque sans histoire. Il y manque tout ce qui sert à l'épopée, les besoins organiques et les certitudes d'origine qui la fondent. Et pourtant un tel monde ne cesse de réinventer sa propre terre, la nôtre, d'un mouvement unique, par le récit d'emblée pulvérisé de son illimitation de fragments. »¹⁶

Comment, alors, inaugurer un nouveau mode d'extension progressive du langage, donner de nouvelles formes écrites à une traversée d'épreuves échappant de plus en plus aux frontières du pays; qu'en est-il des *possibles* de la relation mixant le réel et l'imaginaire parmi les « multiples façons d'être homme », à partir du monde extrêmement singulier qu'est celui du poète oiseau de nuit, dont l'*ethos* semble inverser le kaléidoscopique défrichement du dehors en expérience intérieure, celle que peut contenir un livre ayant pour titre-clé *L'Espace du dedans*?¹⁷

Dans son premier article intitulé « La chair des mots », Jacques Rancière retraça dans *Le Temps retrouvé* l'unique endroit où le narrateur, qui réfère non fictionnellement au tissu sensible de la communauté en guerre en transcrivant dans sa phrase le « nom

¹⁵ Jacques Rancière, *La Chair des mots. Politiques de l'écriture*, Paris, Galilée, 1998, p. 145.

¹⁶ R. Bellour, *op. cit.*, p. XLVII.

¹⁷ Suivant l'interprétation de Max Bense, dans cet espace ouvert s'établit avant tout « la condition nomade d'une conscience progressive »; et, « sur le mode de l'énergie corporelle, mais dans la conscience de la conscience élargie », se réalise « une épique abstraite » (« Esthétique et métaphysique d'une prose », *Henri Michaux*, Éditions de l'Herne, 1966, p. 247-250). La force de Michaux serait de ménager, au niveau de l'intégration mutuelle des « processus d'intégration verbale » que sont l'épique et le réflexif, des passages inventifs et rigoureux « entre signes esthétiques et opérations logiques ».

véritable » « d'un nom si français d'ailleurs, Larivière », se trouve à proposer ainsi, à même la démonstration fictionnelle qu'est ce roman, une « vérité contre-fictionnelle » (Rancière). C'est ce qui m'intéresse ici, ce mode de vérité que la fin du monde épique n'aurait pas entièrement « enterré » : la manifestation d'une vérité qui est d'incarnation. C'est cette vérité-là que manifeste la guerre, et qui, d'une certaine manière, somme la littérature de cesser de faire la demi-mondaine et de dire la vulnérabilité des êtres contre l'ancienne immortalité épique dont la fiction ne mord plus. Quand bien même les variations d'*epos* abordées dans les pages qui viennent ne restitueraient pas dans leur intégralité, comme le rêvait l'épopée, la vie et la souffrance d'un peuple, elles n'en seraient pas moins traversées, parcourues, marquées d'une vérité d'incarnation, cette « vérité vivante » que l'action représentée d'un corps ou des corps donne aux mots qui le(s) désignent. Cependant, c'est d'une façon paradoxale que cette dimension - parfois latérale - d'*epos* de l'incarnation se mêlerait au roman ou à la fiction, y témoignant de l'existence non fictionnelle de la chair sans toutefois contaminer de part en part - sans engluier dans la réalité historique radicalement contingente - la littérarité du langage tissant l'oeuvre.

Laissons le spectre de la totalité, de la vie collective et du livre de vie d'un peuple; pour ce qui est des littératures européennes qui retiennent mon attention depuis longtemps, ce spectre, bien que puissamment réanimé par Jacques Rancière dans ses essais *La Chair des mots* et *La Parole muette*¹⁸, n'a plus cours depuis belle lurette, a perdu sa portée, sa vitalité, son extensivité. Peut-être en va-t-il autrement pour les littératures des Amériques, sujettes à ce reflux seulement depuis les années cinquante si on considère que les oeuvres de la décomposition moderne de l'épique (Melville, Fitzgerald, Henry Miller, Macedonio Fernandez en Argentine, etc.) n'avaient pas nécessairement voué à l'échec une transposition américaine de l'épopée hégélienne. Faulkner, Kerouac et le roman épique d'Amérique latine ont donné une nouvelle impulsion à un roman à la fois outrepassant le cadre du récit épique et convoyant une dimension de traversée d'épreuves et une énergie de franchissement irréductibles au modèle bakhtinien du roman, enté sur la représentance distributive des discours issus du monde social effectif; à lui seul, le fameux *boom* du roman latino-américain a régénéré et réinventé de fond en comble le roman-fleuve hérité du Vieux continent.

Ici, je m'attacherai d'abord, dans ce chapitre-ci puis dans le chapitre suivant, avant de passer à l'*epos* latino-américain (cadré dans les chapitres 4, 5 et 6), à circonscrire un « style » de formation, des processus d'écriture, un ou plutôt *des* modes d'imagination du langage qui, en littérature, auront frayé de nouvelles voies

expressives à l'*epos* indépendamment des reviviscences de l'épopée présentes dans les romans foisonnants du *boom*. Rien d'exhaustif - il s'agit d'un échantillonnage forcément partial (mais précis), préférant aux généralisations du survol et du tour d'horizon la *visée de concrétude* chère à Antoine Berman. Ce « plan de coupe » et les développements qui s'ensuivent ne couvrent qu'une tranche d'histoire de l'écriture de l'*epos*, envisagée rétrospectivement depuis aujourd'hui, et « géophilosophiquement » limitée par le choix des oeuvres.

Voici comment, dix ans avant de publier *Le site de l'étranger*, dans un texte décisif intitulé « Passé anachronique et présent réminiscent », Pierre Fédida proposait une première conceptualisation du langage de l'*epos* en réponse, entre autres, aux travaux phénoménologiques de Maldiney et au caractère énigmatique de l'espace construit-engendré par la situation psychanalytique : « L'éclaircissement apporté par l'*epos* est d'abord celui de la fonction de l'espace comme *métaphore* de la parole et supposant une incidence physique des mots, d'abord dans la *question* adressée à l'autre à partir d'un *ici*. »¹⁹

Traversée de l'espace qui implique un site extérieur à soi, l'*epos*, en tant que « puissance mémoriale du langage », ne relèverait pas d'abord et avant tout d'une mémoire lyrique où les mots sont inclinés vers la plainte; il relèverait plutôt d'une mémoire (de la langue) partagée, s'efforceraient d'élaborer un parcours symbolique à partir de l'assise réelle - sans chevilles mythologiques - d'une mémoire *incarnée* (éprouvée dans l'espace physique effectif), d'une parole *attentive* à son espace, éventuellement féconde en « directions de sens ». Je resaisirai les quelques points nodaux, les lieux-pivots de l'interprétation de Fédida en ce qui a trait directement à l'imagination du langage propre à l'*epos* - pour les déplacer légèrement, les déplier autrement. Mais ce fil sera discret : dans les pages qui suivent, l'écriture de l'*epos lui-même*, ce qui se joue dans sa « matière-émotion », oriente l'interprétation.

(Dans les pages qui suivent, je ne ferai, sauf exception, que signaler au passage certaines occurrences textuelles du langage généalogique ou agénéalogique, et thématiserai de façon non systématique les formes que peut prendre la potentialisation du transfert migratoire dans l'écriture. À un plus ou moins grand degré, tout ceci demeure présent, et sera abordé ici et là, de façon latérale. Ce qui se précise surtout au

¹⁸ J. Rancière, *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette, 1998.

¹⁹ P. Fédida, « Passé anachronique et présent réminiscent. *Epos* et puissance mémoriale du langage » in *L'Écrit du temps*, Paris, Éditions de Minuit, numéro 10, 1985, p. 43. Je dégagerai toute la portée de cet article dans le chapitre 3 de la thèse, en partant de « notre » propre *ici* géographiquement et culturellement situé.

contact de *ces oeuvres-là*, ce sont les mouvements de l'*epos* dans leur effectuation langagière.)

2.2 - Variations d'*epos* à partir de la contingence

1929 *l'epos du peuple absent*

Quelle inertie, le monde!

Ecuador

En 1929, Michaux publie *Ecuador*. Ce livre singulier et déroutant, journal de voyage écrit tout au long de l'année précédente, présente d'abord tous les traits d'une anti-épopée des plus iconoclastes. Le narrateur, anti-héros qui ne rate pas une occasion pour dévoiler ses points faibles, ses lacunes et le défaut de toute chose, adopte dès les premières pages un ton anti-solennel, voire facétieux :

À bord du Boskoop, en mer.

Voyons, trente ou trente et un jours en décembre. Est-ce depuis deux ou trois jours qu'on est en mer? Dans l'anticalendrier de la mer? Pauvre journal! D'ailleurs, ce qui s'est passé tout à l'heure, je ne le dirai pas. C'est le *midi* de ma journée, mais je ne le dirai pas. Mieux vaut lui couper tout de suite son avenir.²⁰

Voilà, l'allure est donnée : plutôt que de s'arrêter sur le « midi » de sa journée (le point culminant, le sommet, l'exploit constituant un haut fait), tout au long des notes, passages en prose et poèmes composant ce journal de voyage, M. n'en a que pour la *relation inattendue* et presque tout ce qui défait l'Image du Grand Voyage (menus incidents, moments de désarroi, indécision, ajournement d'une expédition), plus fidèle à la minute de sa pensée et de son émotion, à la fluence de ses états intérieurs, qu'à toute forme de commémoration des lieux et événements. S'il se force néanmoins à se porter attentif à la réalité du monde extérieur, il s'en retrouve déçu plus souvent qu'autrement, et tend alors à se replier dans son espace intérieur. L'expression « l'anticalendrier de la mer » révèle bien son système de défense face au « temps calendaire » auquel il se plie dans ce journal : « La mer (...) nous ressemble beaucoup

²⁰ Henri Michaux, *Ecuador*; je cite l'édition de La Pléiade, *Oeuvres complètes*, op. cit., p. 142.

(...) De l'humeur, comme nous. Sa vie à l'intérieur, comme nous »²¹ -, compromis réaliste au moyen duquel il cherche à se doter (lui-même, ce voyage et ce livre) d'une durée *prégnante* qui dépasse la fugacité de ses poèmes et son propre sentiment du temps en général : « Je commence grâce à ce journal à savoir ce qu'il y a dans une journée, dans une semaine, dans plusieurs mois. »²²

L'épreuve de la longue durée est consubstantielle à l'*epos* tel qu'on l'entend depuis toujours; dans le chapitre 6 du *Site de l'étranger*, « L'*epos* - Le site », Fédida cite le *Cours préparatoire d'esthétique* de Jean-Paul : « L'*epos* est long et dure longtemps, il est large. »²³ *Ecuador* répond-t-il à cette condition? Pas tout à fait, ou alors de façon plus interrogative que démonstrative; si Michaux nous communique le sentiment d'une durée intérieure, prégnante, tantôt trouble tantôt évanescence, il n'en reste pas moins que le temps calendaire propre au journal, date après date, s'effrite et ne suffit pas à souder tous les moments épars recueillis par le voyageur scripteur. Ce qui l'emporte, ce qui frappe à la lecture, ce sont les phrases-surprise, la diversité (sinon la disparité) des petits détails singuliers notés au passage ; c'est l'écho intime qu'un paysage suscite en lui, l'émotion trouble ou l'aveu soudain au détour d'une page. Et si M. semble indéniablement chercher une continuité, elle ne nous parvient à nous, lecteurs, que de façon parcellaire, intermittente.

Pourtant quelque chose se creuse dans ces pages, se poursuit, s'obstine avec *ténacité*; et au-delà des détails exotiques, la relation inattendue que traque M. se situe peut-être davantage du côté du lecteur inconnu que du pays traversé, des paysages simplement rencontrés au passage. En cela, il abandonnerait carrément le principe de l'*epos* tel que présenté par Jean-Paul : « L'*epos* qui déploie le passé et la visibilité immobile du monde peut s'autoriser une ample lenteur. »²⁴

M. en général coupe court
 passe à autre chose
 ne se permet aucune lenteur
 par crainte d'ennuyer le lecteur

²¹ *Ibid.*, p. 152.

²² *Ibid.*, p. 163.

²³ À ce titre, les films les plus longs de Tarkovski, *Andrei Roublev* et *Stalker*, répondent exactement à cette condition en termes de *durée cinématographique* (étirant, prolongeant le plus longtemps possible de très longs plans-séquences éternisant le « moment présent » de chaque scène épiphanique ou segment mystique du parcours du film, « station » ainsi chargée de signification par le lent écoulement de l'action).

²⁴ Cité par P. Fédida, *Le site de l'étranger, op. cit.*, p. 85. Cette phrase de Jean-Paul est remarquable dans la mesure où l'essentiel de la pensée d'un cinéaste contemporain (Tarkovski ou Angelopoulos) fut de réaliser *cette vision* grâce à la technique cinématographique.

et lui avec

dans *Ecuador* : si « cette damnée planète avec ce peu de tout qu'elle possède peut être embêtante »²⁵, lui au moins, plutôt que de refléter cet état de chose, redouble d'invention, nous étonne, déploie tout ce qu'il peut de phrases et de passages (de séquences) anti-passé, dans le sens d'un rendre-visible mobile (moderne, changeant, contrasté) du monde. Tout le contraire, alors, de l'*epos* au sens classique ou prémoderne, qu'il semble prendre, vivre et écrire « à rebrousse-poil ».²⁶

Plutôt que le passé, c'est le présent (poreux, précaire) qui meut ce journal de voyage, genre inédit d'*epos* moderne sans fondement symbolique, sans mémoire collective, sans sol de référence assuré; où, plutôt que d'être commémorés, les morts *bloquent la voie* : « Il faut mettre en morceaux les morts pour passer. »²⁷ Ici, du côté de la mémoire des morts, zéro. Si le scripteur de ce voyage aligne les dates et les contenus passagers et combien friables de son émoi, présent après présent, c'est son élan vers l'avenir qui sous-tend en creux tout son texte, légitime ses efforts, donne un but à ses pérégrinations; le « soldat inconnu » des épopées cède le pas au lecteur inconnu, destination ultime de ce voyage (« Il fera des pages, c'est tout », écrit M. dans la première page du livre). Plus d'une fois, M. interpelle son lecteur, et va jusqu'à lancer cet appel :

Je compte sur toi, lecteur, sur toi qui vas me lire, quelque jour, sur toi
lectrice. Ne me laisse pas seul avec les morts comme un soldat sur
le front qui ne reçoit pas de lettres. Choisis-moi parmi eux, pour ma
grande anxiété et mon grand désir. Parle-moi alors, je t'en prie,
j'y compte.²⁸

On est loin du ton joueur du début; travaillant sans filet symbolique, dépourvu de ce socle qui ancrerait traditionnellement l'*epos* dans le passé mythique ou dans un certain fond (issu de la mémoire collective ou d'un Grand Récit), l'*epos* moderne met à nu l'effort quotidien, au jour le jour de l'individu *intranquille*, dont l'unique horizon de

²⁵ H. Michaux, *op. cit.*, p. 144.

²⁶ « ... quand le présent devient le centre d'orientation de l'homme dans le temps et dans le monde, ceux-ci perdent le « fini » de leur entité et de chacune de leurs parties. (...) Grâce à son contact avec le présent, l'objet s'intègre dans le processus inachevé d'un monde en devenir, et il est frappé du sceau de l'imperfection (...) il est relié à notre présent incomplet (...) et ce présent avance vers un avenir inaccompli. Dans ce contexte de l'inachevé disparaît le caractère d'immuabilité sémantique de l'objet (...) Cela entraîne des transformations radicales de la représentation littéraire, qui acquiert une actualité spécifique. Elle entre en relations avec tel événement de la vie en train de se dérouler » (M. Bakhtine, *op. cit.*, p. 464).

²⁷ H. Michaux, *Ecuador*, *op. cit.*, p. 170.

sens réside dans l'ajournement de la destination, la remise à plus tard, le s'en-remettre-à-l'avenir. Ce qui signifie pratiquement la figure inversée de l'*epos* au sens classique; cependant, à la différence du roman, où une société ou un monde plus ou moins circonscrit joue un rôle prépondérant, l'*epos* au sens moderne serait lié de façon intrinsèque au caractère de traversée d'une série d'épreuves *hors-champ* (du temps, de l'espace, de l'étranger) qui constituent toutes comme autant de « paliers de compression » dans *Ecuador* - exposant toujours plus avant la fibre intime du voyageur, dans le but de nous faire partager ses états. Déterritorialisé et « dans tous ses états », c'est ainsi qu'apparaît graduellement le scripteur de ce voyage aux limites de soi, et particulièrement dans le poème « Je suis né troué », aveu émouvant daté du 25 avril.

Jeté à bas de toute justice prééglée, l'*epos* au sens moderne, à force de lucidité, de regard autocritique et de conscience de soi élargie, confrontée à l'élément étranger, serait un *epos* de la vigilance mobile (plutôt que fixée territorialement et guettant la frontière), de l'inventivité d'une conscience en alerte face aux remous du monde - la dispersion ontologique de l'individu excentré effaçant la lignée centre - passé substantiel - fondement de l'action. Si on voulait parler d'*Aufhebung* en rapport à l'ancien *epos*, le fruit de cet acte de relève serait peut-être *la ténacité*. À ce titre, le voyageur moderne d'*Ecuador*, aussi mondain ou affecté par le manque soit-il, serait éventuellement aussi tenace qu'Ulysse, Don Quichotte et le jeune héros de Grimmelshausen... mais plus à notre échelle, « taillé sur mesure » pour nous, lecteurs pressés.

L'*epos* moderne se franchit au présent. Si l'*epos* classique reposait, en tant qu'acte commémoratif, sur la solidité du passé en tant qu'acquis non critiqué, l'*epos* moderne, sous sa forme longue ou abrégée, se joue du passé ou s'affronte à lui, le confronte aux leçons du présent, le met à l'épreuve du présent. L'*epos* au sens moderne tient au risque encouru par un ou quelques individus dans leurs déplacements dans l'espace-temps défondé, où l'*ici* se conquiert (s'il se conquiert) ou se reconquiert à force d'actes sans filiation garantie. L'*ici* n'est jamais *donné*; il doit être rencontré, construit ou agencé-partagé.

Remplaçant l'ennuyeux héros épique par une série d'anti-héros (cf. Plume) aux « vertus guerrières » pratiquement inexistantes, incomplètes, lacunaires, ce « genre Michaux » d'imagination du langage, non loin du roman moderne, créerait un genre intermédiaire. En ce sens, issu de M. et quelques autres, *l'epos moderne peut être vif, bref et insolent, il est aux prises avec un espace-temps défondé et des fois il n'en*

²⁸ *Ibid.*, p. 179.

mène pas large. C'est l'*epos* du peuple absent, et c'est ma réponse aux phrases de Jean-Paul. Dans son combat individuel, arraché qu'il est au support symbolique du peuple, le protagoniste (dans *Ecuador*, le voyageur-narrateur, qui est l'auteur lui-même, sans masque) ne connaît pas un courage de tous les instants. On pourrait appeler la trame humaine, si humaine qui l'anime, le meut et tantôt le retient ici ou là : les intermittences du courage. Dans *Ecuador*, le courage est souvent de la partie, mais pas toujours; une fois, par exemple, M. retarde le départ d'une longue expédition. Vendredi le 4 septembre, en fin de journée, il note : « Manqué de la compréhension du courage, et d'estime pour cet élément. »²⁹ Le courage n'est pas l'audace.

Cela dit, avant d'examiner deux autres formes de « voyage », le premier plein de courage et le second s'en moquant éperdument, je ne peux passer sous silence les moments où M., dans *Ecuador*, expose son *désir d'epos*, corrélat d'un manque impossible à combler. Cette aspiration, ce désir ardent parcourt presque tout le voyage écrit, mais se manifeste surtout dans les quelques poèmes à thème géographique (comme « La Cordillera de las Andes »); par ailleurs, on lira ceci :

Prêtez-moi de la grandeur,
Prêtez-moi de la grandeur,
Prêtez-moi de la lenteur,
Prêtez-moi de la lenteur,
Prêtez-moi tout,
Et prêtez-vous à moi,
Et prêtez encore,
Et tout de même ça ne suffira pas.³⁰

Côté transfert, *Ecuador* ne nous laisse-t-il pas un peu sur notre faim : si le lecteur revient ému de ce voyage, il reste que certaines rencontres demeurent absentes, inaccessibles ou tout bonnement ratées. M. serait un peu *passé à côté*. Je m'explique : si M., par révolte et insatisfaction chronique, quitte l'Europe pour un voyage d'un an, projetant vers d'autres territoires son désir d'être à la fois dépaycé et repaysé, le transfert ne s'effectue pas vraiment. Il aime et il n'aime pas, il oscille constamment entre les réflexes culturels d'Européen-malgré-lui et de cosmopolite atypique d'une curiosité infinie. Au bout de la ligne, c'est son univers intérieur qui en ressort, le

²⁹ *Ibid.*, p. 207.

³⁰ *Ibid.*, p. 221.

germe d'une mythologie personnelle, l'exploration de ses creux et de ses failles : « J'ai fait à ma façon mon Narcisse » écrit-il à la fin du journal de voyage.³¹ Michaux fera allusion, plus tard, à ses « voyages d'expatriation »³². Presque toujours sur la défensive, ce voyageur s'abandonne peu à l'Équateur, se lie encore moins d'après ce qu'il nous livre, déplace à peine l'affect vers les gens qu'il rencontre - qui soit font partie du tableau, soit l'accompagnent de façon épisodique, anecdotique, dans ses mini-défis et expéditions dans l'arrière-pays. S'il freine, bloque, refoule en lui à peu près tout ce qui a trait au « généalogique » (l'amour filial, les liens du sang, l'origine, la référence aux « siens » en dehors d'une lettre aux parents), par ailleurs il ne convertit pas ce refus d'adhérer à quoi que ce soit d'européen, jusqu'à pouvoir embrasser sans réserve l'*agénéalogique* qu'il pouvait approcher davantage, connaître, assimiler. En fait, il le fera quelques années plus tard, dans ce qui sera « enfin son voyage »³³ et deviendra un livre de « tourisme spirituel » au ton enjoué : *Un barbare en Asie*.

Si, avec *Ecuador*, on a un transfert de mémoire original (entre le journal intime et le récit de voyage « troué » de poèmes), mais sans véritable révélation ni relation transférentielle au sens migratoire (le soi *aimanté* par l'Autre), *Un barbare en Asie* sera l'oeuvre du transfert culturel qui animera Michaux toute sa vie : révélation déterminante, affinités profondes, identification durable et quasi-conversion spirituelle. M. s'y montre *plus que vachement* épaté par des quantités de trucs, du plus banal au plus riche d'enseignement, constamment aspiré vers une sensibilité qu'il reconnaît jusque dans la langue indienne : « Le sanscrit, la langue la plus enchaînée du monde, la plus largement embrassante, indubitablement la plus belle création de l'esprit indien, langue panoramique, admirable aussi à entendre, contemplative, induisant à la contemplation, une langue de raisonneurs, flexible, sensible et attentive, prévoyante,

³¹ *Ibid.*, p. 233. De même ce beau passage qui montre bien à quel point ce voyage lui a été personnellement *utile* : « ... ce que l'enfant a besoin de savoir, ce n'est pas qu'avec la modestie on puisse réussir, ou avec la modération, ou avec le courage. C'est ce qui lui convient à lui; et si c'est avec la modestie qu'il fera le plus, ou bien avec l'orgueil. Ainsi pour ce voyage : infinis furent les conseils qu'on me donna, et contradictoires. Mais maintenant je sais ce qui me convient. Je ne le dirai pas, mais je le sais. » (p. 229)

³² « Il voyage *contre*.

Pour expulser de lui sa patrie, ses attaches de toutes sortes et ce qui s'est en lui et malgré lui attaché de culture grecque ou romaine ou germanique ou d'habitudes belges.

Voyages d'expatriation.

Le refus pourtant commence à céder un peu au désir d'assimilation.

Il aura beaucoup à apprendre, à apprendre à s'ouvrir. Ce sera long. »

H. Michaux, « Quelques renseignements sur cinquante-neuf années d'existence », *ibid.*, p. CXXXIII.

³³ *Ibid.*

grouillante de cas et de déclinaisons. »³⁴ Un peu plus loin, les pages d'« Un barbare en Chine » célèbrent aussi, dès la première phrase - « Le peuple chinois est artisané »³⁵ - , une cascade de trouvailles incessantes, véritable renaissance en finesse des forêts d'un esprit agile, bondissant, d'une curiosité sans bornes; et là, le peuple y est. Dans les mille plis de cette étrange connivence, on sent Michaux littéralement captivé, il co-naît (grâce) à l'Asie, conquis par l'Inde et enchanté par la Chine comme il ne le sera jamais autant nulle part ailleurs. Plus tard, il redessinera sa vie à l'encre de Chine et, dans les quinze dernières années de sa vie, il publiera plusieurs textes poétiques dont les rythmes d'écoulement méditatif proviennent de sa longue fréquentation des cultures asiatiques et de l'être fluidique qu'il y puisait. Lui qui cherchait une durée, c'est là qu'il l'a trouvée.³⁶

1930 Voyage en Arménie

« J'ai bu de tout mon coeur à la santé de la jeune Arménie avec ses bâtisses de pierre orange, bu aux noms de ses commissaires du peuple aux dents blanches, bu à la sueur de ses chevaux et au piétinement des files d'attente, bu à la vigueur de son langage que nous autres, terrés dans notre mal-être, ne méritons pas d'articuler. »

Mandelstam

En 1930, Ossip Mandelstam est en Arménie. Il y passera 200 jours. Moscou le déprimait. Quand il y publiera son *Voyage en Arménie*, on l'accusera de « prose de laquais ».

Ce texte est d'une allégresse exceptionnelle; traduit en français par André du Bouchet, sa dernière version remonte à 1984, sous la forme d'un petit livre bleu de cent et

³⁴ *Ibid.*, *Un barbare en Asie*, p. 293.

³⁵ *Ibid.*, p. 356.

³⁶ Quelques titres indicatifs de cette dernière période d'écriture de Michaux : *Moments, traversées du temps* (1973), *Idéogrammes en Chine* (1975), *Jours de silence* (1975), *Poteaux d'angle* (1981), *Le Jardin exalté* (1983) et le dernier poème publié avant sa mort en 1984, « En Occident, le jardin d'une femme indienne ». Tous ces textes ont été publiés ou repris en volume chez Gallimard, de 1973 à 1986.

quelques pages brèves. Sans pouvoir comparer cette transposition en français au texte original russe, il semble que du Bouchet, les mêmes années où Antoine Berman dégageait une part de ses principes de traductologie des idées de Goethe et des audaces de Hölderlin, avait également en tête et à l'oreille un travail d'intensification, de régénération ou, pour le moins, d'*accentuation sobre* du texte en langue-source³⁷; en effet, en français, le *Voyage* de Mandelstam est d'une fraîcheur incomparable, bondissante, pleine d'élan - quelle joie!

« Dans l'ordre des corps matériels, le livre est celui qui communique à l'homme confiance plénière.

Le livre en place sur le pupitre du lecteur est analogue à la toile tendue sur son châssis.

Quand l'acte de lire nous requiert, ce sont des liens de parenté qui s'offrent à notre émerveillement. Des affinités qui s'étagent par strates temporelles soulèvent en nous une sorte d'enthousiasme. »³⁸

Voilà qui, dans le parcours d'écriture d'A. du Bouchet, calmait la « machine agénéalogique » avec bonheur : en effet, après avoir écrit, dans « Foyer du dessin » (texte sur les dessins de Giacometti), « Brûlant la parenté »³⁹, le poète-traducteur français, ici, voit, se voit révéler les *liens de parenté* qui s'offrent dans l'acte de lecture, se créent par l'écriture. Et l'acte de traduire, alors, à même le vecteur d'étrangeté qu'il constitue d'emblée, modifiant et revitalisant la langue française par un apport étranger (le « forçage » perceptible du français par le rythme du russe de Mandelstam), devient un acte de *rapprochement* qui, dans la même orbite que l'acte de lire mais avec le surcroît du transfert de langue, *crée des liens de parenté*. Et ces liens sont rarement aussi inattendus que dans ce cas-ci, incarnés en français comme si Mandelstam était là, aujourd'hui, parmi nous. Extraordinairement vivant. Mias bon, voyons tout de même d'où vient la vitalité de l'original - qu'est-ce qui est arrivé à Mandelstam?

« Rien de plus tonique et éclairant que de se trouver plongé dans le milieu d'une autre race, pour laquelle on éprouve du respect, et

³⁷ « Accentuation sobre » : Antoine Berman, « La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain » in *Les Tours de Babel*, Mauvezin, Éditions Trans-Europ-Repress, 1985, p. 107 (développement sur la poétique du traduire de Hölderlin).

³⁸ Mandelstam, *Voyage en Arménie*, Paris, Mercure de France, 1984, p. 78-79.

³⁹ André du Bouchet, *Qui n'est pas tourné vers nous*, Paris, Mercure de France, 1972 (livre non paginé).

dont la sympathie qu'elle vous inspire en tant qu'étranger, du même coup suscite en vous un mouvement d'orgueil. La plénitude de vie des Arméniens, leur douceur fruste, la noblesse de leur ossature ouvrière, ainsi que leur aversion inexplicable pour toute démarche métaphysique et la familiarité splendide qu'ils entretiennent avec le monde des choses réelles, avait pour moi valeur d'injonction : oui, tiens bon »⁴⁰

Ce soudain élargissement du monde contre tous les immobilismes hérités ou en cours, Mandelstam le convoie, arrive à en communiquer l'émotion à travers tout son texte en se voyant comme le prolongement direct, dans sa propre langue réinvestie avec orgueil, de la révélation continue dont il est le sujet conducteur en Arménie (et le russe, matériau conducteur) : adhésion valorisante aux paysages, à l'allure, au mode de vie, aux us et coutumes, aux conversations, aux manières franches du peuple arménien, étranger à sa Russie natale. Pas d'exotisme ici, car c'est une relation d'extrême contiguïté, de proximité sincère, d'amitié chaleureuse et d'amour pour le monde qui résonne à travers tout le *Voyage* : un transfert migratoire de part en part où, par-delà l'acte de mémoire au présent, le poète-narrateur se convertit activement à la langue étrangère, ce vieil arménien qu'il apprend tout au long de son séjour et dont il salue les qualités physico-spirituelles, les structures et la sonorité.⁴¹

Le contenu de l'*epos*, ici, la raison décisive du transfert symbolique, ou transfert d'axiomatique et d'allégeance que vit le poète, c'est l'expérience d'être en contact intégral avec la mémoire vitale du peuple arménien, cette expérience de découverte d'une culture méconnue (bafouée par l'Union soviétique d'alors) dont il explore autant que les usages les couches sédimentées du langage. Cette expérience, il brûlait manifestement de la communiquer : en lui ouvrant l'accès à un autre réseau sémantique, elle renforçait le sentiment de sa propre langue et augmentait son attention à ses sonorités - sa propre langue revitalisée parce qu'investie d'une nouvelle soif, d'une énergie contagieuse, d'une impulsion de redécouverte du plus vif dans le langage. Le contenu est *soudé* à la langue.

« Quel est le temps où tu désires vivre?

Mon désir est de vivre à l'impératif, participe futur, voix passive -

⁴⁰ Mandelstam, *op. cit.*, p. 22.

⁴¹ Notamment : « J'ai bu (...) à la vigueur de son langage (...) Voilà des gens qui ne cessent de faire tinter les clefs de leur langue quand même ils n'auraient pas de trésor à vous montrer » (*ibid.*, p. 26).

au « devant être ».

Tel est mon vouloir. Telle, ma joie. Il y a là comme un honneur équestre, honneur de *basmatch* et de cavalier. Telle est précisément la joie que je trouve au glorieux gerundivus latin. Ce verbe à cheval. »⁴²

Allègre, compacte leçon de courage et de couleur, mise au présent en toute franchise de l'*ethos* combatif propre à l'*epos* antique, le *Voyage en Arménie* de Mandelstam, même s'il contient nombre d'allusions à des découvertes scientifiques de son temps - M. bénéficiait d'une connaissance précise des sciences naturelles -, demeure peut-être une des dernières manifestations de l'*epos* à l'abri des avanies du vingtième siècle (de ses catastrophes, de ses décombres et de sa mélancolie). L'engagement qu'il pouvait signifier alors en Union soviétique, prendre parole pour révéler aux Russes, par cette rencontre stimulante, la vie d'un peuple, d'une culture et d'une langue « périphériques », nous touche toujours, et sonne étrangement contemporain, porté par une langue énergique et des raccourcis narratifs au style direct. Accomplissement tardif d'une poétique avancée vingt ans plus tôt, où tout gravite autour de l'*énergie du mot*.

« Accordant en effet à la langue russe les qualités d'incarnation et de nominalisme que l'on reconnaît ordinairement à la langue grecque, le poète déclare à plusieurs reprises que le mot « en tant que tel » résulte d'une combinatoire complexe qui associe de manière impérieuse et organique la signification et sa représentation sonore. Mandelstam refuse de considérer le mot - et avec lui le langage dans son entier - comme un banal instrument au service de la conscience; son goût prononcé du concret, sa sensualité impatiente, nuancée pourtant d'une lucide prudence dans l'examen des innombrables manifestations de l'être, le conduisent à reconnaître le mot comme un organe vivant, moteur d'énergie : réceptacle »⁴³

Dans la version française du *Voyage* que j'ai à la main, les mots tranchent rondement et ont une saveur nette, fruits d'une traduction qui optimise les capacités sensorielles de la langue : le contenu de l'expérience, c'est, en bloc, les épousailles physiques,

⁴² *Ibid.*, p. 103.

⁴³ F. Rodari, postface à Ossip Mandelstam, *Simple promesse*, Genève, La Dogana, 1994, p. 155. De Mandelstam lui-même, « De la nature du mot » in *Action poétique* num. 63, Paris, 1975.

sensibles, rythmiques du monde et de la langue, forme de *transfert sensoriel* d'une compacité monde-et-langue qui jaillit phrase après phrase, souvent par bond logique. Si, en 1930, à l'écart de l'Histoire, tout le savoir cueilli par ce voyageur comme autant de mûres sauvages pouvait encore être transmué en rythme bondissant, d'une ténacité nourrie par un « sentiment porteur » (Michaux, *Passages*) clair et net - l'allégresse -, par la suite l'échappée belle se fera rare, et l'impatience frémissante de Mandelstam aura peu d'échos. Dès 1932, l'*epos* prendra une allure plus noire et l'*ethos* à l'abandon, la tonalité émotionnelle de l'individu « urbain, trop urbain » (en cela plus proche du manque confessé dans maintes pages d'*Ecuador*) connaîtra seulement par périodes la joie constante de *Voyage en Arménie*.⁴⁴ À cette rareté attestant, en retrait, la perdurance d'une manière d'*epos* du mémorable (plus compact que ses formes antérieures telles que véhiculées par la tradition), succédera l'angoisse de l'être-jeté, la déréliction, l'errance de l'individu déterritorialisé plus que simplement dépaycé, et l'écriture de l'*epos* deviendra la fictionnalisation des intermittences de ce courage qui, dans l'*ici-monde* du *Voyage en Arménie*, abonde.

1932 *Voyage au bout de la nuit*

« Ailleurs la fuite se produit comme horizontalement, sans tourbillon ni danse, à travers une simple interpénétration, un glissement de chaque terme opposé dans l'autre, et c'est le geste (...) du s'égaliser, du s'équivaloir : le miracle du « rythme juste grâce à quoi la colère s'échange en charité sans s'émousser d'un poil, colère et charité mêlées dans un même mouvement s'enlevant d'un seul jet et retombant de tout leur poids (...) »⁴⁵

Ici, on quitte le terrain des poètes, la transmutation du monde par le rythme ou la concentration d'états qui leur permet de se retrancher un temps de l'Histoire, du politique, du pourri dans la langue propre à la hiérarchie sociale parisienne ou moscovite - qu'ils fuient en dessinant à contre-courant la dispersion ontologique et l'inanité du sens généalogique naturalisé. La prose du roman de la déréliction, rapatrié

⁴⁴ Dans le chapitre 3, je reprendrai le temps de quelques pages la relation compacte de Mandelstam, en serrant de plus près, dans le texte du *Voyage*, la mémoire anachronique du langage porteur d'*epos*, en ce qu'il active la communauté de la langue au présent du mot, comme le développe sensiblement P. Fédida dans l'article déjà cité, « Passé anachronique et présent réminiscent. *Epos* et puissance mémoriale du langage ».

⁴⁵ J.-P. Richard, « Sur un Rimbaud » in *Terrains de lecture*, Paris, Gallimard, 1996 (il cite Pierre Michon, *Rimbaud le fils*).

dans une langue française risquant de devenir vétuste à force de *poser* et d'être codifiée, reste à inventer au tout début des années trente. Ce sera l'oeuvre de Céline, *Voyage au bout de la nuit*, ce noir *epos* de l'être-jeté. Le protagoniste principal, Ferdinand Bardamu, n'a jamais connu l'honneur équestre du cavalier; cet anti-héros notoire fuit la guerre et ses horreurs, il en dénonce l'absurdité, le non-sens. Il se moque de l'antique valeur qui fondait l'épopée, le courage :

« - Oui, tout à fait lâche, Lola, je refuse la guerre et tout ce qu'il y a dedans... Je ne la déplore pas moi... Je ne me résigne pas moi... Je la refuse tout net, avec tous les hommes qu'elle contient, je ne veux rien avoir à faire avec eux, avec elle. »⁴⁶

Bardamu aura même droit, pendant son séjour à l'hôpital, à la déclaration pompeuse d'un professeur confiant en la pérennité de l'épopée monumentalisant d'un coup de baguette les forces vives de la Patrie :

« C'est le plus haut devoir des poètes, pendant les heures tragiques que nous traversons, déclara le professeur Bestombes, qui n'en ratait pas une, de nous redonner le goût de l'Épopée! Les temps ne sont plus aux petites combinaisons mesquines! Sus aux littératures racornies! Une âme nouvelle nous est éclosée au milieu du grand et noble fracas des batailles! L'essor du grand renouveau patriotique l'exige désormais » Les hautes cimes promises à notre Gloire! Nous exigeons le souffle grandiose du poème épique! »⁴⁷

Face à ce beau discours, l'ironie du narrateur n'a pas à être plus amplement démontrée. À cet égard, le Céline romancier partagerait plutôt l'avis de Bakhtine: dans les démocraties modernes, le dialogisme du roman a bel et bien remplacé l'épopée au ton solennel, désormais vétuste. Cette harangue du professeur sonne faux à nos oreilles sceptiques, comme la supposément Haute Forme (comme on le dit d'un chapeau) dont il proclame les vertus. Devant la réalité de la guerre, ni une ni manifeste aux yeux de la majorité des individus qui s'y retrouvent impliqués, sans parler de toutes les versions contradictoires auxquelles cela donne lieu (extrêmement partiales, dissonantes, faussées), le regard moqueur du romancier nous invite à un réflexe salutaire : la désadhésion et la moderne décréance valent mieux que cette démente lyrique.

⁴⁶ Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1952, coll. Folio (passage repris en quatrième de couverture).

⁴⁷ *Ibid.*, p. 99.

C'est qu'on est loin d'un monde juste et droit où le combat se verrait directement attribué un sens clair. Le peuple n'est plus que la totalité fictive des individus souffrant d'injustices flagrantes chacun isolément, comme autant de victimes d'une gigantesque escroquerie, jouets remplaçables d'un grand jeu qui se joue plus haut et risque de les balayer comme autant de fétus de paille. Longtemps avant que l'Histoire ne s'effondre à nouveau dans le non-sens à Sarajevo, l'Europe vivait une guerre qui n'avait aucun sens pour le soldat qui s'engageait un jour ou l'autre - un individu comme des millions d'autres, dont les actes ne sont aucunement fondés sur la Référéncé : Patrie.

« Je me désolidarise », a écrit Michaux en quelque part, ce qui semble être l'attitude (le choix, la décision) de Bardamu face au délire collectif de la guerre. *L'épos* déterritorialisé qui résulte de ce refus d'adhérer à l'épopée nationale, trace une ligne de fuite géographique et métapsychologique qui anime tout le *Voyage* - déplaçant la forme romanesque. C'est qu'il ne s'en laisse pas raconter, Bardamu.

Ferdinand Bardamu, à qui une lucidité tenace ne permet pas de s'en faire accroire, et donc d'adhérer à quelque principe ou valeur que ce soit (de dûment accrédité par la société), n'en démord pas : il dit non, ils ne l'auront pas, il ne se fera pas l'apôtre de la communauté. Contre les mailles du filet symbolique qui menacent toujours de se refermer sur lui, il a plutôt tendance à foutre le camp. Sauver sa peau, voilà ce qui oriente ses actes. Là est sa lutte désillusionnée, son effort permanent, sa ténacité.

Cela dit, avant de se tailler en Afrique puis en Amérique, Bardamu fait l'éloge d'une forme d'héroïsme - féminin :

« Ah! l'héroïsme mutin, c'est à défailir je vous le dis! Les armateurs de Rio offraient leurs noms et leurs actions à la mignonne qui féminisait si joliment à leur usage la vaillance française et guerrière. Musyne avait su se créer, il faut l'avouer, un petit répertoire très coquet d'incidents de guerre et qui, tel un chapeau mutin, lui allait à ravir. Elle m'étonnait souvent moi-même par son tact et je dus m'avouer, à l'entendre, que je n'étais en fait de bobards qu'un grossier simulateur à ses côtés. Elle possédait le don de mettre ses trouvailles dans un certain lointain dramatique où tout devenait et demeurait précieux et pénétrant. Nous demeurions nous combattants, en fait de fariboles, je m'en rendais soudain compte, grossièrement temporaires et précis. Elle travaillait

dans l'éternel ma belle. »⁴⁸

Tout le *Voyage* est là : cette mutinerie piquante carnavalisant la guerre, cette invention ou réinvention des petites prouesses les plus banales à coups de trouvailles, à force de style personnel et d'oralité libertaire - d'abord ardemment désirée puis de plus en plus intégrée au langage du narrateur.⁴⁹ (Musyne est une des nombreuses petites héroïnes aux moeurs légères qui peuplent ce *Voyage* où les hommes semblent condamnés à attendre, à fuir et à battre en retraite.) La guerre : un tissu d'histoires à raconter, un tissu de mensonges.

Je ne passerai pas en revue l'immense transfert de mémoire effectué par cette narration romanesque allant de la Première Guerre mondiale à la fin des années vingt, et reportant un tas d'événements sur une langue anti-anoblissante; un tas de contenus y passent, colorés par les cerceaux de rouille du regard du narrateur. C'est un état de la subjectivité en France autour de 1930. Je me contenterai de deux remarques, avant de conclure sur le transfert généalogique et l'épreuve de l'étranger qualifiable de « migratoire » qu'elle contient.

1) Encore plus que *Voyage en Arménie* en 1930, le *Voyage* de Céline s'inscrit en rupture avec sa société-souche, dans le net refus de ses valeurs, que le narrateur conteste chapitre après chapitre; contre les formes de transmission des valeurs largement accréditées, dont l'esprit et la langue confirment ou confirmeraient la filiation généalogique du sens, il s'agit d'un transfert de mémoire dont la vitalité langagière provient de l'oreille et des capacités d'expression du narrateur lui-même et de sa captation de la « réalité rugueuse » (Rimbaud) où il est immergé, dans la mesure où il se trouve *plongé jusqu'aux oreilles* dans une oralité, dans les couches populaires de la langue parlée qui nourrissent sa langue d'écrivain, sa « petite musique » orchestrant le tout.

2) Cette langue française *revitalisée* qu'est déjà celle du premier roman de Céline (l'oralité et sa stylisation atteindront des sommets dans les romans suivants) comptera, dès l'année après sa sortie, plus de cinq cent mille lecteurs (et nous ne sommes qu'en 1933); puis, les deux années suivantes, elle sera traduite en russe et en anglais. Ce qui n'est pas un épiphénomène : le monde a tout de suite compris que cet état existentiel et langagier de la subjectivité moderne ne concernait pas que la France.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 80.

⁴⁹ Je crois qu'on pourrait dire aussi du narrateur du *Voyage* - sinon de Céline lui-même - ce qu'écrit fort judicieusement Yves Peyré sur Michaux, quant au fait de se défier des discours de vérité : « modestement, dans le seul souci d'une efficacité existentielle, il a du mal à croire à l'outrepassement du personnel » (Y. Peyré, *Henri Michaux. Permanence de l'ailleurs*, Paris, José Corti, 1999, p. 27).

D'une langue l'autre

Pour l'écrivain qu'est Céline, aimer la parlure française, cette langue populaire, constitue déjà une forme de transfert, de la langue « bien » (très correcte), chic ou noble écrite par les gens de « la haute » et par ceux en reproduisant ipso facto le code et la tenue - axiologiquement et esthétiquement dans le matériau -, à l'oralité autrement riche, d'une verdeur de langage qu'on associait alors à un monde de déclassés et de paillardise; et c'est peut-être ça, la grande histoire d'amour de Céline, avant qu'elle ne dégénère en violence. Il a vite saisi ce qu'André Dufourneau, dans *Vies minuscules*, ne comprendra que sur le tard : « Il ne sait pas encore qu'à ceux de sa classe ou de son espèce, nés plus près de la terre et plus prompts à y basculer derechef, la Belle Langue ne donne pas la grandeur, mais la nostalgie et le désir de la grandeur. »⁵⁰ Lui l'aurait su bien assez vite; déjà, dans le *Voyage*, il le pressent, il le devine. Pas fou, Céline.

N'est-ce pas plutôt là que dans la Belle Langue du *Temps retrouvé* de Proust que Jacques Rancière trouverait l'écho réel du livre de vie d'un peuple, cette « chair des mots » qui communique le sentiment vital d'une communauté, cette verte puissance de vie qui la cimente « par en bas », par le ventre et le cul, l'humour, les manoeuvres habiles, les passes et les petites combines?⁵¹ Pour donner un exemple légendaire de cette oralité « musicale » du français, festoyant à partir du roman suivant (*Mort à crédit*), Céline nous renverra à Rabelais comme à l'humus de la langue. De ce côté, il y a tout un pan d'héritage généalogique du « génie de la langue » chez l'écrivain, Rabelais devenant l'ancêtre truculent du nouveau maître d'oeuvre de la gouaille du français : « Ce sont les langues qui tiennent en dépôt l'héritage et c'est au travers du rapport au langage que les transferts (d'âmes) ont lieu(x). »⁵² Cet héritage - ce transfert d'âme par la langue - n'est plus obligé, ne suit plus des canaux privilégiés, ne s'inscrit plus dans la filiation de quelque aristocratie littéraire (pour l'analyse détaillée de celle-ci, cf. les travaux de Pierre Bourdieu). L'intervention moderne, sélective et mordante pratiquée par Céline sur le langage littéraire à partir (de son autopsie) du

⁵⁰ Pierre Michon, *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, 1984, p. 11.

⁵¹ « Le roman doit faire à la guerre sa propre guerre, il doit lui faire une guerre d'écriture. (...) la guerre (...) sous l'épopée abolie d'Aristote elle en révèle une autre, une épopée « idiотique » ou « idiomatique » où ce qui fait la valeur d'une expression c'est sa double appropriation : au corps qui la prononce et à l'acte par lequel ce corps, en vérifiant la phrase, accomplit sa vérité. C'est cette épopée-là que disent les mots « poilus » ou « passeront pas ». » - J. Rancière, *La Chair des mots. Politiques de l'écriture*, op. cit., p. 145 (où il s'agit du *Temps retrouvé*, plus précisément de l'épisode de Saint-André des Champs).

⁵² P. Fédida, *Le site de l'étranger*, op. cit., p. 133. Ainsi Émile Olivier, à l'hiver 2001, disait-il qu'Henri Michaux habitait (d'abord et avant tout) *dans la langue française*, hors les frontières nationales.

corps social de la langue, envoyait promener la « qualité française » défendue par la NRF (qui au départ refusera de publier *Voyage au bout de la nuit*, alors publié chez Denoël et prix Renaudot). On pourrait comparer la logique langagière propre à l'*axiomatique* du Céline de ces années-là, à la « logique musicale » de Mahler telle qu'analysée par Adorno : « La pensée de l'injustice sociale que le langage noble commet inévitablement envers ceux qui ne jouissent pas du privilège de la culture dérange la logique musicale. » (T.W. Adorno, *Mahler*)⁵³

Mais *d'une langue l'autre*, c'est aussi une des *courbes* de transfert migratoire qui ont arraché Céline et son narrateur funambule *sur les bords*, Bardamu, à une France qui déjà vieillissait mal, trop fermée sur elle-même : je veux parler de Lola.

« Son corps était pour moi une joie qui n'en finissait pas. Je n'en avais jamais assez de le parcourir ce corps américain. (...) »

Je me formai même à cette condition bien agréable et renforçatrice qu'un pays apte à produire des corps aussi audacieux dans leur grâce et d'une envolée spirituelle aussi tentante devait offrir bien d'autres révélations capitales au sens biologique il s'entend.

Je décidai, à force de peloter Lola, d'entreprendre tôt ou tard le voyage aux États-Unis, comme un véritable pèlerinage et cela dès que possible. »⁵⁴

Bref, Lola sera le motif bien concret, vivant, charnel de l'impulsion migratoire de Bardamu, dans la foulée de ce transfert d'affect sexuel vers la belle étrangère « pelotée » à Paris. Et Bardamu ira à New-York, superbe étape du *Voyage*; mais cette

⁵³ Theodor W. Adorno, *Mahler. Une physionomie musicale*, Paris, Éditions de Minuit, 1976, p. 53. Il faudrait peut-être lire Céline à la lumière de la « physionomie musicale » composée par Adorno à partir de la musique de Mahler : « Avec la liberté de celui que la culture n'a pas entièrement englouti, le vagabond de la musique ramasse le morceau de verre qu'il trouve sur la route et le tend vers le soleil pour en faire jaillir mille couleurs. » (p. 60) Le chapitre 4 du livre d'Adorno, intitulé « Roman », éclaire d'une façon étonnante l'*epos* de Céline : « Le geste mahlérien est celui de l'épopée, cette façon naïve de dire : Écoutez bien, je vais maintenant vous jouer quelque chose comme vous ne l'avez jamais entendu. » (...) un fond de canaillerie musicale (...) Au lieu que la composition parte d'en haut, d'une ontologie des formes, le mouvement du concept musical commence par le bas, en quelque sorte par les faits d'expérience, pour les médiatiser dans l'unité de leur enchaînement et finalement faire jaillir du tout l'étincelle qui les transcendera. Mahler, dans cette mesure, contribue de façon décisive à la liquidation de la tradition. À la base de la forme musicale romanesque existe une aversion instinctive qu'on a dû ressentir bien avant Mahler, mais qu'il est le premier à ne pas avoir refoulée : l'horreur de savoir à l'avance comment la musique va continuer. Ce savoir indispose l'intelligence musicale, la nervosité spirituelle, l'*impatience* mahlérienne. » (p. 95-96) À cette différence près (une différence de taille pour les formalistes textualistes) : si Mahler « veut faire de la musique comme on raconterait », Céline, inversement, veut raconter comme on ferait de la musique. Avec la langue.

⁵⁴ Céline, *op. cit.*, p. 53-54.

première épreuve de l'étrangère (cette pépée de première, ce canon) se soldera par un échec, et Bardamu se fera chasser de l'appartement de la belle Lola, qui pour ce faire s'est munie d'un revolver. L'affect se déplacera vers une autre Américaine, mais pas au point de retenir Bardamu plus de quelques mois (il décide de rentrer en France).

Voyage au bout de la nuit est un roman; et on peut se demander si, dans un roman, aussi moderne soit-il, ce n'est pas presque toujours le généalogique qui l'emporte - même si, en matière de langue travaillée par le transfert vers la langue de l'autre, on aura droit à des pages magnifiques sur la langue anglaise (et une nouvelle Lola, Virginia) dans *Guignol's Band*.

Jusqu'à récemment.

Monde désabrité

« Ce qui parle, c'est la minute présente et celle qui va la suivre. À tous ceux qu'elle abrite, l'ombre du monde d'hier plaît encore, mais elle sera effacée. Et le monde qui vient tombe déjà en avalanche sur le souvenir d'autrefois. »

Blanchot,

L'Arrêt de mort

Céline, dans *Voyage au bout de la nuit*, a fait sauter le privilège du Nom, où se réfugiait la dignité des héros et autres symboles collectifs du sens plein, de la Patrie, de la Nation; les personnages se distinguent plutôt par leurs attitudes langagières, leurs expressions familières et leur prénom (souvent un diminutif, un patronyme ou un nom ridicule, risible, caricatural). L'oralité diffuse, commune, le parler populaire, la rumeur pétillante du français des années vingt, voilà ce qui nourrit la voix narrative et les dialogues, voilà ce qui constitue désormais, pour le romancier, le mouvant site du langage : verbal, glissant, tantôt fleuri tantôt boueux par endroits - pensons à la Seine, ses rives fangeuses -, « en des phrases où le nom est relationnalisé » (P. Fédida). Le fil rouge de l'*epos* qui parcourt le roman sans s'y réduire est comme l'aggravation du manque, du vide éprouvé par le narrateur d'*Ecuador* : où retrouver de l'entrain dans la traversée des épreuves, ou tout simplement l'endurance nécessaire pour « encaisser » et faire preuve de ténacité contre la mort omniprésente, l'âge, le corps qui se dégingue - « la force pour ces démarches imbéciles, ces mille projets qui n'aboutissent à rien,

ces tentatives pour sortir de l'accablante nécessité »⁵⁵. Il ne faut pas lâcher : c'est l'épreuve du temps banale, quotidienne de l'*epos* moderne qui assiège la grande majorité des individus un jour ou l'autre. Pas de quoi faire un drame; mais en tirer un roman populaire épique de cette trempe langagière, y fallait le faire. En somme, les aventures et mésaventures de Bardamu sont plutôt quelconques : le truc, c'était de les (ré)inventer dans une langue pareille.

1936 l'avalanche (du monde) généalogique

« ... and there was left only maimed honor's veterans, and love. Yes, there should, there must be love and faith; these left with us by fathers, husbands, sweethearts, brothers, who carried the pride and the hope of peace in honor's vanguard as they did the flags; there must be these, else what do men fight for what else worth dying for? Yes, dying not for honor's empty sake, nor pride nor even peace, but for that love and faith they left behind. »

William Faulkner,
Absalom, Absalom!

Chassez le généalogique, il revient au galop.

En 1936, l'année du délicat « Narrateur » de Benjamin, Faulkner publie *Absalom, Absalom!* Il a déjà à son actif *Sartoris*, *The Sound and the Fury*, *Sanctuary*, *As I Lay Dying*, *Light in August*, ...; considérés ensemble, ces romans, cycle épique au souffle incommensurable, composent une ultime défense du monde généalogique - dans son déclin inexorable, sa chute, son auto-destruction. Minées par la ruine et l'irréversible désagrègement de l'esclavage, les grandes familles du Sud frappent la littérature de plein fouet, l'investissent en profondeur, s'incarnent dans une langue tumultueuse, surchargée, tendancieusement baroque, pour y mourir comme on termine une tragédie antique au milieu du Nouveau monde. Je ne « couvrirai » pas le langage de Faulkner dans ces pages; je dirai simplement que c'est par ses romans, par leur puissance non bridée par les codes, leur oralité intensifiée et leur complexité sauvage rebelle au

⁵⁵ *Ibid.*, p. 199.

tissage européen filtrant l'en friche, qu'une narration américaine a fait vieillir d'un coup le langage de la narration classique, prémoderne et moderne à l'Européenne. Les romanciers latino-américains des années trente, quarante et cinquante, Juan Carlos Onetti en tête, peut-être parce qu'ils étaient plongés jusqu'au cou dans ce Sud aimé et détesté, honni, mythifié et comme transmué par Faulkner, ont immédiatement saisi de quoi il retournait, ont su capter et encaisser depuis leur propre déroute continentale le choc violent que cette narration polyphonique générait - à la fois visionnaire et hyperréaliste, où l'imagination se surpasse et s'épuise à recréer la réalité violente du Sud, sinon à l'élever au mythe.⁵⁶

Sans que les romanciers latino-américains reprennent nécessairement la violence sourde, physique et métaphysique du roman faulknérien, comme le feront Onetti un temps et Ernesto Sabato avec *Sobre héroes y tumbas*, il reste que l'*epos* latino-américain, né de la ruine lente mais certaine (longtemps perçue comme fatale) de tout un continent, trouvera dans cette matière vive une formidable matrice *mythopoétique* pour penser et construire sa propre version contrastée de l'Histoire comme catastrophe permanente, enfer et damnation et que sais-je encore - jusqu'au présent devoir de narration réinventée, de fiction et de mémoire.⁵⁷

« Avec Faulkner, pour la première fois, on dispose d'une vision stéréoscopique, totale, adéquate de notre condition. Ce que nous ne pouvons vivre qu'alternativement, comme moments opposés, contradictoires d'une dualité ontologique nous est donné dans l'unité supérieure dont la littérature (...) est l'instrument et le siège. Une décision téméraire, sacrilège - une révolution complète - ramène la représentation au coeur de la situation. Elle se nie elle-même. Elle dépouille l'orgueil naïf de ses éveils pour incorporer à sa stature altière et maigre, donquichottesque, la chair de la vie immédiate, l'épaisseur de la substance étendue dont nous participons par le corps. »⁵⁸

⁵⁶ Dans leurs articles de critique littéraire sur Faulkner, publiés dans les années trente à cinquante par Onetti puis dans les années cinquante à soixante par Benedetti, les deux écrivains uruguayens montrent à quel point ils ont saisi la force et l'extrême pertinence du roman faulknérien, vu depuis le Cône sud et la problématique propre à la difficile existence latino-américaine, alors dépourvue de tout site du langage. Depuis, Carlos Fuentes, dans ses essais des années fin soixante-début soixante-dix, a également souligné sinon magnifié la leçon de l'art narratif, du langage et de la vision kaléidoscopique du roman faulknérien vis-à-vis du défi de « rendre compte » (transposer, transfigurer) le mixte de réel chaotique et de couches mythologiques composant le monde symbolique latino-américain

⁵⁷ Cf. chapitre 4 de la thèse, « L'*epos* latino-américain, envisagé deux fois dans la littérature argentine ».

⁵⁸ Pierre Bergounioux, *La Cécité d'Homère*, Strasbourg, Éditions Circé, 1995, p. 68. Depuis l'étude de Sartre sur le temps dans le roman faulknérien, on ne compte plus les écrivains français ayant témoigné de

2.3 - Écrire : l'épreuve de la « vérité d'incarnation » comme traversée d'états

Défondation et résistance sans héroïsation

Là où l'épopée était caractérisée par l'aura de légende d'un récit de fondation, les variations d'*epos* repérées ci-haut, comme première manifestation concrète d'une nouvelle oralité scripturaire par laquelle l'écrivain moderne tente de se forger une langue douée d'organicité de manière à l'arracher au culte du Livre, évacuent sinon épuisent dans l'ancre limpide de leurs pages toute fondation officielle ou en passe de l'être, héritée du passé ou assignant des limites trop étroites au devenir historique ou à la vivacité d'esprit critique qu'ils promeuvent. À ce titre, les mots défondation, désoclage et décomposition (de la Référence telle que reconstruite par Pierre Legendre) désignent bien l'ébranlement profond qu'ont subi les structures anthropologiques de l'expérience et de l'appartenance; par-delà cette tranche d'Histoire de 1927 à 1936, cette défondation va de Baudelaire et Nietzsche à - par exemple - Beckett et Cioran.

Cela dit, au mode fondationnel a succédé un bond en avant du mode exploratoire du langage, soudain considérablement élargi par la science et le devenir des formes, moderne *epos* de l'exploration caractérisant en quelque sorte : 1) « l'*epos* de Freud » (Pierre Férida, *Le site de l'étranger*) et, me semble-t-il, 2) le mode d'imagination et de déterritorialisation du langage propre à l'écriture de Michaux et celle de quelques-uns de ses contemporains connus ou inconnus.

« Notre héritage n'est précédé d'aucun testament », écrit René Char à l'issue de la Seconde Guerre mondiale, et Michaux, dans *Épreuves, exorcismes 1940-1944*, « Nous ne savons plus. (...) Tous sont désemparés. » (« La Lettre »)⁵⁹ Dans les pages de *Feuillets d'Hypnos* que Char, héros de la Résistance et homme de la défense du territoire, publie en 1946, résonne encore l'écho de l'homme épique, des victoires collectives et des sommets du jour; même s'il est livré à l'état de notes (souvent prosaïques, comme dans un carnet du combattant), le chant était encore prononçable, dans l'orbe de la solidarité entre hommes vécue par le poète et ses compagnons d'armes. Le héros coïncide avec l'Histoire, expérimente les versants nobles de la lutte,

l'impact de Faulkner sur le roman et le récit depuis lors (Le Clézio, Pierre Michon, François Bon, ici P. Bergounioux, ...).

⁵⁹ H. Michaux, *op. cit.*, p. 793.

et Char ne sut que faire de son ardeur au combat quelques années après la fin de la guerre : un poème ne sera jamais comme « un Colt, promesse de soleil levant » (René Char). Si les brèves séquences de prose des *Feuillets* sont bien l'écriture d'un homme fermement campé dans la bataille, sur le sol de sa terre natale (Provence et Alpes Maritimes), le « capitaine Alexandre » (nom de combat de l'auteur) n'en restait pas moins doté d'une conscience poétique suffisamment moderne pour ne pas glisser dans la rhétorique du poète épique, et c'est dans l'émouvante proximité aux autres - les siens, les proches, les visages connus - que ces notes furent écrites, pratiquement sans emphase, jamais bêtement héroïsantes. Rien ne sonne faux dans ces pages. Mais si s'avancait là une prose d'*epos* d'une sobriété et d'une concentration inédites dans la production du poète sinon dans la poésie française, Char aura de la difficulté à maintenir ce ton par la suite, et le néoclassicisme allégorisant des *Matinaux* (1950) drapera dans les manières et les voiles de la beauté ce que l'écriture de l'*epos* - *Feuillets d'Hypnos* - avait incarné à la pointe acérée du présent, dans l'urgence, à peine en retrait de l'action quotidienne et sans apprêt poétisant.

Si, un temps, Char a coïncidé avec l'Histoire en homme sédentaire défendant sa patrie, rejoignant par la suite - bien malgré lui - la légende nationale et allant jusqu'à consolider parfois le mythe du Poète encensé par Heidegger, Michaux, dans *Épreuves, exorcismes 1940-1944*, écrit plutôt en tant que simple individu incertain de ses pouvoirs, non héroïque mais témoin de l'Histoire, et son « Hommisme » (c'est son mot) de nomade apatride le rend plus sensible à la situation européenne considérée comme un tout qu'à la seule France où, dans les années trente, il publie plus qu'il n'habite. Après avoir écrit, dans « Ecce homo », « J'ai vu l'homme. », Michaux, deux-trois pages plus loin, élargit le tir et précise sa vision de l'état de *l'homme* :

« J'ai vu l'époque, l'époque tumultueuse et mauvaise travaillée par les hormones de la haine et des pulsions de la domination, l'époque destinée à devenir fameuse, à devenir l'Histoire, qui s'y chamarrerait de l'envers de nos misères, mais c'était toujours lui, ça tapait toujours sur le même clou. Des millions de son espèce vouée au malheur entraient en indignation au même moment et se sentaient avoir raison avec violence, prêts à soulever le monde, mais c'était pour le soulever sur les épaules brisées d'autres hommes. »⁶⁰

L'*epos* qui mord la poussière, celui dont la traversée d'épreuves s'aggrave avec les *états du temps*, n'affiche nulle superbe, déserte l'éloge et l'élégie (quitte à avoisiner la plainte) plutôt que de consacrer quelque terre de France que ce soit : le « nous » de Michaux (lui qui écrit ces années-là « ni faire partie, ni pas faire partie »⁶¹), dans « La Lettre » qui fait immédiatement suite à « Ecce homo », est celui d'un monde défait, qui commandera longtemps une toute autre écriture que le poème lyrique : « Notre chant dans la peine trop grande n'a pu être proféré. L'art à la trace de jade s'arrête. »⁶² Et, plus loin :

« Je vous écris des pays de l'atroce, je vous écris de la Capitale à la foule endormie. On vit en indifférence dans l'horreur. On appelle la fin et vient celle du nivellement... (...) »

Sachez-le aussi : Nous n'avons plus nos mots. Ils ont reculé en nous-mêmes. En vérité, elle vit, elle erre parmi nous LA FACE À LA BOUCHE PERDUE. »⁶³

Dans le long texte inachevé « La Marche dans le tunnel » (1943), M. évoque l'abattement général et la dureté d'une époque où « On embauche la bassesse humaine pour la destruction des fiertés (...) Jusqu'où tomberas-tu? Jusqu'où fléchiras-tu, peuple méconnaissable? »⁶⁴ Dans cette « Époque dure, plus dure que la dure condition de l'homme », il témoigne de l'infranchissable, de l'expérience de la contingence la plus radicale, contre laquelle bute - chancelle, s'effondre, tombe en morceaux - l'aventure individuelle : « l'authentique limite qu'il ne m'est pas donné de franchir, sauf par instants », d'où la hantise épousant malgré la douleur l'épreuve de la réalité historique attestée par la dimension de témoignage de ce livre, le seul titre de Michaux comportant à sa suite une indication chronologique (1940-1944).

L'epos du dedans et l'éthologie moderne

Michaux, pour se déprendre de ce qui est ou le tourmente, fait de l'exorcisme *sa* forme; mais cette extériorisation de ce qui le travaille en dedans est la pointe de la lance, parfois singulièrement nette, d'un mouvement plus large d'expulsion de soi du

⁶⁰ *Ibid.*, p. 792.

⁶¹ *Ibid.*, p. 828.

⁶² *Ibid.*, p. 793.

⁶³ *Ibid.*, p. 795.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 804-805.

déjà là, des données lourdes du réel, de ce qui heurte le tempérament (toutes formes d'empêchement de l'agilité intérieure). Il s'en prend notamment à la syntaxe trop lourde, trop convenue, trop déductible, il crée alors de la fluidité, de la rapidité; « Michaux cherche à surprendre, il décale les systèmes (...) il aime voir la langue tanguer, son effort a pour but la ruine de l'usuel et, sur ces décombres, il s'empresse de reconstruire un nouvel outil, plus particulier, plus universel, mieux adapté, infiniment plus souple »⁶⁵. Exploration, expatriations, expression tous azimuts, pensée expérimentale, ex-tension et ex-pansion des mondes caractérisent sa manière de faire, comme le cristallise bien le livre *Ailleurs* réunissant en 1948 les grands textes d'invention des pays imaginaires; M. déverse son trop-plein d'ailleurs dans un mouvement d'intense déterritorialisation repeuplant la création de peuplades inventées. Mais là où je veux en venir, c'est au champ tensionnel déjà bien indiqué par le titre de son premier recueil de « pages choisies », *L'Espace du dedans* (1944), ce « champ de la conscience » qu'explore puis *étend* son écriture et de plus en plus sa peinture, à partir de 1945. Si les voyages dans les pays imaginaires faisaient écho, de façon concentrée et parodique, aux récits épiques et autres « fables des origines » provenant d'autres cultures et civilisations, c'est à partir de *La Vie dans les plis* (1949) et *Face aux verrous* (1954) que M. étend le plus possible le mouvement d'écriture génératif d'un espace (hyper)physique-psychique-tout-en-un donnant en quelque sorte une existence poétique et plastique à cette note incroyable de Freud : « Psyché est étendue. N'en sait rien. »⁶⁶ D'une commune découverte ou, mieux encore, d'une matérialisation maximale en arpentant l'étrange savoir par l'écriture, le dessin et la peinture, découlerait le lieu processuel de l'*epos* du dedans de Michaux, ce constant franchissement d'épreuves psychiques à travers l'expression et le déplacement des énergies créatrices. Et comme l'écrivain moderne allie contingence et nécessité, c'est dans des textes bien réels, magnifiquement concrets que tout cela se noue, et devient source dramaturgique d'action, de peinture et d'écriture.

Une différence qu'on pourrait établir entre cette *traversée d'états* (en quête de leur franchissement) et la classique *traversée d'épreuves* de l'épopée jusqu'au roman moderne d'avant Dostoïevski (Cervantes, Grimmelshausen), relations et narrations caractérisées par l'extériorité de l'action représentée sans espace intérieur, sans résonance du dedans ni introspection psychologique tissée en épaisseur sémantique, c'est l'*éthologie moderne* comme pensée psych-analytique des *états* de l'âme, du

⁶⁵ Y. Peyré, *Henri Michaux. Permanence de l'ailleurs*, Paris, José Corti, 1999, p. 42.

⁶⁶ Note posthume de Freud citée par Jean-Luc Nancy dans *Le sens du monde*, Paris, Galilée, 1993, ainsi que dans *Corpus*, publié en 1992 (Paris, Éditions Métailié).

corps et du langage. Si Spinoza constitua avec *L'Éthique*, selon Deleuze, une première éthologie en tant que science pratique des manières d'être⁶⁷, éthologie classique ou prémoderne vis-à-vis du siècle de Freud, Proust, Italo Svevo (*La Conscience de Zeno*) et le Musil explorant *l'Autre état* dans *L'Homme sans qualités*, on pourrait, avec N. Sarraute (1900-1999), voir en Dostoïevski le premier explorateur de ces états où le *mouvement de l'informe* l'emporte sur la forme et la fixité d'une action aux contours spatio-temporels fermement établis et sur la *définition* des passions *arrêtée* par Baruch.

C'est cette éthologie moderne qu'on retrouve partout en puissance et souvent en acte dans les livres de Michaux; mais là où l'auteur de *Tropismes* et *Portrait d'un inconnu* faisait de la seule *traversée* d'états psychiques son invention aux limites du narrable, M. s'efforce toujours de *franchir* (ces états) et de développer pour ce faire - de plus en plus de manière spécifiquement textuelle et spécifiquement graphique - une espèce d'*énergie de franchissement*, particulièrement manifeste dans certains textes mais liée à une rythmicité fondamentale intégrant dans cet effort toutes les dimensions de l'expression (langage, peinture et dessin). *L'epos n'est pas* une éthologie, même s'il en constitue ici et là des *morceaux* (comme on le dit d'un morceau de musique), comme certains chapitres d'*En estado de memoria* (*En état de mémoire*) de Tununa Mercado et les livres sur la mescaline dans la production de Michaux (documents d'*epos* où la traversée demeure celle d'épreuves psychiques telles que donnant lieu aux variations imaginatives *inhérentes* à la *façon* de Michaux). De même l'*epos* n'est-il pas l'*essayisme* (*L'Homme sans qualités*), même s'il en partage probablement le caractère d'« odysée rectiligne », tel qu'identifié par Claudio Magris dans l'excellent article publié dans le Cahier de l'Herne *Robert Musil*. Dans l'*epos* activé dans des *formes* de langage explorées par la littérature, du moins tel que ce chapitre-ci en donne un premier repérage procédant par approximations successives, la dynamique énonciative compte plus que l'ironie spéculative. *Epos* nomme ici une *liberté morphologique de l'imagination*, dont le langage est le principal terrain mais non le seul.

Par-delà l'éthologie, donc, un parti-pris pour l'action, une énergie transformatrice qui ne tarit pas, génèrent, dans l'écriture de Michaux, une multiplicité de processus de subjectivation, où devient étrangement perceptible (quasi tangible) l'évidence aux effets insondables qu'*écrire, c'est faire*; une action sur le monde qui est d'abord, plus précisément, une action sur soi-même et sur le langage. C'est en creusant davantage

⁶⁷ G. Deleuze, *Spinoza. Philosophie pratique*, Paris, Éd. de Minuit, 1981.

cette dimension active de l'écriture comme énonciation *très singulière* que M. redéploie le langage.

Quand franchir est la question

Pour rendre évident ce déplacement détrônant la scène de la représentation (caractéristique du récit épique) au profit de la présentation, dans le présent du trait et de l'énonciation⁶⁸, d'un double mouvement d'exorcisme-par-profération du langage et d'incarnation mobile-plastique de la gestualité intérieure assoiffée d'ex-pression, le livre *Mouvements* (1951), unique composition de dessins et d'écriture, constitue peut-être, ici, le pivot de clairvoyance de l'*epos* qui échappe aux idées reçues sur le langage littéraire et aux formes désuètes de l'héroïsation. L'écriture, dans *Mouvements*, succède à une chorégraphie de signes dansants, admirablement rythmés par le geste du trait et leur composition, le choix et la pagination parfaitement calibrée de leur suite; cette écriture, plutôt qu'orchestrée à l'égal des dessins de gestes et silhouettes inventées (humanoïdes mais sans ressemblance humaine appuyée), ne fait pas qu'en décrire ou simplement en redoubler la multiplicité et la véloce gestualité, elle l'*exprime* comme on presse un tube de couleur pour l'étendre sur la toile, c'est-à-dire qu'elle l'*a c c r o î t*, l'*a u g m e n t e*, l'*é t e n d* intérieurement, verbalement et graphiquement, sans territoire autre que la page et selon une lutte tensionnelle propre à

⁶⁸ Si j'avais à doter cette thèse d'une poétique de l'énonciation en langage concentré riche d'« énergétique discursive », elle s'éloignerait peu de celle qu'articule Laurent Jenny dans *La Parole singulière* (Paris, Éditions Belin, 1990, préface de Jean Starobinski). Il s'agit d'une poétique du *figural*, événement sémantique inséparable de l'invention rythmique de nouvelles façons de dire et de la concrescence verbale de l'énonciation, où Jenny se montre attentif à ce qu'il appelle « une énergétique discursive ». Dans le cadre de ce chapitre-ci, je ne ferai qu'un rapprochement explicite : dans « Esthétiques du figural », Jenny propose un déplacement « De l'espace au champ tensionnel », ce qui correspond étroitement à celui que je trace ci-haut avec Michaux. « À l'apparition, dans la « circonstance », du nouveau sur fond de déjà connu, la *figuralité énonciative* répond par un marquage différentiel de versants de l'énoncé, qui fait le ressort de toute ouverture discursive (...) Au minimum ce marquage consiste en une différenciation intonative, positionnelle, rythmique, des parties de l'énoncé (...) Mais cette différenciation peut se nuancer infiniment, propager ses effets à tous niveaux (p. 79). Le passage de la différence dans le champ oppositif linguistique produit ultimement des effets de sens dont le traitement relève d'une sémiotique, d'une sémantique ou d'une pragmatique discursive. (...) Mais notre objet n'est pas la description technique des procédures interprétatives. Ce qui nous retient c'est la dynamique de leur déclenchement. (p. 82) La *figuralité énonciative* ouvre une tension d'ordre dialogique. » (p. 83) Comme le signale l'auteur, cette poétique de l'événement « figural » du sens produit par le frayage de son énonciation singulière, s'est nourrie des écrits de J.-F. Lyotard, M. Deguy, P. Ricoeur et W. Iser.

l'élan de la verbalisation désirant « rendre » les gestes noirs tracés antérieurement par milliers, véritable lutte intestine de l'être intérieur là *mise en langue*.⁶⁹

Cette écriture d'autoengendrement du soi, qui saisit le langage à bras-le-corps, le bouscule d'un jet presque continu « pendant » dix pages, surprend d'abord par son type d'extension physique indépendamment de toute territorialité géographique réelle ou imaginaire, elle produit son propre espace en exprimant-général sa propre combativité interne, sans autre opposant que les formes du social faisant obstacle - figures qu'elle évoque pour aussitôt les démettre en pensée-écriture -, diabolisées parce qu'elles freinent les mouvements de libération de l'espace du dedans, ces gestes qui tenaillent l'auteur, ces « gestes de la vie impulsive et heureuse à se dilapider » :

Fête de taches, gamme des bras
mouvements
on saute dans le « rien »
efforts tournants
étant seul, on est foule
Quel nombre incalculable s'avance
ajoute, s'étend, s'étend!⁷⁰

À l'*epos* du peuple absent d'*Ecuador* succède, chez M., l'*epos* de la foule intérieure, celle venue remplacer, chez l'homme qui est en foule, le peuple extérieur dont le récit épique se faisait symboliquement porteur sinon fondateur (en immortalisant l'origine, la fondation ou la perdurance historique toujours un peu mythique).

Signes non pour retour en arrière
(...)
signes non comme on copie
mais comme on pilote

L'*epos* du peuple intérieur est cet *epos* propre à (l'écriture de) Michaux, cette lutte de l'expression « toujours se débattant » d'une multitude graduellement de moins en

⁶⁹ « L'exorcisme porte ainsi à son comble l'ailleurs existentiel, il ne rompt pas, il accable en adjoignant du noir au noir jusqu'à ce point mal discernable de la toute lumière. Michaux ne fuit pas, il regarde, il assume, tout cela au prix du vertige, d'un jet de feu ou de lance », écrit Y. Peyré (*ibid.*, p. 60-61).

⁷⁰ H. Michaux, « Mouvements », *Face aux verrous*, Paris, Gallimard, 1967, 1992 pour l'édition dans la coll. Poésie Gallimard, p. 14. Je citerai toujours cette édition, où le texte de « Mouvements » va de p. 9 à 19.

moins anonyme, foule d'abord muette qui mûgit en lui comme la mer par temps d'orage et qu'il (se) doit (d')amener au langage et au signe pictural pour en faire *son* peuple. Ce peuple sien, a-généalogique, est peuple d'écriture et de silhouettes dansantes et d'*espèces* de visages qui sourdent d'une peinture d'énergies psychiques aux traits de visagéité défiant la reconnaissance : « Nous allons entreprendre de nouveaux visages », écrira-t-il dans l'anachronie de l'entre-deux guerres.

L'*epos*, ici, est aux antipodes de la transmission, c'est celui de l'affranchissement des

Gestes du défi et de la riposte
et de l'évasion hors des goulots d'étranglement

... c'est le combat antigénéalogique de la genèse de l'informe jaillissant totalement hors lignée, non prévu par le devenir historique auquel prend part le citoyen. De même cette combativité interne d'un langage de signes et de groupements de mots rythmiques suscitant les effigies du monde extérieur pour mieux l'exorciser dans le présent de l'expression (trait puis énonciation), ne renvoie à aucune Référence, s'inscrit à l'encontre de toute « colle » sociale ou idéologique autour d'un centre ou d'une cause. À même les mouvements gestuels du *dessiner* et de l'*écrire* se modulent des mouvements ontogénétiques d'appropriation et de réappropriation du soi par le langage, dont l'énergie de franchissement est commandée par une agonistique de l'affranchissement personnel hors du piège des autres et orienté par la fidélité à soi :

Signes des dix mille façons d'être en équilibre
dans ce monde mouvant qui se rit de l'adaptation
Signes surtout pour retirer son être du
piège de la langue des autres
(...)
Signes, non pour être complet, non pour
conjuguer
mais pour être fidèle à son « transitoire »
Signes pour retrouver le don des langues
la sienne au moins, que, sinon soi, qui la
parlera?

Ce faisant, le scripteur, en écrivant « sa » langue, ne fait pas que s'ex-tirper de celle des autres perçue comme piège. De même l'extension des capacités du langage en ses

sourdes potentialités n'est pas que l'exorcisme soulageant psychiquement l'auteur par l'ex-pulsion au-dehors des démons et arabesques qui le tenaillent, exorcisme « sémantisé » dans le poème :

Écriture directe enfin pour le dévidement des formes
pour le soulagement, le désencombrement des images
dont la place publique-cerveau est en ce temps
particulièrement engorgée

Par-delà l'*action writing* qu'illumine la gestualité interne et plastique du noir langage de *Mouvements* en signes puis en mots et de nouveau en signes, c'est tout *Face aux verrous* (1954, intégrant *Mouvements*) qu'il faudrait lire en déplaçant légèrement la phrase de Pierre Fédida « révélant » en quelque sorte le verbe correspondant à l'énergie là déployée par Michaux : « élargir et pour ainsi dire *expandre* la force intérieure du nom »⁷¹. *Expandre* l'espace du dedans et les capacités de son expression langagière, voilà ce que fait Michaux à travers l'intégralité de *La Vie dans les plis* et encore davantage avec *Face aux verrous* qu'ouvre *Mouvements* comme la première de ses douze « stations »; mais dans le *trajet* que compose *F. aux v.*, *expandre* la « force intérieure » du langage est un processus d'intégration verbale qui contamine tous les mots (pas que le nom) et relève de l'*activité de fécondation du divers* par l'infinie combinaison des mots, de manière à provoquer le sursaut de l'intelligence et l'élargissement ou le dépaysement intérieur radical (de la sensibilité) du lecteur. Témoin l'éclat, la démultiplication des verbes dans le texte de *Mouvements*:

taches pour obnubiler
pour rejeter
pour désabriter
pour instabiliser
pour renaître
pour raturer
pour clouer le bec à la mémoire
pour repartir

N'oublions pas ce lecteur, vers lequel toute cette invention de déverrouillage des possibles sémantiques est orienté; dans ce moderne *epos* du langage, l'effectuation du

trajet doit entraîner son adhésion le temps de l'*opération* (ce mot est scandé six lignes de suite dans le texte de *Mouvements*). Le lecteur, implicitement, est invité à effectuer sur soi un trajet analogue, ce qui, là aussi, indique un mouvement d'expansion de l'expérience intérieure qui déborde le sujet de l'inscription.

Les douze « stations » d'extension ou expansion intérieure qui composent ce « rhizome du dedans » qu'est *F. aux v.* montrent bien la pluripositionnalité et surtout la polytonalité des résonances des combinaisons de mots où le nom est relationnalisé selon une transformation poétique qui remanie *le tout de la langue* en maximisant le potentiel de convertibilité du sens d'énormément de vocables distincts. Combien déroutant le langage qui suit *Mouvements*! D'une pluriéquivoque rebaptisant ce qu'*énigme* (ne) veut (pas) dire. Si Michaux a bel et bien écrit après la fin du monde épique, il a mis en pages, ici comme ailleurs (de façon innombrable), l'*epos* du langage *personnel* aux prises avec l'inertie sociale.

Écrire, c'est chercher une phrase

Écrire a peu à voir avec l'ontologisation de la langue, même si on trouve trace de celle-ci dans les textes poétologiques de poètes comme Mandelstam, A. du Bouchet et tant d'autres qui, de leur langue maternelle, ont *su* tirer tout le suc et toute la sève.⁷² *Écrire* est un acte et, par conséquent, ne substantive pas au premier abord la langue porteuse originale grâce à laquelle l'inscription se produit sur le papier ou à l'écran - question de *traits* plutôt que question de l'être. *Écrire*, pour citer Pierre Alferi, c'est *chercher une phrase*⁷³, et qui ne cherche pas n'écrit pas. Si l'*epos* n'est pas un genre, il reste que les formes d'*epos* abordées jusqu'à la fin de cette thèse (se) configurent dans des phrases et des relations de phrases, et je me montrerai particulièrement attentif à cette réelle *consistance*, sans quoi la présente trajectoire se dissiperait dans la stratosphère. Par ailleurs, cette concrétude de l'énonciation scripturaire est « travaillée » par une

⁷¹ P. Fédida, *Le site de l'étranger*, op. cit., p. 105.

⁷² Maldiney, certes, ontologise la langue et la parole. Fédida *frôle* cette ontologisation, surtout dans le remarquable article sur l'*epos* publié en 1985, où il situe sa réflexion très près des développements phénoménologiques du philosophe (je cite extensivement cet article dans le chapitre 3); mais beaucoup plus marquée, dans les écrits de Fédida publiés depuis, est la logique *transphénoménologique*, majorant la bidimensionnalité du psychique-morphologique et du culturel et, surtout, beaucoup plus attentive à tout ce qui « se désignerait plutôt comme « passage » (au sens de Benjamin) ou plus exactement comme *trans* de traduction, de transcription, de transfert » (*Le site...*, *ibid.*, p. 65).

⁷³ P. Alferi, *Chercher une phrase*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1991 : « Puisque la littérature invente des phrases, elle a lieu dans la phrase. (p. 23) La phrase (...) est une expérience. (...) Faire une expérience, la mener à son terme, c'est la dire. (p. 35) La phrase invente une expérience. » (p. 41)

tension la liant à la communauté populaire de la langue, ce à quoi Maldiney et Fédida se sont montrés attentifs (voir chapitre suivant).

Tout cela s'entend à la lecture de textes comme ceux de Michaux, dont l'efficacité langagière relève d'une « pragmatique du langage » n'ontologisant pas les matériaux de l'expression et augmentant parfois, comme dans le texte ouvrant le livre *Face aux verrous*, la scène énonciative linguistique, du « langage gestuel » des pictogrammes noirs, tels ceux jonchant la plupart des pages de *Mouvements*. Michaux n'était jamais « comblé » par les mots, il a souvent marqué son insatisfaction à leur égard, et on remarque aisément à quel point il les secoue, les utilise plus qu'il ne les idéalise.

2.4 - Esquisse pour une vue d'ensemble des *epos* de transfert⁷⁴

« Agir plutôt que subir... Nous ne laissons pas tranquille le Passé, le dangereux passé, qui se prépare insidieusement ou éruptivement à faire de l'avenir. Nous le torturons (...) afin de le modifier, de façon que tout aille sinon bien, du moins cureté du mal qui avançait sur nous.

Non, nous ne nous laisserons pas palissader sans rien faire. Nous avons une machine à faire des remous dans le Passé. Pas n'importe lesquels, n'importe quand. »

Michaux, « L'Étranger parle »⁷⁵

De Mouvements à Face aux verrous

Ce qui s'esquisse dans *Mouvements* dans des mots directs et évocateurs et, plus généralement, dans l'écriture de M., c'est l'*epos* d'une rythmisation subjective du langage dont les transformations échappent au géocentrisme de la perspective et de la

⁷⁴ « Vue d'ensemble » - *Übersicht* : le mot désigne bien cette vue spéculative de la théorie lorsqu'elle doit « ouvrir (...) sur le lointain » - et grâce à la « fantaisie » - s'émanciper de l' « observation soigneuse et besogneuse » pourtant nécessaire lorsqu'il s'agit de dénommer et de nommer », écrit Fédida à propos du manuscrit de Freud retrouvé en 1983, « Vue d'ensemble des névroses de transfert » (1915); *ibid.*, p. 221.

⁷⁵ H. Michaux, *Face aux verrous*, *op. cit.*, p. 147.

représentation généalogiques de la réalité. Dans cet *epos* du langage, le polymorphisme de l'invention et l'énergie de verbalisation déployée puis développée en bousculant jusqu'à la forme du livre, opérant hors genres, sont à la fois orientés vers le lecteur (pour qu'il prenne part à la mutation anthropologique désirée) et « vers la complétude » du non-moi envisagé comme sortie cosmogénétique du moi - les processus d'intégration verbale de l'exploration du soi et de l'altérité entraînant sans complaisance vers l'*indivision* du langage. À ce titre, on peut voir Michaux à mi-chemin entre Mallarmé (« il n'y a qu'un langage ») et Michel Deguy (« Nous devons entrer dans l'indivision »⁷⁶).

Epos de transfert désigne ici un mode d'exploration et d'intensification du langage où c'est à l'écriture qu'est donnée vie, croissance et expansion, conversion d'Eros à la fécondité du langage traité comme matrice et puissance de (monde) nouveau-né; en ce sens, *transfert* provient toujours d'un processus de déplacement des énergies de la libido cherchant un objet vers lequel déverser sa fougue et ses pleurs, « dynamique du transfert » dont l'ambivalence - déjà repérée par Freud - caractérise la bipolarité de l'écriture de Michaux surtendue, particulièrement dans *Mouvements*, entre les deux extrémités du déversement passionnel (amour-haine). Ce « déplacement des énergies créatrices » (écrit M. passant à la peinture) est très sensible, très *marqué* sur le plan psychique dans *La Vie dans les plis*, avant de renouer, dans *Mouvements*, avec l'

Allégresse de la vie motrice

opérant la décongestion de la méditation du mal de façon manifeste, graphique et plastique (notamment via l'énergie verbale que dé-lie l'écriture et l'activité picturale, où l'Eros est danse des signes). *Epos* et défection : quand l'*epos* de transfert est transfert sur le matériau (mixte de langue, de rythme et d'*autobios* fusionnés dans l'écriture) d'énergies érotiques déviées hors du social où elles sont irrecevables à l'état sauvage, défection à laquelle on doit *Mouvements*, *Misérable miracle*, *L'Infini turbulent*, *Connaissance par les gouffres* et nombre de textes « sublimant » les pulsions dans le devenir-fluidique de l'écriture.

Si je n'avais à retenir qu'un « livre-autoportrait » de M. en déterritorialisant toute identification fixe et en concentrant l'essentiel de l'*epos*, ce serait *Face aux verrous*, dont le *trajet* (plus que le sujet ou l'objet) n'a pas vieilli d'une ride en 2001 : « Le trajet définitif est le résultat de la lutte. Certains trajets renforcés, d'autres annulés,

⁷⁶ M. Deguy, *La Poésie n'est pas seule*, Paris, Éd. du Seuil, 1987.

quelques-uns détournés. »⁷⁷ C'est que la puissance d'engendrement des formes par intensification du langage n'est pas tout, Michaux, hanté par l'efficace de ses moyens d'expression, lutte aussi pour élaborer un site de vie multiforme où c'est l'infiniment étranger qui prend la parole, et s'efforce de « cadrer » en quelque sorte les multiples remous qu'il porte alors à l'écriture - extrêmement attentif à la forme-livre qui s'en dégage en tant que nouvel outil maniable, transportable et (ré)itérable. (Hiver 1999, *Face aux verrous* fut mon meilleur outil personnel, en Argentine, pour amener au langage le malaise qui m'envahissait face au borbier moral de l'histoire de la dictature, que je fouillais alors exhaustivement comme tout documentaliste déterrante les faits, et pour en contrer les effets de dépressivité et mélancolie. *J'ai marché dans la somnolence de mondes contraires*, lit-on dans « Adieux d'Anhimaharua ».⁷⁸)

S'ouvrant - avec *Mouvements* - « comme » la vie trépidante de Buenos Aires si riche d'éclat, d'extériorisation passionnée et de gestes heureux à se dilapider, *F. aux v.* s'achève avec « L'Espace aux ombres », texte in-oui où tout se complexifie inexorablement, où refont surface les échos assourdis d'une voix féminine déjà avancée par Michaux dans « La Ralentie » et « Je vous écris d'un pays lointain » (textes écrits en 1938 et rassemblés dans *Lointain intérieur* puis *L'Espace du dedans*). Voici une phrase de « L'Espace aux ombres » indiquant bien l'espèce de métamorphose sémantique par laquelle Michaux trouble les vieilles catégories du figurable qui enserrant la représentation :

« L'espace, mais vous ne pouvez concevoir cet horrible en dedans-
en dehors qu'est le vrai espace. »⁷⁹

Beckett, Bernhard, des Forêts et les autres

La remise à zéro de l'expérience du dicible, depuis *Murphy*, *Watt*, *Malone meurt* et *L'Innommable* de Beckett, peut être relue sous l'angle de l'écriture de l'*epos* du figurable rouvert par Michaux, et dépourvu du socle du symbolique dont bénéficiait le récit épique et dont bénéficiait toujours, d'une certaine manière, le roman tel que l'entendait Bakhtine, encore riche de sa fonction de représentation du monde social malgré l'apparente liberté axiologique du plurilinguisme y renvoyant (comme à son creuset le plus authentique). C'est *écrire* qui compte, et l'art du roman n'est plus

⁷⁷ H. Michaux, *Oeuvres complètes*, T. I, *op. cit.*, p. 863.

⁷⁸ H. Michaux, *Face aux verrous*, *op. cit.*, p. 113.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 192.

qu'un secret de Polichinelle; mais ce verbe, écrire, contient alors, dès les années cinquante, le germe et le principe axial des *epos* de transfert élaborés depuis, et concentrant l'essentiel du travail de l'écrivain dans l'expression devenant expansion intérieure et matérialisation en texte rythmique, reconquête du soi-ayant-mordu-la-poussière et conscience cherchant ainsi à instaurer esthétiquement une durée la régénérant.⁸⁰

Plus ou moins ouvertement, l'écriture autobiographique est une tentative de réappropriation du fond psychique, qui n'appartient qu'à soi. Je crois qu'il s'agit là, tel qu'il se réaffirme depuis les années soixante ou soixante-dix, d'un mode particulièrement efficace de l'*epos*, du « présent réminiscent » de l'acte de remémoration qui envisage le passé, qui le « fait » (ou le « laisse ») *remonter* jusqu'à ce que le narrateur *ose dire et raconter* la douleur traversée par le scripteur s'y exposant non sans courage (ce courage que demande l'aveu). Cette traversée d'états personnels luttant pour leur franchissement, bien que pouvant produire des « romans autobiographiques » comme sous la plume de Thomas Bernhard, ne reflète pas nécessairement, sur le plan langagier, le plurilinguisme du roman cher à Bakhtine. La narration intensifiante caractérisant les romans de Bernhard de 1970 à 1989 (de *La Plâtrière* à *Extinction*) n'agence qu'un langage, de même que la narration au présent d'*Ostinato* de L.-R. des Forêts.⁸¹ « La pensée a, parfois, pour espace la douleur », écrivait Pierre Férida dans la première page de *L'Absence* (1978)⁸² : j'analyserai cet espace dans les chapitres 5 et 6 portant sur les écritures de Juan Gelman et Tununa Mercado, d'un frayage non sans douleur.

Ces écrivains ont fait de l'activité de relance rythmique de l'écriture un ressort - et parfois un essor - aussi complexe, aussi élaboré que l'art du roman pluraliste valorisé par le théoricien russe et maints romanciers depuis, et dans leurs pages, construire (Bernhard), composer (des Forêts) ou *tisser* (Mercado) est inséparable d'*écrire* en

⁸⁰ Ici, il faudrait mentionner *Écrire* de Marguerite Duras (Paris, Gallimard, 1993), venu témoigner d'un parcours proche de ce que j'entends par *epos* de transfert, et accordant autant de poids à ce verbe *devenu intransitif avec sa génération* que Maurice Blanchot et des poètes aux frontières du dicible comme André du Bouchet et Jacques Dupin. C'est à partir de 1960 que Duras a progressivement abandonné « l'art du roman » comme les romanciers l'entendent généralement, avec l'écriture du scénario d'*Hiroshima mon amour* puis celle de récits caractérisés par une narration explorant les dimensions de *commotion* de la mémoire, de l'écriture et de l'espace littéraire « à l'état pur » (surtout de 1969 à 1992).

⁸¹ Si la « forme architectonique » (Bakhtine) du roman faulknérien pouvait être « ramassée » en un titre, *The Sound and the Fury*, alors celle de l'*epos* pourrait être la plurivocité du titre de L.-R. des Forêts *Ostinato* (Paris, Mercure de France, 1997), cet *epos* du mémorable étrangeté contemporain, où le passé est mis au présent de l'énonciation en quête d'*épiphany* (dans le sens joycien d'écrire des épiphanies).

⁸² P. Férida, *L'Absence*, *op. cit.*, p. 7.

tant qu'*expandre* et *franchir*. Pour englober les scripteurs d'aujourd'hui activant, depuis d'autres parcours, un tel *epos* de transfert optimisant la valeur intensive-extensive de l'acte d'écrire, il faudrait étendre cette esquisse elle-même à la poésie contemporaine, souvent non dénuée de ce double caractère de franchissement d'épreuves ou d'états et d'intensification du matériau langagier; de même une telle « vue d'ensemble » des *epos* de transfert devrait-elle intégrer ses expansions néobaroques des années soixante-dix à aujourd'hui, tels les premiers romans d'Antonio Lobo Antunes exorcisant la guerre d'Angola à travers leur propre « guerre d'écriture », menée tambour battant contre le Portugal d'alors.

Chapitre 3. - Enclave généalogique et désir migratoire.

Du langage en quête d'un site à l'ubiquité symbolique du corps

Note sur l'itérabilité

« La greffe, par définition (...) n'est jamais *simplement* étrangère et séparable du corps sur lequel elle est entée ou qu'elle hante d'avance. »¹

« Enclave généalogique » : parce que le scripteur de la « présente » trajectoire se devait d'admettre un solide morceau de cette réalité du pays natal, en l'incluant ici-même, dans ce chapitre, comme une concrétude textuelle logée dans – « greffée » sur – le « corps » de *L'epos* migratoire. Par « réalité », j'entends ici la situation géoculturelle de la province où cette trajectoire textuelle, mue par un « désir migratoire », est déposée; il s'agit surtout d'une réalité *psychique*, mais « travaillée » par la littérature, et relevant en partie d'une invisible hantise, d'une revenance de l'ancêtre absent. Par « greffe », j'entends d'abord :

- 1) l'incorporation nécessaire d'un texte de la littérature québécoise « témoignant » sur le mode fictionnel d'un transfert généalogique particulièrement massif;
- 2) l'introjection de la lecture critique dudit texte, dans cette trajectologie du migratoire, à titre de « pièce à l'appui » - et exemplaire – « matérialisant » exactement ce par rapport à quoi le désir migratoire diffère, déplace le transfert et l'oriente en dehors de l'enclave qui l'enserme (le généalogique serait venu avant, précéderait toujours d'un pas le migratoire, même si je ne suis pas les scénarios de l'anthropologie dogmatique nous y ramenant);
- 3) ensuite, ce que je « greffe » plus loin, c'est à nouveau une série de citations sélectionnées en fonction du développement progressif de ce que peut bien être *l'epos*, *tel* que j'en déplace légèrement la notion, réintroduite par H. Maldiney et réélaborée par P. Fédida.²

Ce chapitre comporte trois parties; c'est dans la deuxième partie que j'ai jugé bon d'inclure un certain nombre de citations provenant 1) du roman-fleuve généalogique inventé et riche de transfert intitulé *Monsieur Melville*, 2) du *Voyage en Arménie* empreint de « désir migratoire »

¹ J. Derrida, *Limited Inc.*, Paris, Éditions Galilée, 1990, p. 154.

et 3) du dense article de P. Fédida, « Passé anachronique et présent réminiscent ». Dans le premier cas (le plus simple), le geste de sélection et d'interprétation est simultanément épistémologique (donner une preuve concrète, « matérielle », du transfert généalogique dans une oeuvre de fiction) et polémologique (pas de transfert tel sans affects qui rendent problématique la relation au pays du père, si on suit l'idée généalogique du transfert), *polemos* qui marque le langage de l'interprète : il s'agit, en plus de « dire les choses », de communiquer une force critique.

Dans le second cas, j'ajoute, me semble-t-il, une dimension : il s'agit, avec les phrases de *Voyage en Arménie*, de communiquer un peu (de mettre en lumière) la sensorialité de la *trace phonique*, cette qualité fondamentale de la langue en poésie, à transférer dans la traduction. Dans le troisième cas, la densité du texte de Fédida rend impossible l'entière restitution de sa problématique, c'est-à-dire dans son intégralité et son propre dépli (le parcours qu'elle accomplit); il s'agit ici, à même la démarche de théorisation de la sensibilité et de la communauté de la langue dans le texte de Mandelstam, d'un exemple opérant à mi-chemin du « transfert » et de la « transmission » des énoncés théoriques de Fédida.

3.1 – Le surgissement de la question in situ

1

Y a-t-il un désir d'épopée au Québec?, me demanda Walter Moser en septembre 1998.

« Modestie de la question adressée par le langage à la parole : celle-ci devra renoncer à l'oubli négligent qui maintient toutes choses et tous hommes dans la généralité vague de leur évocation lorsqu'elle croit qu'il ne faut rien nommer des origines pour communiquer l'essentiel.

Le langage ne fait qu'exiger de celui qui parle qu'il veille à ne rien oublier. »³

« Il en y avait un » fut ma réponse immédiate, cette question me plongeant aussitôt dans un abîme de réflexion. J'entrai dans une période d'incubation. Il s'agissait maintenant de pallier le manque de lecture concrète du transfert généalogique d'*ici*, dont je venais *tout juste* de constater l'absence dans l'avancée de ma thèse. Y a-t-il encore, ici ou là, ce « déliement de

² Sur cette pratique de la citation, je cite J. Derrida : « une certaine pratique de la citation, de l'itération aussi (...) travaille, *altère* toujours, aussitôt, aussi sec, ce qu'elle paraît reproduire. (...) L'itération altère, quelque chose de nouveau a lieu. » - *Limited Inc.*, *ibid.*, p. 82.

l'âme en remontant »⁴? Vue d'un certain angle, cette lecture verticale de l'étrangèreté du site du langage ne manque pas au Québec. Je compte exposer maintenant ma propre version de la Chose, sous la forme de ce chapitre prenant la question à bras-le-corps, pour l'infléchir en termes de transfert : du généalogique au migratoire, maintenant en dehors du cinématographique et suivant ma propre situation *géographique*.

Il y en avait un, c'est bien ce que nous nous sommes dit un ami et moi le soir même où Walter Moser m'a posé cette question (celle sur le désir d'épopée).⁵ Cet ami pensa aussitôt à *L'Homme rapaillé* de Gaston Miron. De mon côté, toujours dans la foulée de ce désir d'épopée, j'ai pensé à *L'Avalée des avalés* et *Le Nez qui voque*, cette double geste adolescente que Réjean Ducharme n'a peut-être jamais surpassée. (Plus récemment, la poésie québécoise nous a donné quelques « petites formes épiques »⁶: « Les hommes de paille » par Jacques Brault⁷ et, en 1997, plusieurs poèmes de Pierre Nepveu rassemblés dans *Romans-fleuves*.⁸)

Il y en a eu *un* depuis, si on fait exception du désir collectif mis en chansons et en poésie. (Il y en a sûrement plusieurs autres, mais ici je n'en singulariserai qu'un.) Je veux parler de *Monsieur Melville* de Victor-Lévy Beaulieu, cet échec grandiose publié en 1978. Trois tomes, 539 grandes pages dans sa version définitive (publiée en 1997); je n'aborderai ici que le premier tome.

2

Melville et Rimbaud sont morts il y a cent dix ans. Je ne jouerai pas l'un contre l'autre, ni Mandelstam contre Beaulieu. Il s'agira plutôt de creuser, de mettre à l'épreuve du généalogique *bona fide* - ou l'*hyper-généalogique* - et de la *sortie* du généalogique la notion d'*epos* que j'élabore ici au contact de la textualité et de la *littéarité* des oeuvres. Comment, entre l'épopée et le roman (je relis dans ce chapitre *La Théorie du roman* de Lukacs), l'*epos*, en tant que *puissance de déterritorialisation* de l'imagination du langage, ouvre une fenêtre au transfert *migratoire*. Ce qui m'amènera nécessairement à parler de transfert généalogique,

³ P. Fédida, *Le site de l'étranger*, op. cit., « L'epos - Le site », p. 91.

⁴ P. Fédida, *ibid.*, p. 89.

⁵ Ce dont il est ici question est d'une complexité qui déborde infiniment le cadre de cette thèse, et je dois, pour des raisons d'économie, *prendre quelques raccourcis*. Rien ne m'oblige à m'étendre sur les « racines » de la littérature québécoise, dont la construction généalogique m'indiffère (quand elle ne m'irrite pas). Cela dit, l'argumentation qui suit découle d'une démarche de déconditionnement idéologique qui m'aura entraîné, pendant des années, à *désapprendre le pays* (natal); et ce, jusqu'en 1998.

⁶ L'expression est de Lukacs: *La Théorie du roman*, Paris, Denoël, 1968, repris chez Gallimard dans la collection Tel, p. 42. Voir plus loin., quand je reprends et déplace un tantinet ce développement.

⁷ J. Brault, *Trois fois passera*, Montréal, Éditions du Noroît, 1981.

⁸ P. Nepveu, *Romans-fleuves*, Montréal, Éditions du Noroît, 1997.

peut-être parce que l'un ne va pas sans l'autre *quand il y a du migratoire* : pas de migratoire sans *départ agénéalogique* ou *départ du généalogique*, pas de transfert migratoire sans (transfert) *généalogique* au *départ*. De même le *généalogique* constitue toujours une *restance* logée dans tout *epos* migratoire, « *restance originaire* » qui alimente par le fond les états et les sentiments de l'exil, comme on le verra surtout dans les textes de l'*epos* latino-américain (chapitres 4 à 6). Dans la foulée du chapitre 2, je centre désormais la question de l'*epos* dans son élaboration langagière à même les textes littéraires, et j'en détermine plus avant la *littéarité* à l'aide de *Voyage en Arménie* de Mandelstam et *Monsieur Melville* de Victor-Lévy Beaulieu. Renouant les fils du transfert de mémoire, ce chapitre-ci montre concrètement comment, dans ces textes, l'*epos* du mémorable est aimanté par un désir de communauté : d'abord celui cherchant à fabriquer du Même - du « nous » *généalogique* - avec (de) l'Autre, puis celui, « *migratoire* », cherchant à tracer sa ligne de fuite pour en faire une ligne de devenir, possiblement *site de l'Autre* où le déplacement du soi l'emporte sur l'appropriation *ramenant* à soi.

(Si je croise ces deux lectures ici, c'est que je dois également, vis-à-vis l'altérité que je rencontre puis que je vois et j'entends comme le *plus d'un visage* de l'*epos* migratoire, soulever la question de ma mémoire propre - nomade malgré moi - contre le pathos de l'échec d'une écriture dite *d'ici*, qui « nous » aurait rivés jusqu'à récemment à « notre » histoire indésireuse du migratoire *qui me meut* vers des valeurs étrangères à « notre » mémoire : « l'exigence abrupte qu'il réponde de là où il est dans le temps de sa mémoire par rapport à cet *ici* de la mémoire de la question. »⁹)

L'éclairage réciproque des deux écritures veille à concrétiser de façon argumentative et imagée ce qui arrive aux formes post- ou proto-épiques quand « le monde tombe en ruines et cesse de se suffire » (Lukacs), que ce soit à Moscou en 1929 ou à Montréal en 1997 - et on reconnaîtra facilement ce qui revient de fait à la réponse compacte de Mandelstam puis à celle, combien plus massive, de Beaulieu :

« Pour ces formes, il n'y a plus de totalité qu'elles auraient seulement à assumer. Aussi faut-il, ou bien qu'elles rétrécissent et volatilisent ce à quoi elles doivent donner forme, de façon à pouvoir le porter, ou bien qu'elles mettent en lumière d'une manière critique l'impossibilité de réaliser leur objet nécessaire et le néant interne du seul possible, introduisant ainsi dans l'univers des formes l'incohérence structurelle du monde. » (Lukacs)¹⁰

⁹ P. Fédida, « Passé anachronique et présent réminiscent - Epos et puissance mémoriale du langage » dans *L'Écrit du temps*, num. 10 (p. 23 à 45), Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 24-25.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 30.

« J'aurais pu prendre Debord, *c'est pareil* », répond Philippe Sollers à la question : pourquoi les références à Heidegger dans *Studio*?¹¹ (Non pas qu'elles alourdissent la narration du roman, mais leur fréquence m'avait frappé.) Cette phrase m'avait étonné; je me souviens, c'était le premier vendredi d'octobre 1997, en fin d'après-midi. Je sortais de chez du Bouchet, il devait être environ six heures. Ayant mieux accepté que beaucoup la réalité contemporaine de la primauté, pour qui cherche à transmettre l'essentiel de « son » siècle aux lecteurs, de l'usage pratique efficace de la pensée sur l'arsenal des distinctions chères aux *détenteurs* d'un seul des deux discours et de son orthodoxie, Sollers, par cette petite phrase (anodine pour qui n'a pas lu Heidegger et Guy Debord), m'entraînait mine de rien à devoir penser la *substituabilité*. Mais moi qui *sortais de chez du Bouchet* (homme de la non-substituabilité s'il en fut), je n'étais pas encore prêt pour la penser à *ce point-là*.

Depuis, des travaux sur le retour du baroque dans nos manières de voir et graduellement dans nos manières de faire, aujourd'hui, m'ont ouvert à cette réalité du libre-échange affectant jusqu'à nos faits et gestes (et énoncés) quotidiens, avec les risques de contamination que cela implique (ni à diaboliser, ni à négliger ou banaliser). Mais ce n'est qu'à la lecture de *La Machine matrimoniale ou Marivaux*, de Michel Deguy¹², que le mot substituabilité m'est apparu comme la concrétion d'une notion qui, détachable du contexte de cette « machine », s'avère féconde pour ébranler le primat généalogique de la société-souche, des ancêtres de la lignée familiale et de la culture nationale et même de la *logique de la primauté comme telle* suivant laquelle opère toute « chapelle » philosophique instituant la totalité du pensable sous la gouverne du primat du... ou de... et des principes en sous-tendant l'édifice, toutes formes « centristes » de l'*insubstituabilité* ontologique du ou des fondements de l'action et de la vie éthique.

Je conclurai ce chapitre en réorientant le doublet substitution - substituabilité en direction de ce que deux auteurs anglo-saxons appellent « the age of migration ». Si VLB, selon moi, manipule la substitution tentativement comme le fait le maître des marionnettes, il ne va pas jusqu'à penser la substituabilité, reste pris dans une pensée de l'Un et de la totalité et tombe dans ce que Fédida nomme *l'oubli du meurtre du père*, c'est-à-dire d'un événement phylogénétique fondateur de l'humain, que le psychanalyste français pense à la suite de Freud (*Totem et tabou*) en assumant sa dimension de fiction théorique à mi-chemin entre le logos et

¹¹ Entretien réalisé avec l'auteur en octobre 1997, et ayant (à ma suggestion) pour unique « objet » son roman *Studio* paru au début de l'année chez Gallimard, où l'entretien eu lieu. Fut radiodiffusé en décembre 97 (R.-C.).

¹² M. Deguy, *La Machine matrimoniale ou Marivaux*, Paris, Gallimard, 1982.

le mythe. Chez Mandelstam, le Russe - l'homme-comme-l'idiome de l'identité nationale - étant démi de sa primauté ontologique, une « loi de (la) convertibilité », d'une créativité telle que ses contemporains n'y ont compris que dalle, ouvre la voie à la substituabilité comme *capacité du matériau* : ni valeur d'échange, ni « monnaie vivante », mais condition de possibilité de la transférance esthétique-poétique et du transfert anthropologique *sachant migrer* - « transfert d'énergies géographiques » *lisible* dans *Voyage en Arménie* en tant qu'il est, entre autres, (re)porté sur le matériau - la langue -, qu'il « remagnétise » au présent du mot.

« *Autoportraits en masque* »

Autre indice de ce « passage obligé » de la simple substitution à la substituabilité la rendant toujours possible parce qu'infiniment renouvelable et complexifiant l'actuel par le virtuel, pour qui désire *lire les livres* de la baisse de la créance généalogique en « l'Inestimable Objet de la transmission » (donc l'Insubstituable) dans la sensibilité contemporaine : l'oeuvre de Pierre Michon. Elle se partage en deux périodes d'écriture, celle de *Vies minuscules* (son premier roman, publié en 1984) puis la période depuis, « l'après-*Vies minuscules* »; l'auteur dit qu'il n'a jamais retrouvé, depuis, l'inspiration qui porte son premier roman, dont il parle comme quelqu'un ayant été touché une fois par la grâce, comme s'il l'avait écrit sous la chance inespérée d'une révélation continue, d'une « venue » écrite sous la dictée d'une (expérience de la) révélation. *Il devait écrire ces vies* (de son monde généalogique, devenu mythologique). Depuis...

Je préciserai ici et là, de façon latérale en termes d'*epos* puis davantage en fin de chapitre, cet exemple singulier de la substitution effective de la convertibilité des figures romanesques à l'insubstituabilité de l'arbre généalogique constituant le sol symbolique du roman des origines. Les fictions de Michon postérieures à *Vies minuscules* (*Vie de Joseph Roulin*, *L'Empereur d'occident*, *Maîtres et serviteurs*, *Rimbaud le fils*, pour m'en tenir à celles publiées entre 1984 et 1994)¹³, plutôt que de poursuivre dans le grand souffle du roman généalogique « révélé » par la lecture de Faulkner (« Le Père du texte »¹⁴ comme l'écrit Michon, titrant ainsi son hommage au géniteur de sa veine d'écrivain), « généalogiseront » des biographies inventées d'artistes jadis bien réels incarnant l'ascendant de l'écrivain.

3.2 - *Ici en deux : la référence croisée du transfert du pays et de l'Autre pays*

¹³ P. Michon, *Vie de Joseph Roulin*, Lagrasse, Verdier, 1988; *L'Empereur d'occident*, Montpellier, Fata Morgana, 1989; *Maîtres et serviteurs*, Lagrasse, Verdier, 1990; *Rimbaud le fils*, Paris, Gallimard, 1991.

¹⁴ P. Michon, *Trois auteurs*, Lagrasse, Éditions Verdier, 1997.

3.2 – Ici en deux : la référence croisée du transfert du pays et de l'Autre pays

3.2.1. - Dans les abîmes de Monsieur Melville :

L'affabulation généalogique

Nulle trace, chez Pierre Fédida comme chez Henri Maldiney, de la décomposition historique de l'épopée au profit du roman moderne et des vicissitudes de l'homme problématique telle que la développe Lukacs avec force dans *La Théorie du roman*. Dans les travaux du psychanalyste comme dans ceux du phénoménologue du langage, le nom *epos* surgit selon une ligne de pensée non pas anhistorique, mais au plus loin de la *lame de fond* de l'historicisme qui oriente les analyses de Lukacs.

« La langue (...) est une mémoire inactuelle. Mais l'épos est un mémorial. Non seulement il amène à jour du mémorable les sens immémoriaux qui sont enfouis dans le pathos des peuples, mais surtout il élève à la conscience de soi la réflexion effective inconsciente immanente à la langue même, en actualisant dans une oeuvre un moment déterminé de sa forme intérieure, celui de la nomination. Mémoire et nom tiennent l'un à l'autre. » (Maldiney)¹⁵

« L'*epos* arrête la fuite, car le langage est cette simple question : « D'où? », qui exige de la parole attention aux mots de la langue qu'elle parle. » (P. Fédida, « L'*epos* - Le site »)¹⁶

En ce sens, Pierre Michon a accompli, avec *Vies minuscules*, ce qui demeure pour moi le plus beau *roman-epos du mémorable* publié en langue française depuis longtemps : dans la mesure où un roman peut être à la fois un mémorial et un texte de fiction constituant un exutoire à l'appétit du romanesque et à sa moderne fictionnalisation de la mémoire (par lui dénaturisée), *Vies minuscules* réalise *exactement*, par l'extrême attention du narrateur aux mots de la langue qui nomme et valorise, cette *portée* de la parole. (J'y reviens plus loin.) *Epos* nomme un mouvement riche de l'*inactualité* de la mémoire de la langue (cf. Maldiney) et de l'*anachronie* des possibles du transfert (Fédida). Mon principal « allié substantiel » sera ici

¹⁵ H. Maldiney, *Aîtres de la langue et demeures de la pensée*, Lausanne, L'Age d'homme, 1975, p. 150. Maldiney, en fait, privilégie l'aoriste en tant que verbe de l'*epos*, temporalité épique par excellence, comme – par exemple – dans la phrase : il « annonça la décision de partir », P. Michon, *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, 1984, p. 15 (voir plus loin, 3.3.1, l'analyse de la première des huit « Vies »).

¹⁶ *Op. cit.*, p. 91.

l'article publié par Fédida en 1985, « Passé anachronique et présent réminiscen. Epos et puissance mémoriale du langage »¹⁷, que prolonge le chapitre 6 du *Site de l'étranger*: « L'épos - Le site » (p. 81-92).

Cela dit, nous vivons bel et bien dans l'après-épopée, allégés des grands récits de fondation si on en assume positivement la fin mais partageant dès lors (à un plus ou moins grand degré) les affects de mélancolie et de deuil culturel qui en résultent. L'essai *La Théorie du roman* de Lukacs, publié à Berlin en 1920, témoigne avec une acuité particulière des transformations précises encourues par le registre épique dans son passage de l'épopée comme telle au roman moderne qui, quelques années plus tard, mettra en scène l'absence de fondation et la problématique de l'existence cristallisée par Kafka (*Amérique, Le Procès et Le Château*). Si, à un moment-clé de son développement, Lukacs consacre des pages lumineuses à Flaubert (*L'Éducation sentimentale*), voie dans laquelle Sartre s'engouffrera, Victor-Lévy Beaulieu, dans *Monsieur Melville*, montre dès le chapitre 4 qu'il fomente là sa propre Lecture fantasmatique de la Fin (de l'épopée, de l'inspiration, du Rêve américain) : « C'est ainsi que j'imagine d'abord mon Melville, comme quelqu'un dont les mots se sont perdus, comme quelqu'un dont la vie s'est perdue. »¹⁸ Il sera Sartre ou rien, et *Monsieur Melville* (sous-titré « Lecture-fiction ») son *Idiot de la famille*, avant-dernier grand délire préparant le terrain à son Ultime Roman : *La grande tribu*.

« Dans *L'idiot de la famille*, Jean-Paul Sartre ramène tout le problème Flaubert (...) une démonstration de plus de trois mille pages - voilà bien ce que j'appelle le livre total, celui qui part de soi, celui qui fait de soi le centre du monde (...) Comment pourrais-je ne pas le reprendre ici, ce livre, pour me ressouvenir de quelques-uns des ses aspects puisqu'il me plaît de croire que les données, en ce qui concerne Melville et Flaubert, se rejoignent d'une certaine manière? » (*Monsieur Melville*)¹⁹

Attendez, ne partez pas, vous n'avez encore rien vu, cela ne fait que commencer.

« Tantôt, il va revenir s'installer à côté de moi, le gros album de photos familiales sur ses genoux. C'est la façon qu'a Père de préparer le gros roman qu'après *Monsieur Melville* nous écrivons sans doute ensemble. »²⁰

¹⁷ Cf. *infra*.

¹⁸ V.-L. Beaulieu, *Monsieur Melville, Oeuvres complètes* Tomes 15, 16 et 17), Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 1997, p. 22.

¹⁹ *Ibid.*, p. 45-46.

²⁰ *Ibid.*, p. 68.

C'est tiré du dernier paragraphe du chapitre 6. Pour l'instant, je n'irai pas plus loin. Cela suffit amplement: de façon presque systématique, VLB réanime, page après page, dans ce livre qu'on reconnaît comme son plus accompli, tous les aspects possibles et imaginables du tout-puissant fantasme généalogique, de la (double - nous verrons comment) filiation monumentale, de sa hantise blanche et du pathos de l'échec qui s'y rattache : obsession, peur, angoisse de castration (l'impuissance, la paralysie, la panne).

« C'est ce qui sera questionné ici parce que c'est ce noeud qui m'a d'abord frappé chez Melville, chez ce grand écrivain du grand échec. »²¹

Impossible de nier la richesse de l'imaginaire, du *romantisme de la désillusion* déployé dans *Monsieur Melville*²²; j'en ai d'ailleurs poursuivi la lecture à l'automne 1998, et j'ai réussi à *passer à travers* tout le délire. Mais d'un narrateur qui s'appelle « Abel Beauchemin » et qui avoue en toute candeur être incapable de distinguer le réel de l'imaginaire, comment dégager les traits discernables d'une lecture féconde? («Je n'ai jamais bien compris l'espace qu'il y a entre l'imaginaire et le réel puisque ce dernier ne m'est toujours apparu que comme l'activation de l'autre. », lit-on page 33.)

Le processus d'identification monumentale à Herman Melville (pratiquement sans ironie) tend à communiquer à l'ensemble de l'entreprise l'allure grandiloquente d'un Autoportrait de Narcisse tout-puissant. Je n'ai jamais lu un livre aussi égocentrique; rapatriant pour sa Tribu mythique, à travers la figure, l'enfance et l'histoire de Melville et sa famille, la récit de fondation d'une littérature ENFIN AMÉRICAINE (et *ipso facto* la supposée grandeur de son déclin), il l'est à la puissance deux, croyant pouvoir combler l'*angoisse anthropologique* d'une identité périphérique et sa propre mélancolie par mort lente de l'élan créateur par le remplissement exhaustif d'un Tombeau de Melville.

²¹ *Ibid.*, p. 25.

²² « Le Romantisme de la désillusion » est le chapitre 2 de la deuxième partie de *La Théorie du roman* de Lukacs. Voici un moment central de son exposition, qui éclaire avec précision la lutte romanesque de *Monsieur Melville*: « Dans le souvenir, cette lutte constante se transforme en un cheminement intéressant et incompréhensible que des fils indestructibles lient néanmoins à l'instant présent, à l'instant vécu. Et cet instant est si riche de la durée qui arrive sur lui et qui se retire de lui - à laquelle, du fait même qu'il l'endigue, il fournit un moment de contemplation consciente - que cette richesse se communique également au passé perdu et va jusqu'à parer du prestige du vécu ce qu'on a laissé passer sans même y prendre garde. C'est ainsi que par un remarquable et mélancolique paradoxe l'échec devient l'origine de la valeur, la conscience et le vécu de ce que la vie a refusé, la source même d'où semble jaillir la plénitude de la vie. C'est à l'absence totale de toute réalisation d'un sens que Flaubert réussit à donner forme (...) Voilà ce qui confère à la mémoire son caractère essentiellement épique. » *Op. cit.*, p. 125. (Walter Benjamin n'est pas resté sourd à cette phrase: « La mémoire est le don épique par excellence », écrit-il dans « Le Narrateur », tel que cité plus haut dans le chapitre premier, 1.2; W. Benjamin, *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 218-219.)

D'une hantise tenace

« C'était une tête embaumée; mais c'était la sienne. »

Jean Giono

Monsieur Melville, c'est le caveau de la famille, le lieu des lieux du père absent, quand celui-ci apparaît (« Père ») comme la marionnette du narrateur, personnage fantoche sans chair ni sang. Dès le premier chapitre, on assiste à la mise-en-récit romanesque du Grand Échec, de l'écriture-sur-soi rêvassant à l'épopée passée désormais impossible mais motif obsédant (« haunting melody ») d'une mélancolie bibliophilique à laquelle le narrateur se montre en proie.

Obscure histoire de fantômes arrachée de peine et de misère à l'Absence dévorant une ébauche de pays pauvre en assises symboliques, *Monsieur Melville* se dégage difficilement d'un Québec de colonisé spirituellement rivé au Grand Passé et totalement assujetti à « Uncle Sam ». Veuillez considérer les quelques pages qui suivent comme une première approche de la Chose en termes de transfert généalogique, sans trop ambitionner en vertu de la « Grande Traversée » de sa lecture intégrale (je ne dis pas *totale*).

« *Pouvoir tout dire* »

Du côté de chez VLB, on pratique plutôt la lecture « totale », ce qui s'inscrit tout à fait dans l'aspiration à la totalité soulignée par Lukacs dans le chapitre 3 de *La Théorie du roman* : « Le roman est l'épopée d'un temps où la totalité extensive de la vie n'est plus donnée de manière immédiate, d'un temps pour lequel l'immanence du sens à la vie est devenue problème mais qui, néanmoins, n'a pas cessé de viser à la totalité » (« Épopée et roman »)²³. Dans l'espace d'une phrase du premier chapitre de *Monsieur Melville*, « Abel Beauchemin » (le narrateur) monte en épingle ce qu'on doit bien appeler le mouvement de totalisation issu de cette aspiration :

« Si j'interroge quelques grands livres de l'Histoire, si je lis à la suite l'*Iliade*, l'*Énéide*, *La divine comédie*, *Don Quichotte*, *Moby Dick*, *Ulysse*, *La mort de Virgile*, *Les reconnaissances*, *L'enfant-bouc* et *Finnegans Wake*, je me dis que ce sont là de grandes oeuvres et ce qu'il y a de plus achevé dans la littérature, des sommets presque obscènes de beauté, des lieux

véritablement totalitaires qui échappent à tout questionnement parce que, tout simplement, ils sont là, se suffisant à eux-mêmes et sans interlocuteur possible. »²⁴

Inutile de rien ajouter ici : l'admiration béate du narrateur, surtout à partir de « des lieux véritablement totalitaires », n'est-elle pas un peu inquiétante? Fasciné par l'aspect clos de la Chose, par la Fermeture de la question, il en souligne d'entrée de jeu l'absence de réelle capacité interlocutoire: impossible de s'appropriier des monstres pareils (« Ce qui revient à dire qu'il serait dérisoire de vouloir les faire siens » est la phrase qui suit). Mais le narrateur d'ajouter aussitôt, démontrant du même coup à quel point c'est l'Auteur lui-même qui parle et tient les rênes :

« C'est pourtant tout ce qui me fascine et c'est à ce niveau que je situe mes exigences en tant qu'écrivain. Ce n'est pas la littérature qui est ma passion mais cette présomption que parfois elle puisse devenir toute autre chose, quelque expérience limite de l'homme, une assomption de liberté. »²⁵

Ça y est, le mot est lancé, *liberté*. Et ce n'est pas d'une liberté transitoire qu'il s'agit ici, ni d'une liberté républicaine dont l'exercice serait limité par le contrat la liant à celle des autres; non, l'Auteur songe tout haut à une liberté rêvée, illimitée, sacrée. Voilà ce qui l'arracherait définitivement au *romantisme de la désillusion*, pour reprendre l'expression de Lukacs (cette étape-Flaubert de la décomposition de l'épopée en faillite du sujet et déconfiture romanesque). Le problème du roman, c'est qu'ici-bas (là où nous sommes, là où se fait notre histoire) la totalité est morcellement et suscite la nostalgie ou la mélancolie, ce dont témoignent les maints passages de *Monsieur Melville* qui relèvent d'un lucide *langage de l'aveu*, de l'être en défaut, de l'épreuve quotidienne d'un narrateur souvent sans illusion (mais pas tout le temps). Ce sont ces passages qui « sauvent » ce livre à mes yeux; par ailleurs, je soulignerais *en rouge* les passages qui le « perdent » tellement ils relèvent d'un *langage de l'enflure*.

Si la philosophie commence par la ruine d'un monde réel (et VLB a visiblement « pratiqué » la lecture de Sartre), le roman cherche à découvrir et à édifier la totalité secrète de la vie; si la « lecture-fiction » qui m'intéresse ici s'enlève (sur fond) de l'effondrement de l'épopée comme telle, elle n'en demeure pas moins une forme romanesque originale qui substitue à la

²³ G. Lukacs, *op. cit.*, p. 49.

²⁴ V.-L. Beaulieu, *op. cit.*, p. 17-18.

²⁵ *Ibid.*, p. 18.

perte du sens immanent à la vie - caractéristique de l'épopée - l'exhumation progressive du sens enseveli:

« Toute forme est la résolution d'une dissonance fondamentale au sein de l'existence, un monde où le non-sens est situé à sa vraie place, où il apparaît comme porteur et comme condition nécessaire du sens. »²⁶

Ainsi *l'état des choses*, le sans-fond symbolique du Québec entraînera-t-il VLB à se tourner vers le Grand Américain Herman Melville, Empereur du non-sens s'il en est, qui a étrangement survécu à la mort blanche de *Moby Dick* à l'âge de trente-sept ans pour ensuite finir inspecteur des douanes dans le port de New-York. Ce qui signifiera, mis à part les quelques livres ayant immédiatement suivi *Moby Dick*, dix-neuf ans sans écrire un seul roman.

« Là pourrait être le vrai combat de Melville (...) »

Depuis le désamorçage de son écriture, ce choc que pour lui-même fut *Moby Dick*, je remarque un transfert : ce n'est plus la littérature qui est inatteignable et qui refuse désormais de se laisser prendre, mais Melville lui-même, dans cette grande résignation ombrageuse où il se place de lui-même, faisant venir le paradoxe : pourquoi, en pleine possession de tous ces moyens, se tait-il? » (*Monsieur Melville*, p. 25)²⁷

De l'affabulation généalogique (« Melville, tout comme moi »)

« Ce que Melville a été,
c'est ce que je voudrais être. »

Victor-Lévy Beaulieu

S'il faut, pour qu'il y ait littérature épique (et le grand roman est une forme épique), une communauté fondamentale, *Monsieur Melville* est ballotté entre le symbolisme *agrégatif* nourrissant le fantasme projectif de la « grande tribu », dont la réunion imaginaire ouvre le premier chapitre, et le symbolisme *sociatif* du socle *étranger - fantomal* et vicié dès le départ - qu'est la Communauté des États-Unis d'Amérique consacrée par l'Histoire, hantise sous-

²⁶ *Ibid.*, p. 55.

²⁷ H. Maldiney écrira (op. cit.): « ...L'épos amène au jour le latent, le caché, ce qui est enfoui dans l'inconscient d'un peuple sous les espèces d'un pré-langage lacunaire fait de noms et de gestes incompris », p. 149.

jacente de toute l'*Enterprise* totalisante du narrateur.²⁸ Le double arbre généalogique qui en découle est celui de la filiation croisée monumentale de part en part - de la famille de Melville et de celle du narrateur « Abel Beauchemin », ce qui noie les *filis* du tissage narratif dans un dédale d'effets de miroir, un micmac inextricable et parfois un prêchi-prêcha pas possible.

Soit d'abord la première filiation - naturalisée, régionaliste et « bien de chez nous »: « Père, toujours affable, et d'autant plus qu'il venait d'être mis à la retraite, m'assura de sa fidélité et me promit même de colliger tous les documents à partir desquels je pensais écrire *La grande tribu* dont il serait sans doute le narrateur. »²⁹ Si cette filiation revient régulièrement à la surface du texte, je n'en évoquerai ici qu'un autre moment nodal, les bribes d'un dialogue « entre Père et Fils », avant de passer à la filiation autrement plus fabulatoire (« Melville, tout comme moi » lit-on page 20). Seul avec « Père » et plus narcissique que jamais, le narrateur (ou « lecteur-fiction ») dit : « ce qui m'intéresse, c'est l'image que malgré tout on a de soi, à laquelle on se tient par les mains et par les pieds et qui n'a rien à voir avec le monde extérieur »³⁰. Je soulignerais cette phrase en rouge au milieu du chapitre 6, comme tous les passages relevant dudit langage de l'enflure (de l'identification monumentale, de la mégalomanie en puissance, de la métaphysique de l'écriture blanche). Et là la réponse de « Père » est intéressante, riposte toute simple à l'égoïsme du fils mégaloman sur les bords. « Il me dit: « Ce n'est pas ça qui m'intéresse, mais les enfants. Ce n'est pas pour soi que finalement on entretient une image : c'est pour ses enfants, pour ce qui va venir d'eux. »³¹

Le paragraphe qui suit est, pour moi, un des plus beaux - un des plus révélateurs - des premiers chapitres du livre *Monsieur Melville* :

« Je comprends alors qu'il veut que je lui parle encore de Melville, ce qui lui paraît être la meilleure façon que j'ai ou pourrais avoir de lui parler de moi. Père voudrait que je lui dise comment était Herman Melville (...) Si je lui répondais, je ne ferais que parler de moi, me substituant à Melville, me reconnaissant à travers lui, y appréhendant l'enfant que j'étais. Peut-être ne se passionne-t-on pour les autres que parce que la lecture que l'on fait d'eux nous aliène, par tout ces rapprochements qu'on y trouve et qu'on développe, à dessein, pour pouvoir avoir, même vis-à-vis de soi-même,

²⁸ La distinction entre symbolisme « agrégatif » et symbolisme « sociatif » fut introduite par Nicolas Abraham en 1961 dans « Le symbole et l'au-delà du phénomène », cf. *L'Écorce et le noyau*, *op. cit.*, p. 58-76.

²⁹ V.-L. Beaulieu, *op. cit.*, p. 15.

³⁰ *Ibid.*, p. 62.

³¹ *Ibid.*, p. 62-63.

cette pérennité qui nous fait toujours défaut »³²

Heureusement qu'il y a ce détour, et que le narrateur (VLB affublé du nom ridicule d'Abel Beauchemin) ne fait pas que parler de lui-même; heureusement qu'il y a cette tentative de recouvrement d'une forme d'épopée, aussi lacunaire soit-elle. Mais le narrateur va en bonne partie « répondre » ainsi, en parlant essentiellement de lui-même à travers Melville et signant plus souvent qu'autrement un « autoportrait en masque » pour reprendre l'expression du grand romancier baroque Miklos Szentkuthy.³³ Dans ce paragraphe se lit comme en un point culminant l'entremêlement - l'étrange nouage - des deux filiations de cette « lecture-fiction ».

Je terminerai cette première lecture sur cette seconde filiation (« Mon Melville » lit-on dès la page 22) qui hante l'écrivain, et risque constamment de noyer la veine épique ou simplement *romanesque depuis la scène de l'Autre* dans le narcissisme du narrateur.

« ... et voilà qui me paraîtra curieux quand, plus tard, je saurai que Melville, en rompant avec une longue tradition romanesque, ne fera jamais que parler de lui, choisissant ses personnages avec soin mais ne se cachant jamais à eux ainsi qu'il le dira clairement dans *Le grand escroc*. Melville organise toujours son discours de telle sorte que peu importe de quoi il parle, c'est toujours de lui qu'il s'agit. (...) Son point de vue me met en présence de M. l'Auteur lui-même »³⁴

Bon, je crois que cela suffit, inutile de taper davantage dans ce monument vert-de-gris à coup de citations allant dans le sens de la décomposition moderne de l'épopée. La lecture de l'ensemble du livre confirme cette orientation générale d'identification monumentale (« ego-oriented ») à l'É.U. (l'Écrivain Unique); comme quoi l'appropriation du gigantisme américain peut mener tout droit à des fantasmes d'*incorporation* et à l'*enclavement* (sinon la crypte) de la liberté. Comme embaumée, objet d'un culte ivre de l'immortalité drapée dans les langes d'un Tombeau d'écritures. Plus grave peut-être, cette identification monumentale au « cadavre exquis » (N. Abraham et M. Torok) ne mène-t-elle pas le narrateur à la *confusion des*

³² *Ibid.*, p. 63.

³³ Cf. les biographies réinventées traduites du romancier hongrois et publiées aux éditions Phébus (Paris); l'auteur en a écrit « sur » Casanova, Mozart, Haendel, Goethe, etc.

³⁴ V.-L. Beaulieu, *op. cit.*, p. 40.

mémoires, l'*affabulation* généalogique brouillant la limite entre l'héritage et la créativité, la mémoire reçue et confirmée et la mémoire qui *se fait violence*?³⁵

Cette identification monumentale à « Père » et Herman Melville, sans structure d'écart, me semble l'exact contraire de ce qu'avance Pierre Legendre dans son « Traité sur le Père » sous le nom de *désintrinsication*: « Construire, dans une société, l'image institutionnelle du Père consiste à désintrinsicuer par la parole le père et le fils. (...) La désintrinsication, voilà la question qui, si je puis dire, est à l'ordre du jour dans toute relation père-fils. Autant dire qu'elle les concerne tous deux. »³⁶ Si Pierre Fédida n'a pas tort de nous rappeler, dans *Le Site de l'étranger*, la gravité de l'oubli du meurtre du père (il en fait l'objet du chapitre 3), le terme de *désintrinsication* qu'emploie Legendre me semble encore plus *juste* pour dire le processus nécessaire à diminuer la confusion des mémoires et clarifier ce qui revient à chacun des deux pôles de la relation.

La clôture d'un monde circulaire

« Ce n'est pas au mouvement qu'il aspire mais à l'immobilité - tout dire dans un livre définitif, tout dire de soi et du reste dans un livre définitif : voilà ce que sera le projet melvillien. Tout brûlera dans cette quête désespérée, de quoi pleurer, au centre de l'impossible. »³⁷

Si *Monsieur Melville* a un côté Club Price de la littérature québécoise (on y trouve de tout en grande quantité, mais l'aventure se révèle sans bonheur *au bout du compte*), il n'en reste pas moins que sa nostalgie de l'épopée entraîne la prose dans une recherche presque inlassable, riche de « la beauté noire de la réflexion » (VLB). Si, de même, le pathos du « tout dire » (le double transfert généalogique) propre au « roman familial » boursoufflé fait perdre le fil du temps dans les méandres anachroniques d'une double Histoire monumentale étouffant tout véritable transfert migratoire, il faut néanmoins reconnaître au narrateur le constat lucide de son « grand enfermement » dans un monde clos, comme figé - et le courage proprement moderne d'essayer d'en saisir le comment et le pourquoi :

« Cette recherche que j'ai entreprise, c'est celle d'essayer de comprendre

³⁵ Je dois l'expression « affabulation généalogique » à Pascal Quignard, qui l'oriente tout autrement dans le livre où il l'écrit une fois, imprimée en italique (dans une des pages d'introduction de l'essai fictionnel *Le Sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994). Je crois que l'extrême attention qu'il prête aux mots de la langue, dans tous ses livres depuis les années soixante-dix, garde cet écrivain de l'*affabulation généalogique* de glisser (du moins dans l'écriture) dans la confusion des mémoires.

³⁶ Pierre Legendre, *Le Crime du Caporal Lortie. Traité sur le Père*, Paris, Éditions Fayard, 1989, p.66.

ce qui fait que je suis tenu au monde circulaire alors que tout devrait me forcer à la verticalité et à d'autres définitions de moi-même. »³⁸

Pour Lukacs, toute l'action du roman, en ce qu'elle a de plus intime, n'est qu'un combat contre les puissances du temps. Deux pages plus tôt, le narrateur de *Monsieur Melville* avouait d'entrée de jeu ne pouvoir faire de cette recherche une connaissance : « Et je fouille dans ces vies, et je fouille dans ces oeuvres, et je fouille partout, et je n'arrive pas à faire une connaissance de mon savoir. »³⁹

Pas de transfert migratoire - du savoir, seulement du savoir aveugle arraché à l'épreuve de l'étranger, de l'épopée melvilienne, de la geste américaine (comme impossible à « passer » en terre québécoise d'une manière décisive et constructive). Le narrateur de Victor-Lévy Beaulieu écrit à partir d'un *non-lieu* anthropologique (cf. Michel de Certeau, Marc Augé), s'avoue incapable de constituer un *lieu* décolonisé auquel il s'efforce désespérément de *transférer* le savoir du sujet. Ne nous parviennent que des « tranches de savoir » (Michaux, *Face aux verrous*), mais sans sel, soutirées aux limbes de la vie de Melville, aux ruines de l'épopée américaine et sa grandeur obsolète.

Au milieu d'une des plus belles *Fictions* de Borges, « Les ruines circulaires », on lira ceci :

« Il comprit que l'entreprise de modeler la matière incohérente et vertigineuse dont se composent les rêves est la plus ardue que puisse tenter un homme, même s'il pénètre toutes les énigmes de l'ordre supérieur et de l'ordre inférieur: bien plus ardue que de tisser une corde de sable ou de monnayer le vent sans face. Il comprit qu'un échec initial était inévitable. Il jura d'oublier l'énorme hallucination qui l'avait égaré au début et chercha une autre méthode de travail. »⁴⁰

³⁷ V.-L. Beaulieu, *op. cit.*, p. 41.

³⁸ *Ibid.*, p. 20. Aux antipodes de cette circularité sans verticalité de la démarche, P. Fédida écrit : « il faut se dresser à la verticale de l'étranger - rupture de plan, arrière renversant la passion du temps » (*Le site de l'étranger*, chapitre IV «Le site de l'étranger », p. 66). Voir plus loin dans le présent chapitre, où j'analyse la fonction du site dans *Voyage en Arménie*.

³⁹ V.-L. Beaulieu, *op. cit.*, p. 18.

Croulant sous le poids du transfert

« Cet héritage très lourd des Melville,
c'est ce qu'il faut retenir. »⁴¹

Victor-Lévy Beaulieu

« Les transferts, tels que Freud les désigne,
sont ces puissances hypnotiques d'appel des
images où attendent en silence les noms des
morts perdus. Ces transferts ont été
« autrefois » des actions guerrières - hostiles
- aujourd'hui étrangement pacifiées. »⁴²

Pierre Fédida

Le transfert généalogique est ordonné (commandé) par « notre Maître le Passé », la première filiation et l'Histoire; celui que j'ai en tête, migratoire, est appelé par les géographies *en dedans-en dehors* qui nous transforment. Mais les ombres errantes des morts peuvent toujours l'emporter sur la *difficile liberté* d'un site (qui se trouve) ouvert aux quatre vents et perméable à la déterritorialisation. Ainsi le présent, dans *Monsieur Melville*, semble-t-il crouler sous le poids de la mémoire monumentale, prisonnier de l'émergence d'un passé et de l'*inflation herméneutique* qu'il entraîne chez le narrateur.⁴³

Cosignataire du « transfert » de la geste de Melville en territoire québécois, convertissant la déterritorialisation combative puis ombrageuse en morne mémoire des errants (réduisant du même coup les forces migratoires en spectres généalogiques), le narrateur accomplit néanmoins le « minimum requis » pour « passer la barre » de l'épreuve de l'*epos* : « l'*epos* du langage restitue à un passé non seulement sa continuation au présent mais son devant avoir-lieu »⁴⁴. Le narrateur de la lecture-fiction double son devenir-écriture (le seul qui l'intéresse, affirme-t-il page 16) en se portant responsable de l'héritage Melville : ce qui doit se maintenir et se reproduire pour des siècles et des siècles, Amen. Ce qui était peut-être donné auparavant

⁴⁰ Jorge Luis Borges, *Ficciones - Fictions*, Paris, Gallimard, collection Folio bilingue, 1994, p. 103.

⁴¹ *Monsieur Melville*, *op. cit.*, p. 48.

⁴² « L'*epos* - Le site », *Le Site de l'étranger*, *op. cit.*, p. 81.

⁴³ « Mais, pour la vie, pesanteur signifie qu'il n'y a pas de sens immédiatement présent, qu'on se perd irrémédiablement dans un dédale de causes sans signification, qu'on végète sans porter de fruits au ras du sol et loin du ciel, qu'on demeure captif des liens de la matière brute sans espoir de se libérer. C'est-à-dire cela même, par conséquent, que les meilleures des forces immanentes à la vie visent constamment à dépasser » écrit G. Lukacs. *Op. cit.*, p. 51.

⁴⁴ P. Fédida, *op. cit.*, p. 87.

par la transmission directe du sens de Père en fils, le narrateur moderne doit le forcer, le construire et le cultiver. Le transfert, c'est le forçage de la transmission.

« D'où un double mouvement : le temps du ressouvenir semble aller rechercher un événement passé que pourrait reconnaître la mémoire, tandis que cet événement est le transfert lui-même dans son présent qui n'est accessible événementiellement que par sa construction.

(...)

L'*epos* du langage est donc à la fois constitutif de cette réminiscence et constitué par elle. »⁴⁵

Là où *Monsieur Melville* constitue un échec en termes d'*epos* du langage, outre son manque d'énergie linguistique (non en termes de significations discursives mais de signifiante rythmique), c'est en délaissant la construction d'un lien clair et distinct, d'un être-ensemble des choses réelles au profit du culte nombriliste du Moi, versant le tout de la *potentialisation* de la mémoire épique dans le puits sans fond de l'autosuggestion du « pouvoir tout dire » :

« Menacée comme elle l'est par la confusion de vouloir dire tout au service de « l'oppressante fugacité des hommes et des choses » et, d'un autre côté, par cette héroïsation bouffonne d'un passé auquel voudrait croire le *moi*, la parole humaine est dominée par la passion de la perte: elle n'a plus le temps de son retour »⁴⁶.

Le seul retour, dans *Monsieur Melville*, semble l'Éternel retour du Même, piétinement circulaire aspirant à l'immobilité (au livre définitif) où la puissante *force centripète* du narrateur bavard, qui ramène tout à soi, *prive* la narration de la *juste distance* nécessaire à l'*epos* pour dissiper la confusion des mémoires :

« ... le site (« le centre de gravité », dit Staiger) du présent et de la présence. En parlant, l'homme est en quelque sorte à la recherche désespérée d'une antériorité conférant à leur action actuelle une *haute profondeur* : et n'est-ce pas seulement si le langage le veut bien que l'anecdotique familière d'une action (événement) actuelle acquiert sa figurabilité héroïque. Cette disposition du langage peut être perdue.

⁴⁵ P. Fédida, *ibidem*.

⁴⁶ P. Fédida, *ibid.*, p. 91.

Alors toutes choses familières entraîneraient la parole et son destinataire à la confusion. Il n'est donc de disposition « épique » du langage qu'à ce que soit exigé de celui qui parle qu'il soit à la juste distance où la parole *nomme*, dénombre et, en disant, raconte la lignée et les origines. » (P. Fédida)⁴⁷

Si les mots concluant cette phrase de Fédida affirment l'idée généalogique du transfert, ils ne ferment pas la voie à une autre *forme* de lignée et de relation des origines : le transfert migratoire n'entraînerait-il pas l'inversion de la relation *des* origines en relation *aux* origines? Cette question s'éclaircira dans la seconde partie de la thèse, à partir de l'expérience migratoire latino-américaine; mais cela ne nous empêche pas de penser, dès le développement qui vient (sur le désir migratoire et le site du langage dans *Voyage en Arménie*), si cette relation à l'origine ne pourrait pas prendre la forme, chez Mandelstam par exemple, du transfert l'amenant à écrire sur Dante et sur Cézanne, tous deux figurant éminemment pour lui l'origine de la parole poétique et de la peinture, c'est-à-dire la création comme *origine a-généalogique*? Pour l'instant, remarquons que Fédida écrit *la juste distance* : le(s) transfert(s) à l'oeuvre dans l'*epos*, dans leur énigmatique *transférance*, ne soulève(nt)-il(s) pas nécessairement la question de la distance dite *juste*? Comment trouver la bonne distance quand les mouvements du transfert brouillent les lignes, et parfois *les fils*?

3.2.2 - Le réflexe de Voyage en Arménie : mettre au présent (la mémoire aujourd'hui c'est)

« J'ai toujours écrit de mémoire. »

Victor-Lévy Beaulieu,
Monsieur Melville

« Jamais je n'oublierai Arnoldi. »

Mandelstam,
Voyage en Arménie

La Mémoire future est le titre choisi par Tahar Ben Jelloun pour l'anthologie des jeunes poètes marocains qu'il a présentés en France il y a nombre d'années. La mémoire future : c'est en ce sens qu'il faudrait entendre la mémoire Mandelstam dans son alerte mise au

présent des données sensibles de l'expérience - mémoire provenant de la périphérie, mémoire à venir en dialecte de la langue.

Comment expliquer que ce transfert d'expérience nous soit si proche? Transfert de langage de l'expérience comme transfert de l'expérience du langage - indissociables en poésie. Comment concentrer cela en récit de voyage aux contours nets? Comment matérialiser dans la langue les aspects physiques et physiologiques, les villages et les paysages rencontrés en Arménie, jusqu'à condenser le tout en transfert compact de *liberté intersticielle*⁴⁸?

Le site de l'étranger

Afin d'*imiter* les choses (palpables, tangibles, figurables) et « leur rendre ainsi *logique et énergie*, il faut se dresser à la *verticale de l'étranger* - rupture de plan, *arrière* renversant la passion du temps. *Le site de l'étranger* n'est autre que le *mouvement de cette verticale* qui engendre dans la parole la mémoire du langage », précise Fédida dans le chapitre portant le titre de son livre.⁴⁹ Avant de montrer comment, après quelques poèmes épiques dans les années vingt, Mandelstam communiquera le contenu *lyrique* de son expérience dans l'*epos* de langage qu'est *Voyage en Arménie*, je préciserai davantage à l'aide de deux autres passages de Fédida ce que j'entends ici par *langage* et *site de l'étranger*.

« Le langage s'entend ici d'un lieu où son et sens ne font qu'un. Désignant la « part du langage » à laquelle revient l'oeuvre de langue du poème, H. Maldiney a raison d'écrire, à propos de Francis Ponge, que « la transformation poétique est une transformation de la langue en soi-même, dans la mesure - qui est la sienne propre - où la poésie actualise dans la langue la transposibilité de la parole (...). Aussi la poésie est-elle de toutes les paroles la seule qui soit, à son plein et à sens plein, articulation phonique de la réalité » (Colloque de Cerisy, 1975, Ed. Bourgois, 1977).

Alors le site de l'étranger, qui ne peut pas être l'objet d'une localisation psychologique ou linguistique, est bien invisible fondation d'un lieu dans le matériau phonique du figurable : il se désignerait plutôt comme « passage » (au sens de Benjamin) ou plus exactement comme *trans* de traduction, de transcription, de transfert.

⁴⁷ P. Fédida, *ibid.*, p. 90.

⁴⁸ Je renvoie, pour la notion de « liberté intersticielle » (que je ne développe pas dans l'économie de ce chapitre), à Michel Maffesoli, *Éloge de la raison sensible*, Paris, Grasset, 1996.

Qu'un site relève d'une invisible fondation et ne dispose d'autre support que la parole et son voir-réalité rend en effet le site de l'étranger imprescriptible. »⁵⁰

En deça du contenu lyrique de l'expérience, ce qui apparaît décisif, ici, c'est le langage comme matériel-mots : le matériau phonique du figurable, la langue, constitue le support du site de l'étranger, invisible fondation d'un lieu de visualité des choses. Ni lieu ni non-lieu, ce site en déplacement advient comme « passage » : traduction, transcription, transfert. Comme Francis Ponge, Mandelstam et André du Bouchet (traducteur du *Voyage*) se sont montrés sensibles à l'existence phonique de la trace capable d'être ré-investie acoustiquement; ici comme là, la *mémoire régrédiente des mots* trouve la force de renverser la « passion du temps » pour en communiquer la logique et l'énergie native au présent - de manière à ce que « la *mimesis* de l'identification de l'étranger confie à la chose le geste qui la rendra présente singulièrement »⁵¹.

Pour ce qui est de la caractérisation exacte du site, on remarquera, s'arrêtant de nouveau à l'articulation claire et distincte de la pensée de Fédida, tout ce qui pouvait faire défaut dans le processus d'appropriation mené par Victor-Lévy Beaulieu suivant son *point de vue sur une vision immobile* du Nouveau monde. Vous aurez deviné qu'il en va autrement avec Mandelstam.

« *Ort* - le *site*, avant même que le commun ne désigne dans sa généralité le *lieu* - signifie originairement, d'après Heidegger, , « la pointe de l'épée ». En désignant cette *pointe*, le mot sollicite en effet l'acuité de la hauteur et aussi l'*extériorité* des *visées* qui se rassemblent en un *point en avant* - rien d'autre que *point de vues*. Le *site* porte le *virtuel* des lieux qu'il rassemble sans en tenir aucun pour « point de vue », puisque ce qui lui est propre c'est l'*engendrement* d'autant de *points de vue* comme *localités inactuelles*, c'est-à-dire dont l'actualisation serait réservée à l'*instant* où le site a lieu. »⁵²

Si *Voyage en Arménie* configure en quelque sorte un site du langage portatif, c'est parce qu'il porte, jusqu'au lecteur d'aujourd'hui, *par les mots*, le *virtuel* des lieux physiques rassemblés

⁴⁹ P. Fédida, *Le site de l'étranger*, op. cit., p. 66.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 64-65.

⁵¹ *Ibid.*, p. 67.

dans les huit parties du récit de voyage, ces lieux que sont : l'île de Sevan, Erévan, l'embarcadère de Noradouz (port de pêche), Zamoskovieritchie, Soukhoumi, le village d'Achtarak, les montagnes : l'Ararat, l'Alaguez et la montagne Iamchtchiskaya. Ce livre n'en adopte aucun pour « point de vue » : par l'écriture, il les engendre dans leur existence linguistique, en fait – pour « nous » - des localités inactuelles, dont l'actualisation se produit dans l'acte de lecture, en « nous », alors « activateurs » du *site*.

« Le site n'est pas le lieu d'une perspective - tant est désormais accordée à celle-ci la mélancolie d'une projection assignant une maîtrise intemporelle de l'espace, entraînant la vue à s'immobiliser sur l'axe d'un avenir du passé aussi bien que d'un passé de l'avenir. Au contraire, *lieu des lieux*, le site confierait à la *vue* le mouvement de ses passages et traversées *au présent* de sa puissance temporelle. » (*Ibid.*, p.67)

Ce que *Voyage en Arménie* réalise à merveille, avec sa vive capacité d'engendrement, la convertibilité « polymétisse » de sa langue-réflexe et sa logique infiniment mobile des *identifications successives*.⁵³ L'allure est donnée quand, par exemple, Mandelstam dit qu'il a troqué ses souliers de ville pour la babouche légère du musulman; cette identification (plutôt que localité) inactuelle est seulement un des moments parmi d'autres où la capacité d'engendrement d'images du poète non seulement reflète, mais active et relance les « déplacements déagements » d'un langage mobile arraché à la forteresse identitaire et à son lourd ancrage ontologique.

Localités inactuelles : sans doute pourrions-nous aujourd'hui, en tant que lecteurs d'un nouveau millénaire *rérocédant* vers *ce qu'il ne faut pas perdre* - dehors le vif ou *l'usage du monde* -, lire les huit courts chapitres du *Voyage* comme autant de localités inactuelles, le poète-narrateur *engendrant* des points de vue plus qu'il ne les « présente » ou les « défend ». Et le *site*, alors, *a lieu* dans la conscience du lecteur, comme passage... sinon plus.

Je concrétiserai autrement la notion de site *du langage* élaborée par Fédida, dans les chapitres sur *l'épos* latino-américain constituant le *site de l'étranger engendrant* ma pratique de la traduction.

⁵² P. Fédida, *Le site de l'étranger*, *op. cit.*, p. 67.

⁵³ Michel Maffesoli, *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, Chapitre 7, « De l'Identité à l'Identification », Paris, Plon, 1990, repris dans *Le Livre de poche*, coll. Biblio Essais.

Petites formes épiques

...l'objet de toute poésie épique n'est rien d'autre que la vie. Pour Lukacs, le donné concret constitue un ultime principe de la poésie épique. Celle-ci est fondamentalement empirique, liée à la structure effective du réel, à la matérialité du monde. Si l'objet du drame demeure le Moi intelligible (comme semble l'indiquer la pente fatale que donne VLB à son « Monsieur Melville »), le *sujet* épique est toujours l'homme vivant empirique.

L'homme qui trouve un fer à cheval

Regardant la forêt nous disons :
 Voici la futaie à vaisseaux et mâtures,
 Les pins roses,
 Jusqu'à la cime dépouillés de leur fardeau floconneux,
 Bien dignes de grincer dans la tempête,
 En arbres solitaires,
 Dans un air furieux, déboisé;
 Rivés au pont dansant du navire,
 Ils garderont leur aplomb sous les talonnades salées du vent.

Et le navigateur
 Dans sa soif débridée d'espace,
 Traînant par les cahots humides son frêle instrument de géomètre,
 Confrontera à l'attirance du giron de la terre
 La surface rêche des mers.⁵⁴

Entre l'épopée et le roman, dans le chapitre de philosophie historique des formes qui précède leur thématization croisée, Lukacs dégage la voie à des formes épiques dont l'objet n'est pas la totalité de la vie, mais une partie, « un simple fragment d'existence portant en soi son aptitude

⁵⁴ Ossip Mandelstam, *Simple promesse* (choix de poèmes 1908-1937), Genève, La Dogana, 1994, p. 54. Traduit du russe par Philippe Jaccottet, Louis Martinez et Jean-Claude Schneider. - Bien entendu, le vers épique crée des distances; « mais dans la sphère de la vie, distances signifient béatitude vivacité et légèreté, assouplissement des liens indignes qui enserrant les hommes et les choses, abolition de cette torpeur et de cet abattement qui les oppriment » écrit Lukacs (*op. cit.*, p. 50).

à vivre »⁵⁵. Attirant notre attention sur les lignes claires et nettes des « petites formes épiques », il affirme que c'est la subjectivité du narrateur qui détache un fragment de la masse infinie des phénomènes et lui prête une vie indépendante. Et il ajoute que ce qui, dans l'oeuvre même, indique bien que la sélection et la mise en relief sont nées du sujet épique, c'est qu'elles sont plus ou moins de nature lyrique :

« Pour que l'indépendance et l'universelle liaison des êtres vivants, pour que les relations organiques, elles aussi vivantes, qui les unissent entre eux perdent leur caractère relatif, pour que cette relativité se hausse au rang de la forme, il faut qu'une décision consciente du créateur mette en évidence une signification isolée de ce fragment de vie. L'acte par lequel le sujet donne forme, structure et délimite, sa façon souveraine de dominer l'objet de manière créatrice est l'élément lyrique propre aux formes d'art épiques dénuées de totalité. Ce lyrisme constitue ici la dernière unité épique (...) il soutient l'oeuvre entière. »⁵⁶

Si ce lyrisme porte l'oeuvre entière de Mandelstam, de *Kamen'* (La Pierre) en 1913 au fulgurant *Entretien sur Dante* en 1933 et le Cahier de poèmes de Voronège qui l'a suivi jusqu'en 1937, rapprochant les poèmes épiques du chant jusqu'à y inscrire une *nostalgie créatrice* pour la chanson, le « petit sujet épique » devait rencontrer en Arménie plus qu'en Russie les conditions déterminantes qui lui manquaient pour enfin arriver à *s'affranchir un temps* de ce qui lui pesait et intégralement mettre en mots l'énergie du langage, cette *passion transférentielle* envers la langue, en *dialecte* de la langue. *Rencontrer* la réalité concrète d'une communauté : là où *Ecuador* de Michaux achoppe, le voyage écrit de Mandelstam - d'une magnifique richesse intime de vie - communique l'expérience rare d'un poète épique dégageant le site du langage d'une communauté *étrangère*, non pas étrange mais bien vivante.

J'ai mon voyage

Je me penche l'espace de quelques pages, pour finir, sur la langue des quatre premières parties de *Voyage en Arménie : Sevan, Ahot Ovanessian, Zamoskvorietchie, Soukhoumi*.

Plongé dans cette plénitude de vie je m'incline : Mandelstam a su « capter » l'air, le sol et le sève de la communauté des Arméniens et « passer » dans la langue écrite « la familiarité

⁵⁵ *Op. cit.*, p. 42.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 43.

splendide qu'ils entretiennent avec le monde des choses réelles », cette « leçon de choses » ou *legs* de l'expérience qu'il transmue en valeur émotive.

Bien que les temps soient ceux du récit, « les verbes de la parole ont ici un sens physique de *faire entendre sa voix* afin que le corps soit, par la parole, localisé à son exacte distance, ou encore de *projeter les mots* de telle sorte qu'ils traversent un espace séparateur » (Fédida)⁵⁷.

C'est ainsi qu'il faut entendre la fraîcheur vélocité de la langue de Mandelstam, transférée en français (dans le matériau *phonique* du figurable) par un poète-traducteur dont toute la démarche d'écriture tient mordicus au présent de la parole, ce présent de l'énonciation du « Je »-pivot du discours qui pilote, axe, oriente tout le récit de voyage. C'est le *présent vivace* de l'acte de *prendre langue* avec l'Arménie.

Toujours dans ce premier article sur l'*epos* et la puissance mémoriale du langage, Fédida développe ce que cette mise au présent de la parole signifie en termes de langage, de mémoire et de rassemblement (de remémoration épique) :

« Le propre de l'*epos* est de rassembler par l'acte du récit (...) les aspects selon lesquels se distinguent les figures du passé. Ici la *nomination* participant d'une dénomination qui est désignation singulière (*Zeigen*), mise en figure (*Darstellung*), dénombrement (*Zählung*) est inhérente au récit (*Erzählung*). L'*epos* de la mémoire sera alors la volonté de nommer les choses et les actes sans les répéter. En les disant une fois, les nommer par distinction et dénombrement. En vérité la diachronie aspectuelle de l'*epos* homérique (...) redresse par désintrinsication les figures d'identification amalgamées dans le sommeil de l'oubli négligent. »⁵⁸

Ainsi Mandelstam, chez qui « le pavillon de l'oreille s'affine et trouve un arrondi nouveau » (*Sevan*), singularise-t-il à merveille chaque rencontre humaine survenant comme une bolée d'eau fraîche au cours de ces deux cents jours en Arménie - personnes, lieux, paysages et tableaux, livres et fruits jaillissent sous sa plume dans une *parole distincte* (Fédida), comme exhumés à jamais et, bien que nommés côte à côte, jamais confondus. Ici, la mémoire ne totalise rien, mais remonte par morceaux - non pas tant comme fragments que comme petits blocs sensori-moteurs de la langue, plus *compacte* que fragmentaire.

Figures du passé? Passé immédiat d'un passant alerte attentif au grain de tout ce qu'il entend, voit, hume, touche et lit, déterre de l'ancien de fraîche date - vif, ragaillardi. Ainsi le narrateur de *Voyage en Arménie* rassemble-t-il sa pensée en mémoire; mais la diachronie y obéit à un

⁵⁷ « Passé anachronique et présent réminiscent », *op. cit.*, p. 24.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 24.

temps bref, comme bondissant, et le rassemblement des images-données sensibles de la mémoire se fait comme en plein élan, dans le mouvement - éclair et cueillette - de la phrase. Qui, dès lors, bondit en avant et arrive à l'improviste en brossant le paysage en passant.

« Il me semble que cela doit tenir à l'impatience extrême avec laquelle je vis, change de peau. » (*Voyage en Arménie*)⁵⁹

Impatience de Mandelstam

« La qualité de la poésie dépend de la célérité et de la fermeté avec lesquelles elle fait pénétrer ses conceptions-impulsions créatrices dans la nature non-instrumentale, lexicale, purement quantitative de la formulation verbale. Traverser en un éclair toute la largeur du fleuve qu'encombrent d'agiles jonques chinoises faisant voile en tous sens - ainsi naît le sens de la parole poétique. » (*Entretien sur Dante*)⁶⁰

Pour Mandelstam, la théorie ne peut être que roborative, et tonique pour les nerfs, au plus près de l'élan énergétique du poème. À l'opposé du Discours enrobant les mots dans un sémantisme en dissipant souvent la qualité vitale, la langue très « incarnée » qui résonne dans *Voyage en Arménie* est tirée de l'avant par un être du bond singulier, un rythme qui n'a que faire du sens linéaire du régime explicatif. Ce monde se donne pour ce qu'il est : hors de ces *stations* de la langue abouchée au monde, ici huit petits blocs de prose rassemblés en suite, le sens s'évanouit vite. Qui dit transfert de *liberté intersticielle* dit *monde momentané* : il faut saisir au vol ces giclées de réel, en goûter la saveur, prendre l'Arménie *sur le vif*. Mandelstam vise une *physiologie* de la lecture qui ferait basculer la pensée discursive dans l'émotion de la langue.

Énergie du mot, *bonds* logiques de la phrase, entrecrocs d'images - *signifiance* et *force* de l'image poétique : pour du Bouchet, Mandelstam sera le seul contemporain *exact* de Reverdy (*Sources du vent*⁶¹). Avec, pour nous, la « valeur ajoutée » d'un récit de voyage aux présents *intacts*. Je conclus ce passage sur l'impatience tonique du bond par un noyau de langage éclairant de l'article de Fédida, qui expose les ressources de cette signifiance et en analyse la portée en termes de *présent de l'image* :

⁵⁹ Mandelstam, *Voyage en Arménie*, Paris, Mercure de France, 1984, p. 33. (Trad. André du Bouchet)

⁶⁰ Mandelstam, *Entretien sur Dante*, Genève, La Dogana, 1989, p. 17. (Trad. J.-C. Schneider)

⁶¹ Livre de P. Reverdy paru en 1927, et repris dans *Main d'oeuvre*, *op. cit.* (intro. de la thèse).

« C'est pourquoi plutôt que de signification (impliquant des intentionnalités discursivement objectivantes) il convient de parler de *signifiance*. Comme si la signifiance supposait des *formes* en procès d'énonciation au lieu de signes en opération de signification. Les *présents* du récit épique sont en fait des présentations en images reposant sur une capacité de la parole de convoquer des figures et de les éloigner sans les oublier. Ainsi le récit peut se dérouler grammaticalement au passé mais *ce temps de la mémoire est un temps qui rend présent en figurant*. (...) »

Le présent de l'image n'est pas une catégorie temporelle à fonction chronothétique (séparation des époques), il est un présent d'image reminiscente advenant à l'énonciation de la parole depuis le passé de sa mémoire. »⁶²

- 1) Le traducteur d'un texte doit toujours traduire la signification, et c'est ainsi que la traduction française de *Voyage en Arménie* comporte – véhicule, tranfère, voire « transmet » - des propositions du poète dont le contenu sémantique est indéfectiblement « éthique ». Mais plus que la signification, toujours à traduire mais impliquant certaines « intentionnalités discursivement objectivantes » repérables sur le plan sémantique dans pratiquement tout texte, la *signifiance* d'un texte littéraire doit être « transférée » dans la traduction littéraire, ce qui demande au traducteur d'être particulièrement attentif aux « formes en procès d'énonciation » intégrant esthétiquement (rythmiquement et stylistiquement) les « signes en opération de signification ». J'examine cette dimension du traduire dans le chapitre 5 et je reviens sur la différence entre signifiance et signification dans la conclusion, Le site du traducteur.
- 2) Ensuite, ce qu'écrit Fédida sur les présents du récit en tant que présentations en images correspond tout autant au montage cinématographique du présent réminiscent de l'action de la mémoire dans *Le Miroir* de Tarkovski qu'à la narration de *Voyage en Arménie*; celle-ci se déroule grammaticalement (surtout) au passé, mais elle rend présent en figurant en images langagières concrètes les rencontres réelles, les épisodes vécus méritant d'être portées au récit et les paysages aimés. Et le rôle dévolu à la parole est tout aussi important ici que dans le film de Tarkovski : c'est par la parole remémorante que le narrateur du film convoque les figures qu'on voit apparaître physiquement dans l'image (sa mère, son ex-femme, son fils, son père, lui-même enfant, etc). Dans le récit du voyage en Arménie, ces présents s'incarnent aussi en images poétiques – ici au présent du *mot*.

Une mémoire distincte

« La langue arménienne, elle, inusable :
comme une botte de pierre. Oui, certainement,
mot à paroi massive, interstice d'air dans
les semi-voyelles. Est-ce à cela que tient
son charme? Non! D'où provient donc
l'attrait qu'elle peut exercer? Comment
l'expliquer?

J'ai eu joie à proférer des sons interdits
à la bouche russe, confidentiels, mis à l'écart,
peut-être même, à une certaine profondeur,
ignominieux. (...)

Me voilà dans le rapport qui est le mien
avec la langue arménienne. »

(*Achtarak*)⁶³

Si les dents du regard s'érodent à la longue, le secret du transfert de mémoire qu'est *Voyage en Arménie* repose peut-être dans cette écoute de la langue, des mots prononcés - cette mémoire distincte dont parle Fédida : il s'agit bien, par la remémoration, de « gagner une mémoire distincte (...) se remémorer au sens de s'accorder la mémoire distincte de soi »⁶⁴. Puis il précise ce qu'il entend par mémoire *distincte*, qui dissipe la *confusion des mémoires* propre à la vision « familialiste » (Barthes)⁶⁵ de l'enfance : *mémoire de l'infantile* plutôt que mémoire de l'enfance. Question de jeu, de babil et de Babel des langues sonores.

Il s'agit toujours d'une mémoire du soi, qui maintient le caractère natif d'engendrement d'une parole. Soi en tant qu'être de langage distinct du Moi : « Soi - au contraire d'une chambre subjective prenant moi pour objet exclusif de son intériorité sans objet - est ici à entendre comme communauté si la mémoire peut faire de quelqu'un celui qui se rassemble dans la parole de sa langue. »⁶⁶

⁶² Fédida, article cité, p. 26.

⁶³ O. Mandeltam, *Voyage en Arménie, op. cit.*

⁶⁴ P. Fédida, article cité, *ibid.*, p. 33.

⁶⁵ Roland Barthes par Roland Barthes, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 25.

L'efficace des restes de jour

Si l'accès au symbolique réprime l'icône et l'indice en élaguant les sens (les sensations) au profit du sens (la signification), la signifiante ou « l'efficacité iconique » du langage poétique de *Voyage en Arménie* (comme des livres de son traducteur en français, du Bouchet), relève de cette *iconisation* de la poésie dont parle Daniel Bounoux : « L'iconisation de la poésie marquerait ainsi une accélération de la communication, ou le plus court chemin d'un processus primaire qui saute la chaîne des médiations, comme fait le *Witz*. »⁶⁷ Ce que Mandelstam nous « dit » de la façon suivante (par exemple) :

« Que dire du climat de Sevan?
- Valeur-or de cognac dans l'armoire secrète du soleil
montagnard. »

ou bien

« Quel Bach, quel Mozart composera une variation sur le thème
de la feuille de la capucine...? Une phrase a pris feu: « La vélocité
universelle de la capucine à l'instant de son éclosion... »⁶⁸

Ce qui traduit en termes *d'efficacité poétique* la littérarité de l'*epos* que Fédida développe à partir de la théorie et de la pratique psychanalytiques attentives à l'écoute des rêves - creuset *au présent* du *dit* de la *mémoire de l'infantile*. Une phrase de l'article sur la puissance mémoriale du langage porte précisément sur le *symbole* langagier, et restitue bien la *physiologie de l'attention* et de l'orientation du voyageur *physiquement* plongé dans un *élément étranger*: « Le symbole a donc ici valeur de vestige d'une forme sensori-motrice du langage, là où le langage est dans les ébauches nominales de la formation du sémantème (le radical) et donc là où prévalent les directions de signification (...) sur les significations elles-mêmes. »⁶⁹

Arrivé aux rives du rêve, je m'arrête ici.

⁶⁷ Daniel Bounoux, « L'Efficacité iconique » in *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, no 44, Paris, Gallimard, automne 1991, p. 270.

⁶⁸ *Voyage en Arménie, op. cit.*, p. 52.

Heureusement que Mandelstam ne s'est pas enlisé dans le « syndrome de la Bibliothèque de Babel » qui hante tant d'écrivains d'ici (comme s'ils arrivaient tristement « après » et trop tard, dès lors *ininventifs* à jamais). Contre cette confusion des mémoires, son délire interprétatif et tout le bazar, Mandelstam prend les livres bien en main, en presse le papier dans une relation de confiance plénière, petit bloc de vie après petit bloc de vie. Des siècles de culture humaine traversent ainsi le texte de *Voyage en Arménie* et se retirent sur la pointe des pieds. Insérés dans la trame du monde sensible, ils seront passés presque inaperçus. Comme fondus dans l'orchestration des traces phoniques. Les étendues nomades, Courbet, Cézanne: des *restes de jour* par lesquels le narrateur du voyage *prend langue* avec l'Arménie autant qu'avec Achot Ovanessian, l'Alaguez, une pincée de sel et les convives le temps d'une conversation à Erévan. Lui aussi se frotte aux puissances du rêve, mais n'y descend que pour mieux remonter et reprendre pied sur la terre ferme, amoureux du grain des choses réelles (« Freud tient donc le rêve pour une mémoire en éveil propre à restituer dans le détail l'imperceptible quotidien », écrit Fédida⁷⁰). Ainsi l'acte de parole du poète sourd-t-il du condensé du rêve pour jaillir au grand jour :

« ...penser le rêve comme *imaginaire du langage* à l'état de « condensé abrégé et définir l'interprétation comme acte de parole nominative émanant du langage grâce à la ressource du rêve en images. Cet imaginaire du langage met, comme on le sait, le rêve en rapport avec la tradition mythico-mémoriale de la communauté de la langue et l'instaure en tant que *mémoire de l'infantile*. »

Mémoire, donc, de la *sensorialité* des choses et des potentialités expressives des mots pouvant en communiquer la couleur, la rondeur, l'éclat. Dans ce récit de voyage, le poète, me semble-t-il, a un pied dans les couches « génétiques » (Fédida dirait géologiques!) du langage-mémoire de l'infantile; l'autre pied, alors, serait dans le plaisir de gamin qu'il éprouve manifestement à projeter physiquement les mots, comme s'ils roulaient dans sa bouche, jusqu'à leur expression écrite en valorisant la pleine existence phonique (du moins telle qu'elle se lit en français dans la traduction par A. du Bouchet).

⁶⁹ Fédida, article cité, p. 41.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 40.

Fruits d'une mémoire transindividuelle

« Un jour, en Abkhazie, je suis tombé sur un immense parterre de fraises nordiques.

À cent pieds environ au-dessus du niveau de la mer, une forêt jeune encore enveloppait toute la superficie d'un tertre. Des paysans bêchaient la terre rougeâtre et sucrée, fouissaient des trous de plantation.

Ce jour-là, je me suis réjoui de la monnaie corail de l'été septentrional. Les baies mûres, ferrugineuses, pendaient en accord parfait, en accords de quinte, pépiaient par couvées entières, à l'unisson. »⁷¹

Prononcer les mots : qu'un poète les traduise ainsi, transférant leur image verbale et leur « rythmicité » originales de façon à conférer au français cette poésie écrite en russe, relève peut-être davantage d'un exercice de l'ouïe et de la passion pour la langue-source ou la poésie écrite en cette langue, que de l'interprétation des significations encloses ou visitées en passant comme dans les phrases ci-haut. Le français est réinvesti acoustiquement dans le sens d'une communauté populaire de la langue, le poète-traducteur en illumine la trace phonique. « Interpréter » serait alors activer les capacités acoustiques de l'*articulation phonique* de la réalité. Ce serait par cette articulation phonique de la réalité que le poète de l'*epos* communiquerait encore avec la communauté populaire de la langue.

⁷¹ *Voyage en Arménie, op. cit.*, p. 43-44.

3.3 - *L'ubiquité symbolique du corps*

Je dois cette notion à Jean-Toussaint Desanti, qui l'introduit par la bande dans le chapitre 3 d'*Un destin philosophique*, « La scène de l'Autre », pour ensuite l'articuler - en la mettant en situation autobiographiquement - dans le chapitre 5, « Du parti pris éthique à l'engagement « politique » ». ¹ Puisque le chapitre 3 est celui où il élabore conceptuellement les « structure et dynamique du champ symbolico-charnel », un des *théorèmes d'inséparabilité* qui sous-tendent toute ma thèse, je commencerai par restituer l'essentiel de cette proposition de sens et de son réseau de signification; je passerai ensuite à ce qui, pour moi, est la « création de concept » la plus féconde de J.-T. Desanti, du moins dans le cadre de *L'epos* migratoire : « l'ubiquité symbolique du corps ». Après son exposition, j'indiquerai comment je compte en déplacer la signification dans la deuxième partie de la thèse, sous l'angle de vue de l'*epos* latino-américain et suivant le *double* champ symbolico-charnel correspondant à la référence croisée des transferts ici à l'étude, le transfert généalogique et le transfert migratoire. Les textes en traduction viendront alors concrétiser à point nommé cette complexification grandissante.

Les questions de l'*epos* et de la transférence dans la traduction seront de nouveau abordées à partir du milieu du chapitre 4; cependant, la *transférance* généalogique et sa narration refont surface avant la fin de chapitre-ci, avec *Vies minuscules* de Pierre Michon.

¹ J.-T Desanti, *Un destin philosophique ou Les pièges de la croyance*, Paris, Éditions Grasset, 1982; repris depuis dans Le Livre de Poche, coll. Biblio Essais, 1984 (édition que je cite). Ce livre d'une densité remarquable, insuffisamment lu au Québec, propose une éthique aussi forte que celle - empreinte d'utopie et fondée sur la relation à l'Autre comme Religion - d'E. Levinas. L'éthique non programmatique de Desanti est beaucoup plus ancrée dans le monde réel, et correspond étroitement à une forme d'engagement du soi dans son temps *en intégrant la contingence*; de plus, elle n'abandonne jamais une logique argumentative claire et nette, aux enchaînements convaincants parce que constituant toujours une nouvelle étape logico-déductive en réponse à un problème qui lui a été posé. L'Autre n'y est jamais *hypostasié*. À sa lecture (hiver 2000), j'ai compris pourquoi le philosophe Patrice Loraux, auteur de *Le Tempo de la pensée* (Éditions du Seuil, 1993), dit dans l'entrevue réalisée en studio à Paris (R.-C.), le premier jeudi d'octobre 1997 : « Mon maître, Jean-Toussaint Desanti, ... » (entrevue diffusée en janvier 1998).

3.3.1 - Structure et dynamique du champ symbolico-charnel

« Donnons-lui un nom. Choisissons-le de telle sorte qu'il exprime l'unité des deux déterminations qui la manifestent : le symbolique d'une part; l'exigence de s'offrir en personne de l'autre, à la façon du geste ou de la voix. Le nom « symbolico-charnel » me paraît convenir. Charnelle toujours est la figure de l'autre, si absente soit-elle. (...)

Je ne peux échapper au symbolico-charnel, ni le traverser de part en part, pour voir au-dehors ou ailleurs. Il me faut suivre les indications de ma surface. »²

C'est à partir de la question de l'appartenance, en analysant la problématique de l'« être ensemble », que Desanti débouche sur cette structure du symbolico-charnel, dont il articule ensuite la dynamique. Il précise bien que le champ symbolico-charnel n'est nullement, au sens propre, un « espace » : « mobile et stratifié », il est inséparable du caractère proprement symbolique de la relation d'appartenance à l'« être ensemble ». D'ailleurs, un espace demeure imperturbable là où le symbolico-charnel - ce *construit* - ne s'affranchit jamais totalement des « sables mouvants » (son expression, je le suis pas à pas dans ce développement) : « Nous marchons sur les sables mouvants. Et pourtant nous cherchons et *pensons le sol*. »³

Le philosophe enchaîne en assumant les risques de la construction axiologique grâce à laquelle l'action est possible : « 1. Au coeur du « symbolico-charnel » vit la menace de son effondrement. »⁴ Il assume la défection de la substance en tout symbole, la « dérobadie » de la présence qui donne l'apparence du solide là où il n'y a que du semblant-solide; le symbole manifeste l'absence de la cible fuyante, il est, « à portée de geste », ce qui excède l'espace, structure de renvoi à de l'Autre ou de l'ailleurs, forme de « l'ici ne vivant que l'ailleurs, hors d'atteinte, qui s'y désigne »⁵.

² J.-T. Desanti, *ibid.*, p. 72-73.

³ *Ibid.*, p. 74.

⁴ *Ibid.*, p. 75.

⁵ *Ibidem*. Dix pages plus tôt, Desanti dit en raccourci comment se produit l'identification sociale-symbolique du « sujet » au groupe via le(s) symbole(s), « passage » qu'il élabore davantage par la suite en prenant en compte la complexité des effets de croyance : « Appartenir donc. Qu'est-ce que cela veut dire encore? « Constituer un état de groupement », avons-nous dit. Or, cette « constitution » n'est pas le fait d'un « sujet » qui survolerait, comme on le ferait d'un système d'objets, le champ des actions possibles. Ici chacun est pris dans son lieu propre. L'état de groupement se produit de proche en proche dans un réseau

Mais malgré cette structure de renvoi interne au symbole, le champ symbolico-charnel désigne une *limite* fondamentale contre laquelle *bute* nécessairement, un jour ou l'autre, le « désir migratoire » du nomade : la structure d'appartenance au monde local.

« Appartenir à l'être ensemble », cela se déchiffre localement, selon la marque symbolique qui se constitue ici et maintenant (tel geste, tel mot entendu ou proféré, tel point désigné de l'environnement immédiat, telle posture de tel ou tel autre). (...) C'est le propre du symbolico-charnel de n'être déchiffré que par ceux qui l'habitent. C'est-à-dire ceux qui sont près dans l'ordonnance des chaînes de symbolisation.⁶

Là où les choses se compliquent, c'est là où « *il y a capture* ». Desanti, dans une analyse saisissante, décrit la massification du groupe, d'où procède ou découle l'idéologie :

« ... dans ce domaine sans fond ni frontière (le symbolico-charnel), du fait de l'articulation circulaire et toujours locale des marques symboliques, se produisent des points de solidification des chaînes symboliques, eux-mêmes symboliquement marqués »⁷

Le champ ou domaine oscille alors (s'il garde cette liberté intersticielle) entre deux dangers contraires, les risques de pétrification des chaînes symboliques (l'idéologie) et le fusionnel qui « fait colle » dans le groupe et tend à enraciner l'« être ensemble » dans les valeurs qui vite font lien, celles « pour » lesquelles on parle et on se réunit (que celles-ci soient matérielles ou immatérielles, qu'elles semblent ou soient dites importantes ou sentimentales, nobles ou futiles, ne change rien à l'affaire).⁸ Entre ces deux écueils, le philosophe mène sa barque.

de relations de voisinage. Mais du fait de la délimitation symbolique du jeu des gestes possibles (...) ce lieu propre à chacun est, à chaque geste projeté, à chaque pas accompli, arraché à sa singularité locale. » (p. 65)

⁶ *Ibid.*, p. 78-79.

⁷ *Ibid.*, p. 81.

⁸ « Le groupe en fusion, bien qu'il se produise comme enchaînement de voisinages spatio-temporels (état de groupement), n'a d'autre unité que symbolique. Cela veut dire qu'il existe dans la rue, qu'il se déploie dans le temps, mais que sa « totalité », elle, n'existe nulle part. Elle n'est rien d'autre que le « but » des renvois symboliques (...) Retenons-le cependant : c'est bien sur le fond d'une relation usuelle d'appartenance que tout ceci se développe. » (*Ibid.*, p. 66)

Desanti souligne bien que ce devenir-charnel de l'appartenance est parfaitement normal, dans la mesure où tout groupe symbolique (auquel le champ symbolico-charnel ne se réduit pas) se développe sur le fond d'une relation usuelle d'appartenance :

« Qu'est-ce qu'un tissu social hors du monde des relations qui se constituent entre les gens qui se reconnaissent « être ensemble pour...? Et qu'est-ce que ce monde de relations? Comment pourrait-il lui-même vivre et se manifester sinon dans le champ symbolico-charnel? »⁹

Ainsi est-ce l'exercice, concerté ou non, de la co-énonciation qui est à l'origine du « croire », la nécessaire médiation de l'Autre parlant étant le terrain de naissance des effets de croyance, ce sans quoi il n'y a pas de « lieu du croire », ce lieu qui porte l'indication d'une ouverture vers..., d'une voie constituant un *possible* pour le « sujet ».

Mais comme je disais ci-haut (reprenant les mots de Desanti), là où ça se gâte, c'est qu'il y a *capture* (idéologie et embrigadement). Pourquoi? À cause du manque structural inscrit au cœur du sujet. Avec autant de force que Lacan, Desanti articule ce manque à être du sujet qui désire « plus » parce qu'il « a » (forcément) *moins* que ce à quoi il aspire symboliquement :

« Ce vide, cet « être ce qu'on est » sur le mode d'un « avoir pas », est l'« attracteur » des flèches symboliques. Là elles se nouent toujours et sans cesse. Si dérobée que soit leur cible ultime, si absente que soit la totalité du groupe, elle s'indique cependant toujours là où « ça manque ». »¹⁰

« Sens » est ce qui est le plus en demande à partir de ce manque fondamental qu'*éprouve* le sujet, et le groupe (dont l'idéologie est la massification discursive maxima) vient combler ce manque. C'est pourquoi le philosophe affirme que cette structure du manque est l'essence même du champ symbolico-charnel : de par son insuffisance ontologique à constituer un site de vie - ce que Desanti désigne comme étant structurellement « la scène de l'Autre » comme lieu d'origine et de solidification des « croyances » -, le « sujet » a recours au groupe (sinon à l'idéologie) et « c'est

⁹ *Ibid.*, p. 82.

¹⁰ *Ibid.*, p. 85.

l'ouverture qui constitue la stratification » par renforcement des flèches puis des chaînes symboliques. Le risque de fermeture du champ vient du champ symbolico-charnel lui-même, du « manque attracteur » d'un surcroît de sens partagé (désiré plein) :

« Le mouvement selon lequel le champ s'ouvre est aussi celui selon lequel se produisent les points de solidification, les « bassins de capture » des connexions de flèches symboliques : ces points du champ symbolico-charnel où « ceux qui sont là ensemble pour... » trouvent la racine de leur appartenance, le lieu où s'articulent leurs raisons, régions de retour et de suture, toujours locales, des marques symboliques sans cesse surmarquées. Tel est le côté fondamentalement charnel de ce champ. Si les chaînes symboliques se nouent et se suturent au lieu du manque, alors elles s'articulent là où sont les corps menacés et vivants : là où il y a faim, là où il y a soif, là où il y a naissance, là où il y a père et mère, là où il y a mort. »¹¹

Les branches d'un arbre généalogique mental

« *l'ubiquité de la mémoire* »

J. L. Borges

Par la force des choses, Desanti remontant dans le passage ci-haut à la « source » ontogénétique du (premier) champ symbolico-charnel qui fait sens en dépit du manque que l'enfant y découvre « en grandissant », la dynamique du champ symbolico-charnel recoupe celle du monde généalogique. *Vies minuscules*, ce magnifique arbre généalogique mental écrit par Pierre Michon, incarne « Vie » après « Vie » cet intime recoupement (comme un roman peut le faire), et c'est en serrant de près le texte de la première « Vie » (« Vie d'André Dufourneau ») que je passerai à l'« ubiquité symbolique du corps »

- 1) mise en langue et mise en scène par le narrateur du roman selon une dramaturgie du sens bien précise, puis
- 2) conçue et thématisée comme telle par Desanti dans le chapitre 5 d'*Un destin philosophique*.

Ce rapprochement des deux langages n'est pas si arbitraire : écrits les mêmes années, ces deux livres « partagent » en quelque sorte l'unique *a priori* inhérent aux analyses et au parcours logico-autobiographique décrit par Desanti :

« C'est bien là le seul *a priori* que je sois disposé à reconnaître : l'*a priori* charnel des corps, séparés et réciproques et, en cela justement, supports de flèches symboliques. »¹²

Voilà qui circonscrit aussi bien, selon moi, la « donne » que Michon n'a jamais remise en question dans son écriture : elle caractérise tous ses textes et, là où le philosophe la « reconnaît » comme on le fait dans la langue d'analyse, le romancier, lui, s'escrime pour tirer de sa langue maternelle le maximum d'effet de présence, déployant ainsi, à partir du même *a priori*, un *art de l'incarnation* « donnant corps » aux figures généalogiques qui le hantent.

« Vie d'André Dufourneau », première page : un paragraphe après avoir lu les mots « la perle noire des arbres généalogiques », le lecteur lit ceci, débutant en bas de page :

« Un jour de l'été 1947, ma mère me porte dans ses bras, sous le grand marronnier des Cards, à l'endroit où l'on voit déboucher soudain le chemin communal, jusque-là caché par le mur de la porcherie, les coudriers, les ombres; il fait beau, ma mère sans doute est en robe légère, je babille; sur le chemin, son ombre précède un homme inconnu de ma mère; il s'arrête; il regarde; il est ému; ma mère tremble un peu, l'inhabituel suspend son point d'orgue parmi les bruits frais du jour. Enfin l'homme fait un pas, se présente. C'était André Dufourneau. »¹³

Cette scène d'enfance du narrateur, (res)suscitée au présent de l'indicatif, active, dans le temps opératif de l'énonciation, l'ubiquité symbolique du corps du scripteur, qui « se trouve » à participer à ce moment-là à deux lieux temporels, le passé où il se voit babiller, bébé, et le présent de l'énonciation où il écrit : « je babille ». Cette mise au présent des « données » de la mémoire, indémêlable de leur (ré)invention romanesque et de la singularisation qu'opèrent et stylisent ces phrases-là comme celles qui suivent,

¹¹ *Ibid.*, p. 86.

¹² *Ibid.*, p. 89.

¹³ P. Michon, *Vies minuscules*, Paris, Gallimard, 1984, p. 9-10.

est constante dans ce texte; le narrateur s'imagine être le témoin oculaire de scènes auxquelles il n'a jamais eu d'autre accès que la mémoire généalogique. Ce faisant, il écrit son « lieu du croire » (« Je me plais à croire qu'... »)¹⁴... sans *trop* y croire : « j'ose croire un instant, sachant qu'il n'en fut rien, que ce qui... »¹⁵, bien qu'il réitère quelques lignes plus loin : « J'ose le croire ». À travers tout *Vies minuscules*, le narrateur *prend visage* par l'acte de *nommer* les branches de son arbre généalogique grâce auxquelles (ou par le biais desquelles il semble) il construit apparemment son identité *narrative, ici spéculaire et spéculative*, en tirant de son apparente *piété familiale* la substance de sa vision et de son courage :

« Car la *piété familiale* n'est-elle pas ce en quoi se recueillent les traits *propre (eigentlich)*, véritable intimité du courage des mots? La parole humaine est ainsi faite qu'elle sait abriter une telle piété dans la simple prononciation des noms qui distinguent et reconnaissent. » (Fédida)¹⁶

Peut-être cette piété est-elle ce en quoi le narrateur *désire et parfois ose* croire dans ce roman où la parole évoquée par le psychanalyste est tissée dans le jeu presque sans fond de l'écriture romanesque procédant depuis un tout autre pacte de langage, là où la *substance d'apparence* de la fiction (auto)biographique substitue au *visage* de la parole les *masques généalogiques* du romancier.¹⁷

Quant à André Dufourneau, le narrateur précise, au détour d'une phrase, dès la cinquième page de cette première « Vie » : « Mais parlant de lui, c'est de moi que je parle »¹⁸, complexifiant d'entrée de jeu le mixte de témoignage et d'imagination projective qui caractérise sa narration¹⁹; de même le narrateur avoue-t-il ici et là le non-

¹⁴ *Ibid.*, p. 12.

¹⁵ *Ibid.*, p. 14.

¹⁶ P. Fédida, *Le site de l'étranger*, *op. cit.*, « L'épos - Le site », p. 82.

¹⁷ Sans vouloir développer davantage dans ce chapitre cette question difficile de la *substance d'apparence* destituant, dans la *transférance* et dans l'étrange *structure projective de la personne* abordées plus tôt (cf. l'incursion dans la cinématographie du transfert, chapitre 1), toute ontologie substantialiste - comme on en trouve une chez Aristote, Spinoza, Bergson et peut-être Husserl -, je me permets de citer de nouveau l'autre ouvrage de P. Fédida publié dans les années quatre-vingt-dix, *Crise et contre-transfert (op. cit.)* : « C'est sans doute là que nous touchons à l'un des aspects les plus énigmatiques de l'autre (sans l'objet *a*) dans le transfert. Comme s'il fallait se demander quelle est la *substance d'apparence de l'autre* dans le transfert. » (p. 188)

¹⁸ *Ibid.*, p. 14.

¹⁹ « Ainsi adhère à la narration la trace du narrateur », écrit W. Benjamin dans « Le Narrateur », *Écrits français*, *op. cit.*, p. 213. Cette dimension de l'énonciation narrative, très marquée dans *Vies minuscules*, Tununa Mercado l'inscrit elle aussi - la trace du narrateur, c'est-à-dire de la narratrice - dans plusieurs

savoir de ce qui manque à la mémoire, creux qu'il remplit de la richesse verbale de la Belle Langue sans s'illusionner à son sujet. Le texte met alors en scène un narrateur aux prises avec son personnage, jeu identificatoire qui dédouble son lieu symbolique entre celui qui écrit la destinée de l'Autre et l'aventure singulière de *cet autre qui, lui, est parti* (« Sa vocation fut l'Afrique », il a quitté le pays), dès lors figure fantasmatique du départ et des retours tout aussi mythiques, toutes scènes dont le narrateur, sauf exception, s'imagine être le témoin oculaire, scènes dites au présent de l'indicatif *comme s'il y était, comme s'il était là, avec lui*, André Dufourneau.

Corrélativement, le lieu propre au « biographe » que dit être le narrateur est également marqué dans des phrases, comme dans celle-ci : « La forêt enfin se referme comme un livre : le héros est livré à la chance, son biographe à la précarité des hypothèses. »²⁰ Plus subtil, l'usage fréquent des adverbes ou locutions adverbiales marquant le côté *forgé* des scènes narrées, marquant le *corps spéculatif inventant-projetant en image à défaut de savoir* du narrateur-faux témoin oculaire : « sans doute » (cf. paragraphe cité ci-haut), « peut-être », qui signifient une donnée seulement probable, un non-savoir, et l'adverbe qui dissipe le mirage fugace de cette scène :

« Il regarde la mer. (...) Il y voit (...) il y voit ce qu'on désire et ce qu'on regrette; il y voit infiniment miroiter la lumière. Il est accoudé au bastingage, assurément »²¹

L'*invention généalogique* est celle que pratique cette manière de (faux?) transfert de mémoire où l'imagination du narrateur, guidé et *sans doute* inspiré par son désir de croire en la tâche d'immortaliser cette « perle noire de l'arbre généalogique » qu'il suscite comme étant le sien, transforme en irréversible destinée romanesque ce qui, sans elle, serait demeuré lettre morte ou inerte mémoire familiale privée d'actualisation par la langue vivante (singularisation et *visualisation* des scènes-clefs du « symbolico-charnel »). Le romancier qui tire les ficelles a beau nous faire lire un narrateur-biographe désirant se faire témoin au point de se « télétransporter » sur les « lieux » de l'action de son personnage inaugural *qui a émigré*, la théâtralisation l'emporte toujours, le côté fabriqué, etc.

chapitres d'*En estado de memoria* (cf. chapitre 6 de la thèse), comme lorsqu'elle revient narrativement au temps présent de son acte de remémoration après avoir narré une ou plus d'une séquence du passé... jamais tout à fait passé, parce que c'est l'acte de narrer qui l'oriente depuis la scène énonciative dotant les souvenirs d'une nouvelle cohérence, de certaines directions de signification, etc.

²⁰ *Ibid.*, p. 18.

²¹ *Ibid.*, p. 17.

Mais le narrateur ne fait pas que « jouer » au témoin. Jouer, en la mettant en scène, l'ubiquité symbolique du corps, raconter la vie d'André Dufourneau *pratiquement comme si c'était la sienne*, l'incarner dans sa langue maternelle pour redonner vie à la mémoire généalogique mourante ou sur le point de s'éteindre comme quelqu'un désire s'augmenter de l'âme de l'ancêtre - si c'est jouer, c'est jouer son va-tout; du moins est-ce un désir de rédemption qui aime tout « son » texte, tout son dire-cette-Vie-de-non-Saint, comme l'ensemble des *Vies minuscules*.²² L'ubiquité symbolique du narrateur semble parfois, malgré la lucidité joueuse de l'exposition de son acte d'écrire forgeant la « fiction biographique » en l'exhibant ici et là, l'entraîner à croire qu'il peut ainsi transmettre *cette* Vie par *ce* transfert de mémoire, s'il est vrai que « c'est au travers du rapport au langage que les transferts (d'âmes) ont lieu(x) » (Fédida); du moins le narrateur s'arc-boute-t-il à *une forme* de croyance, cherchant à « se donner fondement par *la construction de la mémoire* »²³, concentrant toutes ses capacités d'expression et d'intensification du langage poétique « suscitateur » pour doter de vie langagière puis romanesque ses apparitions et - *ose-t-il l'espérer - faire croire*, serait-ce momentanément et à *même* la fiction biographique, à la vie d'André Dufourneau puis des autres figures de l'Arbre de la mémoire.

« Alors tout se passe « comme si » (encore du semblant) quelque épaisseur se rassemblait au *fond* du symbolico-charnel, comme si les gestes repérés, les paroles entendues, surgissaient de ce fond et, d'une façon « nécessaire », l'exprimaient. »²⁴

« Le héros et son biographe se rencontrent sous le marronnier », lit-on page 20 (*Vies minuscules*) : pendant dix ans, Michon écrira des « variations imaginatives » (dirait

²² « Face à la pressante imminence du tragique, le héros de l'*epos* tente de ré-instaurer le mémorable », écrit Pierre Fédida dans l'article sur l'*epos* et le mémorial cité plus tôt dans ce chapitre. Pour H. Maldiney (*Aîtres de la langue et demeures de la pensée*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1975), qui a le premier repensé l'*epos* comme mode de temporalité à partir de la phénoménologie post-husserlienne, « La temporalité épique est ce passé-présent qui s'appelle *le mémorable*. » (p. 148); et, spécifiant la condensation spatio-temporelle qu'opère l'*epos*, il affirme : « L'espace est fait de lieux, le temps est fait de présents, le monde est fait d'êtres. L'*epos* remonte le *temps impliqué* dans la distribution diachronique des états construits du langage humain. » (p. 152) Tout n'est pas aussi *ontologiquement* simple dans *Vies minuscules* - c'est un roman -, mais je crois que le passé-présent particulier construit par la narration hantée par le mémorable de ces *Vies* « communique » de façon souterraine avec la temporalité de l'*epos* conçue ainsi par Maldiney, puis interprétée nouvellement par Fédida jusqu'à une pensée prenant en compte la *visualité de l'image* « pour voir le mémorable dans les mots de la langue. (...) Le langage portant cette mémoire est transférance. » (article cité, *op. cit.*, p. 27)

²³ P. Fédida, article cité, *op. cit.*, p. 33.

²⁴ J.-T. Desanti, *op. cit.*, p. 91.

Ricoeur) - des « cortèges d'images » dirait Fédida - fidèles à ce fantasme, généalogique dans *Vies minuscules* puis projeté sur des figures a-généalogiques augmentant son arbre généalogique mental, « vies d'artistes » (un musicien, des peintres, Rimbaud et encore un peintre) également théâtralisées par l'extrême singularisation du « symbolico-charnel » aimantant tout le premier roman. Mais dans son premier roman, les huit « Vies » étaient *portées* par une narration désirent ardemment les sauver de l'oubli, hisser leur minuscule à la hauteur de la légende et donner une profondeur au temps filial; dans *Vies minuscules*, le lecteur attentif assiste à une espèce de substitution théologique rêvée par le narrateur sacrifiant sa propre vie « contemporaine » à celles qui, par préséance généalogique, « (tré)passent avant lui » et « deviennent » la chair animant le Livre comme « la chair de sa chair ». Après ce roman, l'Art et la Poésie prennent la place (épuisée) de la Mission généalogique fondatrice du « sujet » en tant qu'entreprise fictionnelle de rédemption. Mais comme je l'indiquais en début de chapitre, la substituabilité des figures a-généalogiques n'est pas l'Insubstituable (des 207 pages du grand roman) créateur du soi du « milieu de la vie »; de l'émouvante genèse de l'écrivain remagnétisant la mémoire généalogique résulte, depuis lors, un *art de l'incarnation* consistant simplement en *un rare savoir-faire de narrateur*, d'où ces « petits bijoux » de récits que Michon bichonne en puisant son inspiration dans le désir de perfection et d'éclat des peintres, dans le clair désir de doter la langue française d'une égale richesse sensorielle.

3.3.2 - L'incomplétude du corps

Si, pour le romancier, seule la fiction peut s'approcher d'un indicible à dire, il en va tout autrement pour le philosophe.²⁵ Passons maintenant de l'insuffisance du soi éprouvée par le narrateur de *Vies minuscules* et invertie en cortège de vies romanesques, à *l'incomplétude* du corps depuis laquelle, dans son livre *philosophiquement* autobiographique, Desanti pense l'ubiquité symbolique du corps. Il crée ce concept à partir d'« un exemple extrême lié à une circonstance extrême »²⁶ Je résume : un matin de juillet 1942, à six heures trente, Desanti assiste, impuissant, à une rafle d'enfants par des flics qu'il ne connaissait « ni d'Ève ni d'Adam ». (Ce qui

²⁵ Non pas celui qui, comme le premier Wittgenstein (celui du *Tractatus*), pense que « Ce dont on ne peut parler, il faut le taire », mais bien celui qui, en cela comme Lévinas, montre que « Ce dont on ne peut parler, il faut l'écrire ».

s'est passé selon l'ordre des événements, c'est la rafle des 16 et 17 juillet 1942.) Ce matin-là, rue Soufflot à Paris, face aux flics, le témoin oculaire qu'il est expérimente *l'absence d'une arme dans sa main* :

« ... en proie à ce manque (pas d'arme) que mon discours ne pouvait combler. Pas d'arme. Il faut *savoir* ce que cela veut dire. C'est la crosse qui manque sous la paume et la détente qui manque sous l'index. C'est comme si, tout d'un coup, le corps devenait incomplet à la main inutile. Alors c'est le monde même qui vient à manquer, à la mesure de cette incomplétude. »²⁷

Desanti articule plus loin la soudaine nullité de l'espace symbolique (auparavant unifié) et l'absolu du manque qu'il a éprouvés. Paradoxalement, c'était cette nullité qu'il fallait abolir, parce qu'insoutenable pour le « sujet ».

Maintenant, en lisant le prochain passage du philosophe français, imaginez-vous à la place des mères de la Place de Mai à Buenos Aires, ces mères ayant perdu un ou plus d'un enfant entre 1976 et 1980 et les cherchant, les pleurant et les cherchant pendant des années, elles-mêmes victimes mais surtout - comme Desanti - vivant-mourant un rapport d'*équivalence* aux enfants-victimes :

« Du « sujet » à la victime le rapport était d'équivalence, relativement à la pure violence a-symbolique de la Loi annulée. C'était du « sujet » aux « victimes » comme une « équivalence symbolique », une quasi-identité, selon laquelle le sujet se découvrait, en vertu de sa seule altérité, comme le même que les victimes. Étrange situation que je peux tenter de formuler ainsi : j'étais ceux que je n'étais pas et ne pourrais jamais être. J'étais là où étaient les autres depuis le lieu même où je me tenais et qui n'était pas le leur. Là est l'essentiel et c'était là que je voulais parvenir : la « structure du signal » qui appelle à la « solidarité ». Comment nommer ce qui anime cette structure? Proposons un nom : ubiquité symbolique du corps. »²⁸

²⁶ J.-T. Desanti, *op. cit.*, p. 168.

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ *Ibid.*, p. 193.

Sachant qu'il témoigne là d'une situation dramatique, où il y va de la vie, Desanti ajoute que cette ubiquité est l'expression locale de la structure globale du « champ symbolico-charnel ». Il donne ensuite l'exemple de la phrase « Nous sommes tous des juifs allemands » : c'est en sens qu'il utilise les mots « équivalence symbolique » et « ubiquité symbolique des corps ».

Si je trace un parallèle avec les Mères de la Place de Mai, c'est parce que le témoignage d'une d'entre elles, Agustina Paz, est aussi empreint de l'affection corporelle que décrit le philosophe :

« Dans le cas présent, cette « ubiquité » affectait le « sujet » dans son corps. Incomplétude, discontinuité, détemporalisation, tout cela s'articulait en cette « région morte » où seules vivaient les victimes. (...) Dans l'enfant captif, le sujet vivait la gratuite violence de la Loi. (...) Là où étaient les victimes, devant l'absolu de la violence, là serait le « sujet ». »²⁹

Les Mères de la Place de Mai, en Argentine, assumèrent cette relation d'équivalence aux victimes parce que celle-ci désignait le « sujet » lui-même; mais elle le désignait *depuis* la place - le corps - des autres (les enfants disparus), que le « sujet » n'occuperait jamais « par corps ». Le sujet *se trouvait ainsi* désigné au lieu même (inconnu) où étaient les victimes, non pas comme victime mais précisément comme ce « sujet » qu'il avait à être, qui lutte et *marche pour...*

« Comme ce « sujet » qui ne pourrait survivre, dans sa plus extrême singularité, qu'en assumant jusqu'au bout cette équivalence symbolique qui le surdésignait au présent. »³⁰

Qui vit une telle ubiquité symbolique du corps, comme une mère ayant perdu sa fille mais sans deuil possible parce que sans preuve de sa mort, vit tragiquement cette relation d'équivalence. Grâce à l'humanité d'Agustina Paz, je sais ce que *tragique* veut dire, par son témoignage morcelé mais très cohérent, écouté et enregistré en dehors des médiations habituelles tamisant l'intimité de la douleur (de la *Poétique* d'Aristote à l'usage du mot dans les médias). Quel « équivalent symbolique » puis-je évoquer ici? Peut-être le texte « L'espace aux ombres » de Michaux (*Face aux*

²⁹ *Ibid.*, p. 194.

³⁰ *Ibid.*, p. 198.

verrous), par sa « voix » féminine, dans son *onde de résonance* se terminant par les mots « *JE VAIS ÊTRE ENGLOUTIE...* », transfère-t-il sensiblement (en langage figural) l'espèce de *commotion* de la mémoire qui caractérisa le passé-présent de ce témoignage d'Agustina, son passé anachronique advenant à l'énonciation, articulé et narré en français.

Dans le cas précis d'Agustina Paz, pendant des années, la relation d'équivalence entre le sujet et les victimes fut absolument indéchirable. Avant de recueillir son témoignage sur la disparition de sa fille et, plus largement, les disparus d'Argentine, je voulais aller au *fond* (Desanti dirait à la structure) de ce que signifie être « solidaire », sans me douter alors que ce témoignage oral, composé de plusieurs entretiens sur cassette, me rendrait étrangement solidaire du travail de mémoire mené à l'autre bout du continent par les Mères de la Place de Mai et quelques organismes *coadjuteurs*.³¹

3.3.3 - L'ubiquité symbolique du corps à l'âge migratoire

La logique de l'*inclusion* qui dote l'*epos* d'un nouveau territoire, lorsque l'expérience migratoire déporte des individus sinon une communauté entière en dehors du pays natal où, règle générale, les rattache toujours le premier champ symbolico-charnel, est aussi celle qui anime cette thèse ayant pour titre : *L'epos migratoire*. Je le souligne au moment où, rendu au point milieu de la construction logique de la thèse, je tiens à indiquer le changement de perspective qui, en dépit du fait que le langage théorique demeurera essentiellement le même et les notions développées fondamentalement

³¹ « L'état de philosophe se manifestait comme un état de *sunergos* (coadjuteur) et la tâche philosophique comme *sunergeia* (travail avec et selon). Or il se trouve que le germe de formation symbolique dont il vient d'être question allait exiger à son tour une forme spécifique de *sunergeia*... il fallait agir avec... et selon... Il en résulte qu'il me faut tenter d'éclaircir le mode d'articulation (ou si l'on préfère d'intériorisation réciproque) de ces deux formes de *sunergeia*, prises selon les exigences de leur développement propre. Pourquoi? Parce que le « sujet » qui vivait ce mouvement et pour qui se déployait ce germe était et demeurait ce qu'il avait appris à être.

La formulation du problème entraîne l'enchaînement des démarches qu'il me faut mettre en oeuvre. » - J.-T. Desanti, *Un destin philosophique, op. cit.*, p. 209. Cette question de l'« agir avec... et selon... » sera développée dans la seconde partie de la thèse, d'abord par la formulation du problème dans le cadre de l'*epos* latino-américain profondément *altéré* par la disparition en masse ayant frappé l'Argentine, l'Uruguay et autrement le Chili ainsi que d'autres pays du continent (chapitres 4 et 5), puis par « l'enchaînement des démarches » que j'ai mis en oeuvre en tant que traducteur-coadjuteur d'un « être solidaire » opérant, dans mon cas, par solidarité internationale et transfert (migratoire) *remontant du fond* sensible à la souffrance de

inchangées, réalignera l'élaboration des transferts et leurs « terrains » (les chapitres 1 à 3) selon l'« *epos latino-américain* » (chapitres 4 à 6) et ce que Stephen Castles et Mark J. Miller ont baptisé *The Age of Migration*.³² Par cette publication en 1993, Castles et Miller nommaient un *processus* dont l'importance s'est accrue à partir de 1945, et dont le « bond en avant » dans les années quatre-vingt - le fait relevé d'une soudaine croissance des flux migratoires à travers le monde - les ont entraîné à étudier la complexité sociohistorique et les enjeux éthico-politiques. Au début de l'ouvrage, les auteurs annoncent les années quatre-vingt-dix (déjà passées) et les deux premières décennies du vingt-et-unième siècle comme étant historiquement celles de l'âge migratoire.

Je prends l'expression « the Age of Migration » avec un grain de sel; qui plus est, je précise que toutes les formes de périodisation historique de nature chronologique *construites* dans ce travail-ci sont des *artefacts*, relèvent de la *fiction théorique* qu'est « l'*epos* migratoire », acte de théorie fictionnelle qui exhibe sa part de construction et d'invention intellectuelle en multipliant les gestes de déplacement historique, de *focalisation* sur certaines périodes et de « plans de coupe » taillant un chemin de singularisation de ses propositions de sens dans les oeuvres sélectionnées. Autant l'interprétation est-elle guidée par l'historicité de l'humain, c'est-à-dire le caractère historique de la vie humaine en tant qu'exposée aux guerres, aux avanies et à la violence de l'Histoire, autant l'interprétation qui est le *nerf* de l'analyse des transferts s'inscrit-elle ici en dehors des délimitations chronologiques *posées*; mais la visée de concrétude qui *suscite le cadre* (et peut-être une espèce de lignée) *visé toujours* la réalité psychique et culturelle des vies sujettes au transfert.

(Il va sans dire que c'est également pour de simples raisons heuristiques que j'ai été amené à tracer un « fil rouge » de l'*epos* à travers une partie du vingtième siècle, un peu comme un narrateur doit le faire pour rendre l'Histoire dicible; et si les formes de périodisation employées jusqu'ici peuvent parfois prendre une allure unilinéaire, c'est peut-être, par-delà les besoins de la démonstration de la réalité effective de ce que vise l'hypothèse de départ de la thèse, parce que le champ *du* puis *des* transferts est si complexe et multilinéaire dans sa fondamentale *anachronie* et sa fluence de *passé-présent* que je ne pouvais faire autrement.)

l'Autre rencontrée (ici l'étrangère davantage que l'étranger). C'est dans le chapitre 6 que sera abordée de front la question de la responsabilité (se porter responsable de... et pour...).

³² S. Castles et M. J. Miller, *The Age of Migration. International population movements in the modern world*, New York, Guilford Publications, 1993 (d'abord publié par MacMillan Press, 1993).

Cela dit, je trouve intéressant le fait que *The Age of Migration. International Population Movements in the Modern World* soit venu étayer en 1993, statistiques et bibliographie abondante à l'appui, ce qui a été abordé et exposé d'une toute autre façon par Emmanuel Todd en France l'année suivante, dans *Le Destin des immigrés. Assimilation et ségrégation dans les démocraties occidentales* (1994), livre déjà mentionné dans l'introduction (cf. « Traduire dit-il », « 3. Que traduire »). - « L'Histoire immédiate » est le titre de la collection où Todd a publié cet ouvrage, autre *fait intéressant*; qu'on appelle cette densification des flux migratoires étudiés par ces chercheurs « âge des migrations » ou « âge migratoire », l'expression mérite peut-être d'être retenue.

Agir avec... et selon...

Vu l'ampleur du processus migratoire en cours, j'ai fait un rapide tour d'horizon et complété les perspectives mentionnées ci-haut par d'autres lectures, dont celle de deux ouvrages parus respectivement en 1995 et 1996.³³

À la lumière de ces contributions constituant pour moi un nouveau champ d'expérience scientifique, et surtout un repère objectif assez fiable quant aux implications et répercussions englobant la création littéraire des « sujets » participant plus ou moins directement à cet... âge, je suis revenu à l'expérience migratoire du transfert ou plutôt *des* transferts, telle qu'explorée dans la première partie; mais l'*angle de vue* sera maintenant celui de l'*epos* latino-américain, *déplacement géographique* de la question qui m'importe plus, ici, que tout déplacement historique. Le langage des transferts à l'oeuvre - généalogique et migratoire - sera travaillé sans avoir recours à la logique oppositionnelle qui oriente parfois, dans cette première partie, les distinctions introduites entre les deux types de transfert, là de façon à bien marquer les différences qui les caractérisent, pour qui en relève l'hétérogénéité échappant au regard hypergénéalogique.

Plutôt qu'à partir de ma propre expérience d'un « champ symbolico-charnel » partagé sinon tentativement dédoublé entre le Québec et l'Europe pendant des années (ceci est une autre histoire), c'est « avec et selon » l'expérience migratoire latino-américaine que la notion d'ubiquité symbolique du corps sera pensée à nouveaux frais, indépendamment du parcours accompli par J.-T. Desanti dans *Un destin*

³³ Gérard-François Dumont, *Les Migrations internationales. Les nouvelles logiques migratoires*, Paris, SEDES, 1995; Sami Naïr et Javier de Lucas, *Le Déplacement du monde. Immigration et thématiques identitaires*, Paris, Éditions Kimé, 1996.

philosophique. En un premier temps, j'en dégagerai la pertinence latino-américaine conformément à la conscience éthico-politique qui, au-delà ou en-deça du langage travaillé dans la littérature, *anime*, suivant le philosophe engagé dans ce qu'il appelle le *local*, l'être « solidaire » : qu'est-ce que cet engagement dans le local devient à l'âge migratoire où l'expérience de l'exil arrache l'individu au local, défait le *site* et les appuis quotidiens du « sujet », c'est-à-dire la relative unicité du champ symbolico-charnel précédant les années d'exil, jusqu'à parfois priver l'individu de tout champ? Qu'en est-il alors de l'ubiquité symbolique du corps constituant pour Desanti la structure même de l'être « solidaire »? Comme dans l'ouvrage des psychanalystes argentins L. et R. Grinberg, *Psychoanalytic Perspectives on Migration and Exile*³⁴, l'exil sera abordé en tant qu'expérience spécifique de la migration.

En un deuxième temps, j'examinerai, de façon plus détaillée, l'activation de cette ubiquité symbolique dans les textes littéraires de l'*epos* migratoire latino-américain qui en sont *littéralement* porteurs (chapitres 4.3, 5 et 6), en tant que bipolarisation effective du transfert à *la fois* généalogique et migratoire. Cette fluence transférentielle, tant comme *fond figural* (psychique et culturel) que comme manifestation de langage poétique ou éthico-politique travaillés dans leur *littérarité* (leur écriture singulière), constitue un des défis majeurs de la traduction *littéraire*. Cette tâche de transférence par la pratique et la poétique du traduire orientera le dernier développement du trajet de la thèse.

³⁴ L. et R. Grinberg, *Psychoanalytic Perspectives on Migration and Exile*, Yale University Press, 1989; cet ouvrage, plus dense sur le plan humain que ceux abordant le processus migratoire dans une perspective sociohistorique, soulève, dès le chapitre 2, la question qui me paraît décisive pour la littérature qui prend en charge *ce qui est vraiment arrivé* sous les pires dictatures latino-américaines : « Migration as Trauma and Crisis », et ce, en comportant aussi une première analyse (le livre fut d'abord publié en espagnol en 1984, à Barcelone) de la réalité psychique de ce que vivent les individus *forcés* de migrer : « Exile, A Specific Kind of Migration ».

Deuxième partie

QUAND TRADUIRE, C'EST
« FAIRE SON TERRAIN »

LIMINAIRE

Du *déplacement* de la traduction à l'*inclusion* constitutive d'un terrain

1) *Poétique du traduire*, d'Henri Meschonnic (1999), est un ouvrage plutôt convaincant, même s'il comporte indéniablement certains problèmes si l'on traduit autre chose que La Bible, comme c'est le cas du présent traducteur de littérature argentine contemporaine. Malgré cela, j'en relève la valeur affirmative, le côté *ne pas céder un pouce de terrain* devant toute tendance à dissoudre les enjeux de ce qu'est et de ce que *fait* la littérature (dans laquelle il englobe le théâtre et les textes sacrés) vis-à-vis du langage et de ce qu'il appelle l'*historicité*, et que ne font pas les autres formes d'expression. En ce sens, il faudrait entendre la poétique de la traduction comme l'aspect réflexif d'un exercice de l'Historicité dans le traduire. La *filiation* avec la littérature est directe : « C'est la recherche et l'invention de sa propre historicité qui est l'éthique de la littérature. »¹ Le traduire est pensé en continu avec cette éthique : « L'historicité de la pratique et de la théorie est la même dans le traduire. »² Ainsi ne désolidariserai-je pas l'une et l'autre, *sunergeia* (*agir avec*) caractérisant particulièrement les chapitres 5 et 6 portant directement sur la transférence des textes de l'*epos* latino-américain ici en traduction. Au début du chapitre 5, « Traduire l'exil », j'aborde l'ouvrage de Meschonnic d'un regard franchement critique, ce qui me paraît tout à fait légitime vu le ton qu'il emploie généralement vis-à-vis de toute perspective n'épousant pas la sienne de près ou de loin, ce qui fait qu'il galvaude à tort et à travers la plupart des contributions philosophiques à l'étude du langage et des littératures depuis la mort de TWA (Adorno), de même qu'il rejette violemment la grande majorité des oeuvres de la poésie française contemporaine.

Ce que - par exemple - Meschonnic passe sous silence, quand il ne le refuse pas catégoriquement, dans son style *péremptoire liquidant* les questions, c'est qu'un acte d'interprétation, ou plutôt un *processus* d'interprétation, précède (en partie) la traduction - là où, pour lui, cette dernière a nécessairement préséance, l'interprétation ne pouvant (ne *devant!*) selon lui que *succéder* à la « vraie » « bonne » traduction.

¹ H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Éditions Verdier, 1999, p. 200.

² H. Meschonnic, *ibid.*, p. 166.

Celle-ci est dite « porteuse » de l'interprétation, et non « portée » par elle. Je reviendrai sur ceci dans le chapitre 5.2, accordant une certaine véracité à cette affirmation sienne *pour ce qui est de la traduction de la poésie*.

Mais cette thèse sur l'*epos* correspondant autant sinon plus à un âge de la prose qu'à la perdurance de la poésie comme mode d'*imagination du langage*, j'ai constaté, du moins en ce qui concerne les textes de l'*epos* latino-américain, que seul un processus d'interprétation de *cette veine* de la littérature - ici latino-américaine - *territorialise* adéquatement l'intime compréhension de la poétique du ou des texte(s) en traduction, de façon à permettre la systématisme du traduire telle que la souhaite Meschonnic (en fonction de la poéticité du ou des texte(s) en cours de traduction). Et ce, même si je m'attache ici, dans les chapitres 5 et 6, à des oeuvres envisageables depuis leurs formes de *déterritorialisation* (raison de plus, peut-être, d'en (re)territorialiser la trace en français, sans bien sûr altérer leurs mouvements de déterritorialisation); si ces oeuvres désiraient, en espagnol, (re)gagner un territoire depuis l'exil, la traduction doit *verser* en français la syntaxe progressive de ce mouvement, et pas seulement l'*accompagner*. Ici aussi, peut-être, le transfert, c'est le forçage de la transmission, ce que Hölderlin a dénommé *accentuation sobre*.³

2) « Faire son terrain » : aller voir ailleurs n'est pas qu'un exercice de style, surtout quand on y découvre le poids ou la poisse historique d'une dictature dont la violence totalitaire a généré tant de dommages psychiques que ses effets de trauma collectif se sont poursuivis dans la population jusqu'au présent contexte du désastre socio-économique auquel l'Argentine doit faire face.

L'expérience du « terrain » est peut-être celle de la concrétude sociohistorique qui pose problème aux lecteurs dont l'appréhension de la littérature argentine découle principalement de la lecture des oeuvres de Borges et de certains écrivains de sa génération, dans la mesure où le fait de se frotter à la concrétude humaine de la réalité argentine ayant subi l'épreuve du *déshumain* modifie, selon moi, l'image qu'on peut se faire de cette littérature *encore à venir*.

L'inclusion, dans la trajectoire de L'*epos* migratoire, d'un « terrain » et d'une possible « expérience » du terrain (plutôt que *sur* le terrain), tel que je l'élabore surtout dans le chapitre 4 précédant les chapitres sur la transférence du traduire, correspond au « principe d'inclusion » ou d'*inhérence* que j'extrahis du *Pli* de Gilles Deleuze, à la suite des deux principes déjà présentés dans « Méthodes. De la

³ A. Berman, *La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain*, op. cit. (intro. de la thèse), p. 107.

trajectologie » : « l'inclusion, l'inhérence, est *la cause finale du pli*, si bien qu'on passe insensiblement de celui-ci à celle-là. Entre les deux un décalage s'est produit »⁴ Même si elle n'oblige jamais personne à se déplacer physiquement à *ce point*, à « aller sur le terrain » en Argentine ou ailleurs selon la réalité géoculturelle pouvant constituer la matrice « symbolico-charnelle » d'une littérature contemporaine (comme Cuba préformant la littérature cubaine, cf. *Tres tristes tigres*, *La nada cotidiana* ou *La Isla de los quizás*⁵), l'expérience du terrain serait partie prenante de la pratique de la traduction d'œuvres littéraires riches d'*historicité* ou d'*oralité* (aspects traités surtout dans le chapitre 5). Cette expérience du *terrain*, parce qu'elle configure essentiellement, pour le traducteur littéraire, un *site du langage*, est faite plus de rencontres riches d'interlocution avec des latino-américains, de *mémoire partagée* par ces latino-américains, que de lieux physiques proprement dits, et physiquement arpentés, voire *fouillés du regard*. Comme l'écrit Fédida, le site n'est pas un lieu, mais transfert, « passage » ou - dirais-je - série de passages pouvant rassembler des *points de vue*. (Si Deleuze reprend le perspectivisme du « point de vue » dans la pensée de Leibniz pour expliquer intelligemment le néo-leibnizianisme contemporain, la logique du *site* demande de faire un pas de plus.)

« Le site porte le virtuel des lieux qu'il rassemble sans en tenir aucun pour « point de vue », puisque ce qui lui est propre c'est l'engendrement d'autant de points de vue comme localités inactuelles, c'est-à-dire dont l'actualisation serait réservée à l'*instant* où le site a lieu. »⁶

Que j'écoute Armando Gomez dans un café de la rue St-Viateur à Montréal ou Tununa Mercado à Buenos Aires, alors *le site a lieu*, constitue une *petite durée* des plus appréciables; l'actualisation des « localités » se produit alors par la parole, comme - bien qu'autrement - la littérature et sa traduction adéquate *peuvent* le faire, *site du langage*, de *concentration et d'intériorisation* de l'extériorité des points de vue réactivables dans l'acte de lecture, dans l'esprit du lecteur. Tels m'apparaissent les *narrateurs*, ceux qui transmettent l'expérience qu'ils ont vécue ou, conformément au « Narrateur » de Benjamin, celle qui leur a été communiquée : « Ce que le narrateur raconte, il le tient de l'expérience, de la sienne propre ou d'une expérience

⁴ G. Deleuze, *Le Pli*, op. cit., p. 31. La deuxième partie du livre s'appelle « Les inclusions ».

⁵ G. Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, Barcelone, Seix Barral, 1967, trad. *Trois tristes tigres*, Paris, Gallimard, coll. L'Imaginaire; Zoé Valdes, *La nada cotidiana*, trad. *Le néant quotidien*, Arles, Actes Sud, 1985; Joël Cano, *L'île des peut-être*, trad. Cristilla Vasserot, Paris, Christian Bourgois, 2001.

⁶ P. Fédida, *Le site de l'étranger*, op. cit., p. 67.

communiquée. Et à son tour il en fait l'expérience de ceux qui écoutent son histoire. »⁷

Parole et écriture - c'est-à-dire propos, récits et poèmes - constituent l'essentiel de ce que j'appelle ici « expérience du terrain », même si j'ai jugé bon d'aller quelques fois en Amérique latine pour m'*imprégner* des lieux et ambiances de la forme distincte de socialité qui sous-tend de diverses façons les littératures de ce continent, et compléter ainsi l'entente d'un « site de l'étranger » pour moi *inséparable* d'un certain « champ symbolico-charnel » toujours à préciser (tout en sachant ne pouvoir le saisir dans son intégralité). Comme l'indique Fédida, la constitution d'un site « peut procéder de la culture des hommes, de la pratique de leur art et de leurs dieux, - de leur *langage* leur assurant la transmission d'un même *déjà* »⁸.

⁷ W. Benjamin, « Le Narrateur » in *Écrits français*, *op. cit.*, p. 209.

⁸ P. Fédida, *op. cit.*, p. 67.

SARMIENTO

Ni le marbre, ni la gloire ne l'ont accablé.
L'effort assidu de notre rhétorique
Ne saurait limer son âpre réalité.
Les centenaires, leurs acclamations et leurs fastes
Ne pourront faire de cet homme solitaire
Moins qu'un homme. Il n'est pas un écho ancien
Multiplié par la concave gloire,
Ou bien, comme tel ou tel autre, un blanc symbole
Que peuvent manipuler les dictatures.
Il est lui-même. Il est le témoin de la patrie.
Il est celui qui voit notre infamie et notre gloire,
La lumière de Mai, comme l'horreur de Rosas
Et puis cette autre horreur et le secret des jours
De l'avenir minutieux. Il est celui
Qui continue à haïr, à chérir, à combattre.
Je sais qu'en ces aubes de septembre
Que personne n'oubliera, et que personne ne saurait
Raconter, nous l'avons senti là. Son amour
Obstiné veut nous sauver. Nuit après jour
Il marche parmi nous, qui lui payons
(Car il n'est pas mort) son salaire d'injures
Ou de vénération. Absorbé
Dans sa large vision comme en un magique
Cristal, où tiennent à la fois les trois faces
Du temps, le futur, le passé, le présent,
Sarmiento le rêveur persiste à nous rêver.

Jorge Luis Borges,
L'Autre, le même

Chapitre 4. - L'epos latino-américain, envisagé deux fois
dans la littérature argentine

Contre un effet d'occultation : dégager le terrain

Dans la première partie de ce chapitre (4.1), je retrace les us et abus de l'imaginaire épique investi par l'oeuvre de Jorge Luis Borges, qui n'est pas sans rappeler une vieille épée rouillée; lui serait fort aise de cette image, participant de son arsenal de vestiges et de leur « famosa patina del tiempo » (Mario Benedetti, *Geografías*). Mais la prégnance de cet imaginaire borgésien s'avère hautement problématique depuis les années de la dictature militaire argentine - réalité qui n'a pas fait sourciller l'auteur dans sa vie publique, les années où les généraux ont instauré la terreur d'État dans le pays. Sur ce point, la critique borgésienne est partagée : 1) des critiques comme Michel Lafon (*Borges ou la réécriture*⁹) ont plutôt tendance à ne pas mentionner l'absence totale de vigilance éthico-politique chez l'écrivain vieillissant sous la dictature, et encore moins l'exploitation éhontée de sa célébrité par le régime militaire faisant de lui *l'écrivain officiel* du pays, Image représentant la « culture universelle » et *masquant* les mécanismes du totalitarisme sévissant clandestinement. 2) Des critiques argentins comme David Viñas, Noé Jitrik, Saúl Yurkievich et Saúl Sosnowski¹⁰ ont eu le courage de « remettre les pendules à l'heure » et de rappeler certains faits. Si c'est à David Viñas que revient le mérite d'avoir osé critiquer Borges de façon claire et nette (« Borges : desacreditar el mundo », *De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1974), je m'appuierai essentiellement sur la *problématicité* détectée, soulevée et articulée par Noé Jitrik et Saúl Yurkievich, qui ont tous deux dégagé les implications et les limites de l'esthétique de l'écrivain; dans un texte paru en français dans la revue *Les Temps modernes* en 1981 (voir ci-après), Noé Jitrik développe en plusieurs points la problématicité inhérente à ce que j'appellerais, au seuil de ce chapitre, *l'hyperlittérarisme* de Borges.

J'examine la question en termes de poétique de *l'irréalité* et de transfert généalogique à la fois 1) sans frontières et 2) consolidant l'idéologie nationaliste. Si je m'attarde

⁹ M. Lafon, *Borges ou la réécriture*, Paris, Éd. du Seuil, 1990.

¹⁰ Saúl Sosnowski, compilador, *Represión y reconstrucción de una cultura : el caso argentino*, Buenos Aires, Eudeba, 1988.

ainsi, le temps de quelques pages, à démonter en partie l'effet-Borges, c'est parce que sa consécration univoque dans l'hémisphère nord *fait écran*, bloque encore, quinze ans après sa mort, la diffusion appropriée de tout un pan de la littérature argentine contemporaine : il y va d'un *rééquilibrage* de la part d'invention revenant à chaque écrivain.

Alors, une fois le terrain partiellement dégagé par cette « contre-vérification » (où l'on apprend que Borges n'est pas un écrivain de l'epos)

J'indique ensuite comment s'en démarque ce que j'appelle l'*epos* latino-américain, cette *relève* (*Aufhebung*) de l'épopée nationale; c'est là, m'en tenant à la seule littérature argentine (la question pourrait tout à fait être abordée depuis la perspective d'autres littératures d'Amérique latine), où l'on rencontre presque nécessairement la figure déterminante de l'écrivain Domingo F. Sarmiento, dont le *texte* oriente plus d'une dimension du *combat intellectuel* que partagent depuis nombre d'oeuvres argentines ne séparant pas l'esthétique de l'éthico-politique. Cette non-séparation n'est pas une confusion mais un *choix*, ailleurs affirmé par Carlos Fuentes.

Pour bien marquer en quoi peut consister ce choix sédimenté dans le langage des oeuvres ayant précédé historiquement les textes en traduction insérés, présentés et interprétés dans les chapitres 5 et 6 de la thèse, les deuxième et troisième parties de ce chapitre-ci proposent une approche trajectologique pour concevoir l'*epos* latino-américain, avec comme point de départ la lecture de la relative complexité du *Facundo* de Sarmiento, telle que dépliée par Noé Jitrik.

4.1 - Pénétrer l'Argentine

« Calvino quiere penetrar, al separarse con cierta tierna ironía de los personajes, en la materia misma de la escritura, como si, en un leve desplazamiento apenas sugerido, se dijera « qué puedo hacer con todo esto? »

Noé Jitrik,

*Vertiginosas textualidades*¹¹

Longtemps je me suis fourvoyé eu égard à elle.

Longtemps j'ai cru que j'arriverais à la pénétrer par le biais de la littérature.

Puis j'ai cru, par deux fois, pénétrer en elle au moyen de billets d'avion, d'avions bien réels et de taxis tout aussi réels à l'arrivée à l'aéroport de Buenos Aires. La première fois, je l'ai pénétrée presque en toute innocence, m'y sentant à l'aise « como un pez en el agua »; mais je n'ai fait que passer, effleurant son intimité altérée par l'Histoire mais sans la pénétrer *vraiment*, sans aller *au fond* de l'affaire. La deuxième fois, à peine arrivé, j'ai cru que je la tenais, mon Argentine (mienne, belle, mienne), j'ai cru la pénétrer dans ses dessous, jusqu'au tréfonds; puis l'illusion romanesque, après avoir coïncidé un temps avec la saveur du réel, s'est dissipée sous la chape de plomb de l'été portègne.

Ce double voyage, je l'ai « en réalité » (psychique) commencé il y a dix-sept ans; les premières années, comme ce fut peut-être le cas pour vous qui lisez ceci, il eut pour nom *Borges*.

4.1.1 - Borges comme courroie de transmission

(L'Atlantique, en passant)

Dans la pensée fictionnelle de Borges, il y a, tantôt implicitement tantôt explicitement, des affirmations du type : La littérature est le monde (rien n'existe en dehors d'elle); vous, moi, ce texte ne sommes que des reflets de la littérature; hormis la littérature, rien ne perdure de nos passions, faits et gestes, aussi engagés soyons-nous dans la vie active, aussi productifs nous avérons-nous. « Tout est vanité » scande livre après livre l'oeuvre de Borges; pourquoi alors s'efforcer d'égalier ses maîtres comme il l'a fait?

« Tout est déjà »¹², inutile d'ajouter même une simple pierre à l'édifice de la Bibliothèque... « Les maîtres de ton destin ne t'ont-ils pas donné la certitude du néant? Ton temps irréversible n'est-il point celui de ce fleuve où Héraclite voyait le symbole de sa fugacité? »¹³ Maurice Blanchot, dans *Le Livre à venir* (1959), soupçonne Borges de n'avoir connu l'infini que dans les livres.

De A à Z

En 1989, dans mon premier appartement, j'eus enfin à ma disposition une pièce spécifique pour placer sur les rayons les quelques mille ou mille deux cents livres que j'avais; j'appelai cette pièce « la bibliothèque ». Je vivais alors dans la pensée de Borges, Pessoa, Blanchot et quelques autres, « espace littéraire » partagé par ma compagne d'alors, qui lisait Borges presque autant que moi. Pour ne pas dépasser les mille quatre cents ou mille cinq cents volumes, ces petites « machines de déterritorialisation » émiettant lentement mais sûrement notre réalité québécoise et nord-américaine à force d'*irréalité* littéraire, nous sommes partis vivre un an en Europe, le 5 juin 1992 exactement, et avons vendu le mois précédent deux-trois cents livres nourrissant moins notre fascination qu'auparavant.

Plutôt que de réduire l'oeuvre de Borges à l'anecdote (elle fut une de mes grandes surprises de lecteur), je veux simplement attirer l'attention sur le fait qu'une telle oeuvre a « le défaut de ses qualités », et qu'un écrivain devenu, après 1949 (*El Aleph*), le scribe d'un héroïsme révolu, n'a pas à être proclamé Empereur de la littérature contemporaine - lui qui, de plus en plus figé dans un passé épique idéalisé, devint de moins en moins lucide face à la réalité historique de son temps. Je pense, bien sûr, au monde sociopolitique, contingence dont la teneur lui échappa graduellement; mais, là encore, plutôt que d'enfoncer le clou de la dénonciation de son attitude plus qu'ambiguë face à la répression militaire en Argentine, je concentrerai d'abord mon attention sur la problématique à peine indiquée ci-haut : l'abandon du « champ symbolico-charnel », caractérisant la majoration de l'a-généalogique propre au climat d'*irréalité* de ses textes. Disons tout de suite que le paradoxe de l'oeuvre de Borges, son apparente contradiction eu égard au double transfert à l'oeuvre dans l'*epos* latino-

¹¹ N. Jitrik, *Vertiginosas textualidades*, Mexico, UNAM, Serie Diagonal, 1999, p. 63.

¹² J. L. Borges, « Everness », *Oeuvres complètes*, T. 2, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1999, p. 112; comme le poème « Sarmiento » transcrit ci-haut et les autres poèmes cités ci-après, la traduction est de Jean Pierre Bernès et Nestor Ibarra.

¹³ J. L. Borges, *L'Autre, le même*, in *Oeuvres complètes*, T. 2, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1999, p. 110.

américain (généalogique puis migratoire), c'est qu'elle s'est développée à la fois en parfaite conformité au puissant transfert généalogique propre au nationalisme argentin, étendant ce transfert « filial » à toute l'Histoire de la littérature, et, en cela conformément à l'audacieux modernisme des années vingt, en cherchant à transformer l'identité et ses racines en « sentiers qui bifurquent », en autonomisation de l'écriture et en multiplicité pure - a-généalogique en ce sens, c'est-à-dire infinie littérisation du monde, devenir-textuel et devenir-littérature échappant intrinsèquement à la racine unique du soi et au « familialisme » géocentriste.

Dissiper l'illusion référentielle

De l'essai *Inquisiciones* (1925) aux dix-huit courts récits composant *L'Aleph* (1949), Borges réalise depuis Buenos Aires l'« opération » textuelle que mèneront, à partir d'autres impulsions poétologiques ou philosophiques, Michaux (en même temps) et Blanchot (celui-ci à partir du milieu ou de la fin des années trente) : diluer la réalité sociale du monde - entendue comme référent brut - dans l'irréalité du langage, exploré sur le mode du fantastique chez Borges puis chez Blanchot.¹⁴ Cette audace, d'abord conçue, imaginée et mise en oeuvre dans le langage littéraire par Flaubert et Mallarmé, génère des oeuvres d'une grande richesse esthétique, et renouvelle en profondeur la pensée et la perception de l'oeuvre littéraire. « Kafka » est le nom commun : au tout début, Blanchot écrit presque « du kafka » en français, et Borges traduit Kafka en espagnol, engendrant ainsi « du kafka » à Buenos Aires; le registre fantastique fut, des deux côtés de l'Atlantique, celui permettant aux deux écrivains de s'affranchir du réalisme sans tomber dans le côté trompette des « ismes » à tout casser.

Encore aujourd'hui, *L'Aleph* m'étonne (cet été, « Emma Zunz »); ce suspens de la contemporanéité du cours des choses n'est pas qu'un effet esthétique, c'est l'acte constitutif, jusque dans l'acte de lecture réactivant l'invention poétique, de la littéranité « en soi » (et, dirait-on, pratiquement « pour soi »), de « l'objet » littéraire dans sa fondamentale anachronie, en ce que son irréalité - non dépourvue de densité philosophique sur le strict plan sémantique - *échappe* au monde « présent » du travail, tout aussi bien qu'à la « saisie » exhaustive par la conscience du lecteur. Cet « acte poétique » est irréductible au sujet esthétique désirant déterminer

¹³ J. L. Borges, *L'Autre, le même*, in *Oeuvres complètes*, T. 2, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1999, p. 110.

primordiale *désadhésion* à la réalité sociopolitique immédiate en freinant sinon en empêchant foncièrement l'autonomie esthétique.

En dehors de la bulle de la suspension volontaire de l'incrédulité

Après ces pages « avec Borges », voici maintenant pourquoi j'ai pris l'avion plutôt « sans Borges » dans mes bagages, ces années où j'ai *cru devoir migrer* :

1) *La vaine érudition*. Même si, dans un sens métaphorique, Borges décuple textuellement les mondes possibles (c'est son leibnizianisme), ses inventions, qui ne quittent pratiquement jamais son propre champ mental (aussi *cultivé* soit-il), sont des *leurres* migratoires où on ne rencontre jamais vraiment l'Autre : lisant *L'Autre, le même* (*El Otro, el mismo. Poemas, 1930-1967*), j'ai constaté, texte après texte, à quel point la signification en est « L'Autre, c'est-à-dire le même », au mieux le miroir de la douleur du monde, au pire la caricature du poète. Corrélativement, nulle autre géographie réelle n'est venue s'interposer - et interposer un peuple et une culture « autres » - entre *l'Auteur* et ses créatures, Borges n'a voyagé qu'en confirmant quasi perpétuellement ce qu'il avait lu, pensé, imaginé, la contingence rencontrée ne venant jamais vraiment *infirmer* la littérature, *porter atteinte* à son idéalisation de l'Autre.¹⁷ Et après avoir apparemment « franchi les frontières » par leur inventive pensée fictionnelle - intellectuellement s'entend -, apparence confirmée par les traductions dans l'espace littéraire français, les textes de Borges, après 1949, n'ont renouvelé que leur pure efficace et le fin détail ornant une dramaturgie hautement répétitive, reproduisant à *la perfection*, comme un image numérique de lui-même, les mêmes mythologies, la même *vaine* érudition et le même fétichisme des figures du labyrinthe,

dans *Littérature latino-américaine : traces et trajets*, Paris, Gallimard, traduit de l'espagnol par Françoise Campo-Timal, coll. Folio Essais, 1988, p. 199.

¹⁷ En septembre 1961, « voyageant » aux États-Unis pour la première fois, Borges fut surpris d'entendre de simples mortels parler anglais, langue qu'il croyait jusque là réservée aux Poètes, aux Grands Écrivains et autres « Hommes représentatifs » (livre d'Emerson qu'il a traduit à la fin des années quarante) : « (...) je fus invité comme « *Visiting Professor* » à l'université du Texas. Ce fut là mon premier contact physique avec les États-Unis. À vrai dire, par mes lectures, j'y avais toujours été présent par la pensée. Et pourtant, cela me fit une étrange impression quand j'entendis à Austin des terrassiers creusant des tranchées sur le campus parler en anglais, langue que jusqu'alors je n'avais jamais pensé pouvoir être parlée par cette sorte de personnes. En fait, les États-Unis représentaient pour moi un mythe tel que j'étais stupéfait d'y trouver des choses aussi ordinaires que des mauvaises herbes, de la boue, des mares, des routes non asphaltées, des mouches et des chiens errants. » J. L. Borges, *Essai d'autobiographie*, cité par l'éditeur du tome 2 des *Oeuvres complètes*, *op. cit.*, « Chronologie », p. XXXII. Pour le texte complet en français, cf. *Livre de préfaces* suivi de *Essai d'autobiographie*, trad. M. Seymour Tripier, coll. « Folio », Gallimard, 1987, p. 330-331.

reconnaître, se retrouver en terrain de connaissance et s'y complaire) à l'instabilité sémantique des parcours d'oeuvres renonçant à l'acquis au profit de l'invention permanente, (presque) tout le monde n'y a vu que du feu; mis devant l'évidence persistante de textes inédits (surtout à l'étranger) parfaitement ficelés, les lecteurs en ont eu pour leur compte.

De mon côté, en quelque sorte longtemps « pris au jeu » par l'efficacité indéniable d'un monde ou d'une pensée fictionnelle longtemps dénué(e) d'ancrage symbolique - je pense à ces deux oeuvres maîtresses que sont *Ficciones* (1941) et *El Aleph* (1949) -, conquis jusqu'à il y a quelques années par ses principes d'oscillation sémantique infinie et d'indétermination irréalisante sinon *déréalisante* des points d'ancrage (même minimaux) nécessaires à l'articulation *in situ* du champ symbolico-charnel, j'ai habité... l'Atlantique, toujours en passant bien entendu, comme Borges fait référence à... toujours *en passant*, c'est-à-dire en « noyant le poisson » de tout enjeu dans l'océan des citations, des images et des métaphores dont regorge son imagination.

Autrement dit, pour serrer au plus près ce que je vise ici par ce parallèle entre les principes esthétiques de son oeuvre et ma trajectoire de lecteur de cette oeuvre, parallèle qui rend problématique la différence par ses livres affirmée entre la littérature et la vie, je dirai que, mis à part l'inscription du soi du lecteur à l'intérieur du principe d'héritage généalogique de l'Arbre du Savoir et de la continuité transhistorique de la Littérature (dont la métempsychose est le fantasme philosophique et dont lui-même, en tant qu'auteur dépositaire de ce savoir, n'est que le relais transitoire, c'est-à-dire l'émissaire du noyau créationniste *El Hacedor*, l'Auteur omniscient et immortel), seul l'*in between* a-généalogique ou l'indécidabilité derridienne résulte de la fictionnalisation des options possibles, des sentiers qui bifurquent, de la prolifération des chemins et des voies *déjà* empruntés. Fétichisant le passé achevé - « Il n'est de vrai que le passé », écrit Borges dans *L'Autre, le même*¹⁸ -, l'oeuvre de Borges, échappant de plus en plus à l'existence physique et au *bios* de « Jorge Luis » et à la responsabilité du « sujet-citoyen » Jorge Luis Borges (cf. « Borges et moi »¹⁹), semble destiner l'action à l'*irrésolution* tant elle recule devant le caractère *inachevé* du *présent*, de l'être-là, de la *situation* contemporaine dans toute sa problématique (que El

préfaces suivi de *Essai d'autobiographie*, trad. M. Seymour Tripier, coll. « Folio », Gallimard, 1987, p. 330-331.

¹⁸ *Ibid.*, p. 99.

¹⁹ *Ibid.*, « Borges et moi » in *L'Auteur*, trad. de l'espagnol par Jean Pierre Bernès, Roger Caillois et Nestor Ibarra, p. 28.

Hacedor sublime ou escamote)²⁰; du coup, le lecteur crédule, pratiquant ce que Borges souhaitait à la suite de Coleridge - une complaisante ou volontaire suspension de l'incrédulité, « willing suspension of disbelief » -, eh bien ce lecteur risque fort de tomber entre deux chaises, deux continents ou deux « champs ». Du moins est-ce ce qui peut arriver, se produire et se reproduire de façon indéfinie, si on dés-adhère du champ symbolico-charnel « premier » que plusieurs, forts de leur assise dans le monde généalogique inquestionné, disent ou diront *naturel*.

Non leurré par la phénoménale diversité géographique ou historique des thèmes de Borges, Noé Jitrik souligne dans un article récent le problème que soulève, en termes d'*axiomatique du choix*, l'apologie de la richesse esthétique du divers:

« En el laberinto la opción, cuya estructura performativa es innegable - optar es hacer y hacer hacer -, se torna drama antiperformativo, como no se puede elegir la opción se resuelve o se diluye en conjetura o en disfraces que permiten eludir por un instante su angustioso llamado. La escritura, como resultado, muestra que se representa poco - los conflictos « humanos » son esquemáticos y los marcos « sociales » apenas esbozados -, a lo sumo esa representación opta por la no opción, o representa la imposibilidad de optar en un universo excesivamente plural (...) »²¹

Au lecteur averti qui apprécie à sa juste valeur « la alucinada perfección » des fictions borgésiennes (Jitrik écrit sur Borges depuis 1951), la richesse paradoxale du labyrinthe comme symbolisation philosophique de notre condition ne cache plus sa faiblesse intrinsèque sur le plan de l'*action*, dans le champ de l'*agir* en rapport effectif à la contingence du présent historique - surtout quand la terreur d'État installe son règne de destruction de la société civile, comme ce fut le cas en Argentine en 1976. Le détachement - là synonyme de non-engagement - de Borges, ce suspens de l'axiologique polarisant la société argentine en proie à la violence totalitaire, l'a entraîné à entériner publiquement le régime militaire. Le plus grave, c'est que déjà entre 1976 et 1980, sa célébrité était telle que son absence totale d'expression critique, contraire à la vigilance active des intellectuels vis-à-vis des manifestations du

²⁰ En 1957, voici ce que Borges déclare dans un article qui paraît en mars (évoquant la dictature péroniste) : « À partir de 1955, pullulent les histoires et les analyses du régime aboli. Le fait n'est pas surprenant; la dictature fut invraisemblable et même incroyable, et l'un des soulagements de cette longue nuit était, je m'en souviens très bien, de sentir qu'elle était irréaliste. » - *Oeuvres complètes, op. cit.*, Chronologie, p. XXVII. (Une analyse psychanalytique dans le sens strict du terme parlerait-elle ici de « déni de la réalité » de la part de Borges?)

totalitarisme depuis des décennies, eut pour effet de masquer publiquement la réalité des atrocités commises par la junte. (La quantité d'entrevues auxquelles Borges se prêta les premières années de la dictature *diffusa à travers le monde* l'effet de masque d'un écrivain dissimulant ce qu'il appelait « les circonstances » - qui, selon lui, ont toujours nui à la littérature -, c'est-à-dire la disparition des personnes, la torture et l'emprisonnement illégitime de dizaines de milliers de citoyens de son pays, derrière des formules évasives, des jeux de mots et des références intemporelles.)²²

Histoire « de l'éternité »

Quant à la deuxième raison d'explorer l'Argentine de plus en plus « sans Borges », *double fond* (comme on le dit d'un tiroir) de l'attitude non critique du vieil écrivain rapportée ci-haut, il y va de l'*hypertrophie* du transfert généalogique là à l'oeuvre : Borges-le-mystificateur eu beau draper celui-ci dans le culte des Immortels, il ne faisait lors que l'augmenter, le rendre pléthorique (Musil-le-démystificateur ne se serait pas fait berner ainsi par ses propres créatures).

2) *L'hypertrophie du généalogique*. Si, pour Héraclite, *tout coule* ou tout *s'écoule*, pour Borges, *tout découle de...*, s'inscrit dans la continuité de... et répète inlassablement le Passé, ce passé pour lui épique de part en part. Pour Borges, doublant sa fameuse « modestie », une lignée fabuleuse « inscrivait » ses écrits et progressivement sa vie captive des effigies peuplant sa mémoire, *à la suite de*,

²¹ N. Jitrik, *op. cit.*, « Hacia una semiótica de la riqueza », p. 58.

²² Soit, pour ne citer qu'une de ces nombreuses entrevues, celle accordée à R. Chao et I. Ramonet en 1978. Ses propos paraissent dans *Le Monde* les 18 et 19 avril; il déclare notamment : « J'aimerais (...) trouver le temps d'écrire un conte dont l'action se situerait en dehors de toute circonstance; les circonstances minent la littérature d'aujourd'hui. Dans mon conte (...) j'approcherais ainsi le mystère de Kafka. » Il termine en imaginant une fiction... d'immortalité, à un moment où, après deux ans de répression militaire dans le pays, l'Argentine venait de traverser deux des trois pires années (1976, 1977, 1978) de l'extermination systématique des personnes disparues dirigée par les généraux : « Il se peut fort bien qu'avec nous commence une génération d'hommes très âgés et immortels. Il est possible que le temps passe, passe, et que nous ne mourions pas. Il nous faudra alors accepter cette vie interminable; il nous faudra accepter d'être immortels, ce qui suppose une nouvelle éthique, une conduite, un comportement différents et la possibilité, pour chacun d'entre nous, d'être tous les hommes; car, le temps étant infini, et nous immortels, nous serons tous les écrivains, tous les généraux, tous les poètes. Nous serons Homère, Casanova, nous parlerons toutes les langues et nous les oublierons aussi; nous habiterons dans tous les pays et nous oublierons d'où nous sommes. Devenu immortel, chaque homme sera Babel. » (J. L. Borges, *Oeuvres complètes*, *op. cit.*, p. L) - Le fantasme d'omnipotence mêlant, dans ces propos, les écrivains et les poètes aux généraux, relève d'une inconscience *inouïe*; tout ce passage fait preuve de l'inconscience de Borges les années où les généraux perpétraient un crime contre l'humanité, en opérant aux antipodes des hauts faits d'armes, des victoires valeureuses et autres fétiches désuets de l'écrivain épris des sagas islandaises au point de méconnaître la fange du régime militaire de 1978.

pérennisation éternisante d'un monde généalogique imaginé cause agissante de la totalité du monde présent. Du coup, plutôt que de risquer d'y déroger, il *inscrivait*, en scripteur absolutisant l'écrit (évacuant l'acteur et l'homme de parole), toutes ses fictions, tous ses poèmes, toutes ses préfaces puis toutes ses oeuvres dans la perspective éternisante de la Bibliothèque, comme pour lui découlant logiquement de sa philosophie de l'histoire, de sa *mania* généalogique de la lignée illimitée figeant l'agir sous le regard d'Homère, d'Héraclite ou d'Alexandre (qui l'aurait plutôt exhorté à l'action). Graduellement « immortalisé » de son vivant par cette vision épique sienne, du monde comme *toujours déjà et fondamentalement Passé* prédéterminant tous nos actes à notre insu, Borges, malgré tous les travestissements propres à ses textes, devint l'Auteur réanimant les vestiges épiques de la Nation et de la légende nationale.

« La imagen que trata de constituir tiene una finalidad : recuperar un linaje », écrit Noé Jitrik dans *Vertiginosas textualidades* (au tout début du second texte sur Borges)²³; je souscris à cette remarque, venue confirmer pour moi l'*hypergénéalogique* sous-tendant le conservatisme et l'immobilisme social (sinon le néant politique) imprégnant la quasi-totalité des oeuvres de Borges postérieures à 1949. D'une part, avec beaucoup d'imagination, les « petites formes épiques » (Lukacs) construites par Borges, telles qu'on les trouve dans la majorité de ses recueils (nouvelles, proses et poèmes), seront venues réanimer, figurer et caractériser (i. e. singulariser) une vision épique du monde; mais, à l'aune de la modernité, ces « éclats d'épopée » (épisodes, réminiscences et figures de la hantise de la gloire passée) sont *d'abord* exhibés en tant qu'artifices composés de toutes pièces dans la nostalgie du Passé héroïque. Puis, plus ou moins à partir des années de la composition de *L'Aleph*, c'est comme si Borges s'était mis à suspendre *presque en tout temps* l'incrédulité du moderne au profit de sa tendance à héroïser le Passé et consubstantiellement les grandes figures de son Panthéon personnel, *s'y réfugiant* de la contingence et du caractère inachevé du présent. La même année qu'il publiait *El Aleph*, en 1949, Borges publia sa traduction de *Les Héros* de Carlyle, et le contenu idéologique des six conférences composant ce livre montre bien que la pensée fictionnelle caractérisant au départ les nouvelles et inventions de l'écrivain argentin « traduisait » en quelque sorte (non sans fins déplacements), dans l'intelligence moderne férue de démystification, la profonde mythification propre à la vision adolescente du monde qu'est l'*héroïsation*.²⁴

²³ N. Jitrik, *op. cit.*, p. 57.

²⁴ L'ouvrage de l'essayiste et historien anglais Thomas Carlyle (1795-1881) se divise comme suit : I. « Le Héros comme divinité. » - II. « Le Héros comme prophète. » - III. « Le Héros comme poète. » - IV.

Quelques années plus tard, le processus idéal et textuel d'idéalisation des figures, déjà nettement repérable à la lecture des premiers livres, pétrifiera dans l'oeuf les forces qui, chez ses premiers « extrêmes contemporains » modernistes, se débattaient indirectement contre tout socle historico-généalogique de la vision épique du monde : Macedonio Fernández et Roberto Arlt, dans leurs livres ne rabattent pas la multiplicité sur une filiation généalogique du sens « semblant solide » et ramenant tout l'Autre au Même géocentré dans le Passé.

Dans le « travail critique » publié en 1981 dans *Les Temps modernes* (Paris), « Sentiments complexes sur Borges », Noé Jitrik soulignait l'enthousiasme enfantin pour l'héroïsme, y voyant une des raisons de la haute problématique de la « posture » et absence de position claire de Borges eu égard à la dictature.²⁵ Soupçonnant Borges de n'être jamais sorti de la bibliothèque *paternelle*,²⁶ Jitrik considère l'*origine de la famille* comme étant, dans l'oeuvre de l'écrivain, la toile de fond des mêmes, éternelles obsessions répétitives de l'auteur, conjurant les risques d'une modification profonde; d'où un univers toujours égal, toujours corrigé en vue de la perfection, toujours affirmé contre toute évidence historique et toujours menacé dans son enfance perpétuée en dépit des apparences (sous le couvert du Borges savant, du Borges cynique).²⁷

Je crois, pour ma part, que c'est en vertu de ce principe d'insécurité du monde généalogique (ce monde à protéger, à préserver à tout prix parce qu'unique garant du sens et fondement de l'écriture) que Borges a chassé de son esprit la perspective d'interventions verbales personnelles *contre* le Pouvoir. Par ailleurs, le tout-puissant transfert généalogique fabulant la Lignée chez l'écrivain vieilli qu'était Borges sous la dictature - hantise ou héritage imaginal qui finit par déterminer son oeuvre et son rôle d'auteur s'autodépréciant au profit de la Tradition -, cette puissance étrangement crédule du transfert a pu l'entraîner à imaginer les Militaires comme s'inscrivant dans

« Le Héros comme prêtre. » - V. « Le Héros comme littérature. » - VI. « Le Héros comme roi. » (Cf. J. L. Borges, *Oeuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1306-1307, ainsi que la préface à la traduction de l'ouvrage de Carlyle, reprise dans *Préfaces avec une préface aux préfaces*, ce livre dont le titre semble pasticher l'oeuvre entier.)

²⁵ N. Jitrik, « Sentimientos complejos sobre Borges » in *La vibración del presente*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, coll. « Tierra Firme », 1987, p. 13-37; *Les Temps modernes*, numéro 420, Paris, 1981.

²⁶ « (...) la biblioteca paterna, reducto mismo del niño y del saber, ámbito, a la vez, de un orgullo sin réplica y de una afirmación sin contradictores. No es que ahí haya nacido todo : ahí se está todavía y lo demás, la imaginación, es una proliferación, reducida, de sustitutos que convocan y ocultan » (*ibid.*, p. 23).

²⁷ N. Jitrik écrit : « el origen de la familia, el destino de la clase, el arraigo de la propiedad, constituirían (...) el telón de fondo de la insistencia, tendiente a conjurar el riesgo de una modificación; serían el elenco homólogo de un universo siempre igual, siempre corregido en pro de la perfección, siempre afirmado y, como es previsible, siempre amenazado » (*ibid.*, p. 27).

le droit fil des ardents défenseurs de la Patrie, le nationalisme argentin étant la racine commune et l'idéologie primitive de l'écrivain comme du régime militaire.

En termes d'*epos* latino-américain, l'immense erreur de jugement de Borges est d'avoir confondu imaginaire épique, héroïsme et nationalisme dans le droit fil du patriotisme d'extrême-droite entérinant en 1976 l'instauration d'un régime militaire « pour défendre la Patrie », alors que les gangs des généraux constituant ce gouvernement et ceux en exécutant les ordres et la basse besogne étaient déjà en train de trancher, depuis 1974, dans les forces vives de la nation, c'est-à-dire dans la société civile, dans la population, dans les groupes de citoyens composant la ou les nouvelles générations en Argentine, « vérité d'incarnation » d'une série d'assassinats systématiques dont la gouverne militaire fut longtemps jugée impossible à croire par la majorité des Argentins et longtemps non reconnue officiellement (*passée sous silence* puis déniée et étouffée par les responsables du crime contre l'humanité qui s'ensuivit).

En ce sens, tristement rivé à un monde révolu d'actes crus virils parce que guerriers, mythifiés par l'Histoire argentine des *gauchos* et ses propres mythologies connexes, Borges, selon moi, captif des ruines circulaires du socle généalogique que forma dans son imaginaire la Légende nationale argentine, *naturalisa* la dictature, pour lui prolongement « normal » sinon *logique* de la violence historique de son pays, violence dont il regrettait l'absence dans les années vingt (il a écrit sur sa propre esthétisation de la violence, sans distance critique, quelques années après que Walter Benjamin ait repéré dans cette esthétisation un trait du fascisme). Du coup, *tout découlant* désormais, dans la vie (c'est-à-dire le songe) de l'Auteur de fictions plutôt que d'actes, de ses centaines de pages d'héroïsation de l'Achévé épique dans sa rigidité ancestrale (chez Borges, tout ce qui est ancien est bon, valorisé, idéalisé et esthétisé), le Grand Écrivain devint la preuve ambulante de l'incapacité d'agir en fonction du caractère inachevé, « en acte », du présent instable de l'histoire contemporaine. Plutôt qu'acteur de l'*epos* latino-américain qui le précéda puis traversa une transformation historique tout au long de sa vie sourde à cela - *epos* dont je développe ci-après et plus loin le caractère de *combat intellectuel* -, Borges, spectateur désengagé tourné vers le passé combien malléable et manipulable, se révéla totalement dépourvu d'une sémantique contemporaine de *L'Action parallèle*. Or, il apparaît clair que *dissiper le charme* dans la vie publique internationale qu'il mena alors que la dictature *exploitait ce charme* n'aurait aucunement nui à son oeuvre.

4.1.2 - La figure de Sarmiento

Après la décomposition borgésienne de l'épopée en reproduisant avec brio la dimension d'héroïsation, en pluralisant l'entreprise d'immortalisation via les mille masques des Noms Propres démultipliant à l'infini les ancêtres généalogiques d'*El Hacedor* - falsifiant et magnifiant le legs du Passé comme autant d'extensions hypergénéalogiques de sa propre légende nationale ramifiée et consolidée, peut-être devenue omni-englobante parce qu'élargie jusqu'à comprendre Héraclite et, de là, projetée jusqu'à sa propre figure d'héritier culturel -, ce sur quoi je compte me pencher maintenant, c'est sur la *figure* incontournable de la « fondation » de la littérature argentine, Domingo F. Sarmiento (1811-1888). J'aborderai ensuite la question du *texte* de Sarmiento : s'agit-il, avec sa biographie romantique à caractère épique *Facundo*, d'une première élaboration littéraire de ce que j'appelle *epos* latino-américain, ici envisagé prioritairement depuis les lieux de la littérature argentine? Étudiant cette possibilité de l'*epos* dans la littérature argentine, je devais tôt ou tard « rencontrer » la figure de Sarmiento, et j'ai lu deux de ses livres parmi les plus « importants », *Facundo* et *Recuerdos de provincia*; avant d'en dégager directement la portée en termes d'acheminement vers l'*epos* du mémorable, voyons d'abord les *médiations* par l'intermédiaire desquelles l'on peut prendre connaissance, aujourd'hui, du point névralgique que constitue l'oeuvre de Sarmiento pour la littérature argentine et, plus largement, pour la littérature latino-américaine. Plus que de médiations, il m'apparaît clair qu'il s'agit là d'un véritable « champ transférentiel », qui s'est constitué chez les intellectuels argentins autour de la figure de Sarmiento, susceptible depuis plus d'un siècle d'appropriations de nature idéologique. Ayant pris la pleine mesure de ce phénomène politique et culturel, je ne commettrai pas l'erreur d'entrer dans un débat national qui concerne trop peu l'*epos migratoire*; c'est pourquoi, vu l'envergure de ce qui semble être la principale *imago* transférentielle de la littérature argentine, je me limiterai aux transferts qui opèrent différemment dans les textes de Borges et dans ceux de Noé Jitrik provenant de cette ascendance sinon de cet *ascendant*.

« *Sarmiento est le premier Argentin* »,

écrit Borges dans sa préface à *Recuerdos de provincia* publiée en 1944²⁸; d'où, entre autres, le beau poème que j'ai placé en tête de cette deuxième partie de la thèse, « Sarmiento », publié en 1961 à l'occasion du cent cinquantième anniversaire de la naissance du Grand Argentin et repris en 1969 dans *El Otro, el mismo. Poemas, 1930-1967*. Quelques mois plus tôt, dans un premier hommage sous forme d'un article dans le journal *La Nación*, Borges publiait une quarantaine de lignes, dont celles-ci :

« Sarmiento semble avoir senti en chaque facette du temps l'essence multiple de la patrie. (...) Sa perception fastueuse d'une grandeur à venir ou latente (...) nous sommes les contemporains de Sarmiento et du processus historique qu'il a analysé et anathématisé. »²⁹

Dans la préface citée ci-haut, de même que dans celle à *Facundo*, le discours est encore plus apologétique et, quand bien même ce discours apologétique ferait-il partie du genre « préface », le ton se fait héroïsant; juché parmi les plus hauts dans la Galerie de Portraits des Héros, Sarmiento entre, sous la plume de Borges, dans l'alliage emersonien des *Hommes représentatifs* (livre d'Emerson traduit par Borges et paru la même année que sa traduction des *Héros* de Carlyle) :

« Refusant de voir la pauvreté du passé et les atrocités du présent, Sarmiento se trouve être paradoxalement l'apôtre de l'avenir. Il croit, comme Emerson, que l'homme porte en lui son destin; il croit, comme Emerson, que l'espérance consiste à penser contre toute logique que ce destin, de toute évidence, s'accomplira. »³⁰

Bref, l'imaginaire grandiloquent du destin est aux commandes ; le problème, c'est qu'autant le « démon de l'analogie » du « comme » porte fruit dans l'univers de *Ficciones* et de *El Aleph*, autant, sur le plan symbolique et, très concrètement, en matière politique, le « refus » dit par Borges, projeté sur la figure de Sarmiento pour cautionner sa propre idéalisation du passé et corrélativement son propre déni du

²⁸ J. L. Borges, *Oeuvres complètes, op. cit.*, p. 412 (*Préfaces avec une préface aux préfaces*).

²⁹ *Ibid.*, p. 1209.

³⁰ *Ibid.*, p. 411.

présent, en dit plus sur Borges lui-même que sur l'auteur de *Recuerdos de provincia*. De même le « comme Emerson » reflète-t-il son intime « comme Sarmiento » déterminant alors sa propre ligne politique nationaliste sinon, paradoxalement pour le moderniste qu'il était encore en 1944, sa LNH (Lignée Nationale des Héros).

« *C'est notre Bible* »,

dit Borges de *Facundo*, la biographie à caractère épique de Sarmiento qu'il préfaça en 1974; une fois de plus, l'écrivain fait du « mystère » et de la « révélation intuitive » (ici de Sarmiento) la clef commandant son interprétation idéalisante. Borges reprend la catalogue des « intentions de l'auteur » (sic) établi par Alberto Palcos environ trente-cinq ans plus tôt; en voici seulement une, qui aurait peut-être dû, les années de la dictature argentine suivant cette préface-ci, réveiller Borges de son sommeil dogmatique : « Défendre la cause des émigrés argentins »³¹. Physiologiquement aveugle mais - pire - axiologiquement ou psychologiquement sourd à sa « propre » histoire contemporaine, où plusieurs milliers d'exilés politiques argentins durent précipitamment quitter le pays pour avoir la vie sauve, Borges fut *parfaitement sourd* à cette motivation ayant manifestement animé Sarmiento, puisque celui-ci a écrit *Facundo* en exil au Chili - texte-matrice d'histoire de l'*epos* migratoire argentin et *arche de Noé*.

La phraséologie borgésienne détache Sarmiento du tuf de l'historicité réelle, annule l'effectivité du combat intellectuel pouvant agir comme modèle d'action; Borges ignore avec superbe la dimension processuelle réactivable par lui comme par d'autres autrement soucieux du sort de la société civile argentine. L'hagiographie idéalisante propre au style romantique du dix-neuvième siècle triomphe sur toute la ligne, bonifiant l'héritage du passé, le privant de tout son suc critique d'intervention politique à *mettre au présent* de l'action intellectuelle vis-à-vis de la contingence historique plutôt qu'à esthétiser sous le lustre ou le vernis que lui confèrent des phrases comme celles-ci, à vocation éternisante : « Le *Facundo* créé par Sarmiento est le personnage le plus mémorable de notre littérature. (...) Sarmiento a légué à la mémoire des Argentins un grand nombre d'images impérissables (...) »³²

³¹ *Ibid.*, p. 415.

³² *Ibid.*, p. 417.

« *Macedonio* »

Quand j'ai lu pour la première fois, en mars 1998, des livres de critique signés Noé Jitrik, celui-ci m'est apparu comme un des meilleurs critiques latino-américains.

1) Quant à l'extraordinaire *mobilité* de l'interprète, dont la vivacité argumentative contraste énormément avec le côté *embaumé* de la production des dernières décennies de Borges, disons, à titre d'introduction, qu'elle correspond par exemple à la façon qu'a Noé Jitrik d'invoquer « Macedonio » dans la discussion, dans la parole vive et dans une entrevue réalisée pour la radio canadienne, sans l'héroïser dans la distance épique propre au Nom (Macedonio FERNÁNDEZ) mais en le rapprochant de nous, du présent, de la contemporanéité. Je crois que ceci n'est pas que l'effet épiphénoménal de la remarquable familiarité qu'il entretient avec l'oeuvre de cet écrivain, mais une façon de souscrire à l'anticonformisme « macédonien », et la substitution d'un principe pédagogique d'aller droit à l'essentiel de l'invention sémantique ou sémiotique *relevée* dans une oeuvre, à celui - borgésien - de la pérennisation du et des Grands Noms, principe d'héroïsation hyper-généalogique propre à un imaginaire dénué d'esprit (auto)critique et constituant un appel à l'autorité, voire un renfort de l'Autorité.

La référence à Macedonio, chez Noé Jitrik, singularise en pleine connaissance de cause la transformation de la conscience critique de la littérature inaugurée en Argentine par l'écrivain novateur, démarche de démythification et de reformulation de l'invention comme *fabrication* qui ne (se) gonfle pas (par) l'imaginaire généalogique de la Lignée.

2) Étant entendue cette antécédence logique du moment *moderne* de la nécessaire dépropriation de l'acte littéraire opérant librement à l'écart et en dehors de « la Lignée », surgissant, (se) fabriquant et (se) pensant de façon nouvelle plutôt que de s'inscrire dans la lignée de... et de devenir propre à..., la pensée de Noé Jitrik, à lire certains livres où elle se rassemble, est tout de même intimement concernée par le symbolisme argentin de la filiation, qui oriente - sans idéologèmes nationalistes - une partie des essais et travaux les plus récents de l'auteur (qui dirige actuellement une Histoire critique de la littérature argentine). C'est en comparatiste qu'il analyse la « filiation flaubertienne » à l'oeuvre chez Borges et Calvino, dans son article « Hacia una semiótica de la riqueza » (*Vertiginosas textualidades*, 1999), et il se démarque de toute entreprise généalogisante d'origine nationaliste dans *El ejemplo de la familia*.

Ensayos y trabajos sobre literatura argentina (1997)³³; mais en tant qu'écrivain et historien de la littérature argentine, il se sait écrire à la suite de..., et tente d'estimer à sa juste valeur la dimension d'héritage pouvant être dégagée de l'efficace poétique et axiologique propre à la textualité des oeuvres qu'il analyse, à l'aune de l'historicité de la littérature, de la sémantique et de la sémiotique.

3) Je ne prendrai ni « Macedonio » ni Noé Jitrik pour « modèle », même si je me sens et me situe plus près de cette mobilité interprétative que du modèle sarmientinien dont il sera maintenant question, tel qu'actualisé par les essais et travaux critiques déployés par Noé Jitrik depuis son *Muerte y resurrección de Facundo* dans les années soixante. Sauf exception, la question des modèles et de la filiation (toujours un tantinet généalogisante) m'est étrangère; raison de plus, peut-être, de m'y frotter le temps d'un demi-chapitre. Ni « preuves », ni « modèles », les textes et les livres dont il sera ici question sont, pour moi, à la fois des *exemples* du « combat intellectuel » que figure narrativement et poétiquement l'*epos* latino-américain, irréductible au seul langage littéraire, et des *indices* du fait que l'*epos* peut provenir ou remonter d'un tout autre fond culturel que le Chant (l'origine mythopoétique de l'épopée telle qu'historicisée par la Poétique). « « Sarmiento critica los modelos » dijo Nicolás Rosa. Los deshace yo diría », écrit Noé Jitrik dans *El ejemplo de la familia*.³⁴ Cela dit, ce livre, jusque dans son titre et en dépit du clin d'oeil ironique à *L'Idiot de la famille* de Sartre, marque bien, aussi fin soit-il, le désir généalogique de fondation d'une littérature enfin et *bel et bien* argentine; Sarmiento apparaît de nouveau, dès le premier essai, comme ce « premier Argentin » célébré par Borges, « Sarmiento en el origen de una literatura » sous la plume de Noé Jitrik. Ce *champ transférentiel* a connu son sommet d'élaboration langagière, dans la production de Jitrik, lors de l'exil argentin déclenché au milieu des années soixante-dix, exil forcé empêchant l'écrivain et critique de rentrer en Argentine pendant dix ans. L'*epos de la communauté argentine en exil se lit* dans son meilleur texte sur *Facundo*.

³³ N. Jitrik, *El ejemplo de la familia*, Buenos Aires, Eudeba, 1997.

³⁴ *Ibid.*, p. 200.

4.1.3 - Depuis une communauté déplacée :
ce qui se dessine entre l'appartenance première
et la réalité migratoire

Impossible de ne pas « en découdre » avec la passion des origines.

Dans *El ejemplo de la familia*, malgré cette inflexion « revenante » du parcours de tant d'hommes de l'écriture, désirant « fonder » leur Histoire de la littérature en « fondant », en projetant symboliquement et textuellement la fondation de la littérature de leur pays sur une ou quelques figures comme Sarmiento - filiation luttant symboliquement en Argentine contre l'idéologie de l'oubli, le déni et la manipulation de l'histoire et de la société -, Noé Jitrik précise « où il en est » dans son interprétation singularisant le rôle « fondateur » du *texte* de Sarmiento, qui *par là* aurait initié le mouvement d'écriture générateur de la spécificité de la littérature argentine. Ce caractère spécifique et « générique », il l'a « ciblé » et développé dès 1976, en écrivant sa propre - longue et complexe - préface à *Facundo*, pour l'édition panaméricaine de la Bibliothèque Ayacucho (Caracas, Venezuela, 1977); c'est en me consacrant principalement à la mise en relief de ce « travail critique » écrit en exil par Noé Jitrik que je propose de ressaisir et d'exposer de façon concentrée le mouvement propre à sa pensée, telle qu'elle s'attache à resserrer les liens entre l'expérience argentine et *l'expression latino-américaine*.

D'un transfert d'écriture entre filiation et migration

A) *De la concomitance*. C'est en retravaillant ces pages prononcées au Mexique le 18 juin dernier que je me suis demandé si je ne cherchais pas à approcher un *principe de concomitance* échappant aux pensées de la filiation. Là où celles-ci tentent généralement d'établir ou de rétablir (voire de s'établir comme) une certaine continuité du sens, se constituant d'abord sur la scène et dans les coulisses de l'Histoire, la *concomitance*, « rapport de simultanéité entre deux faits, deux phénomènes » (*Le Petit Robert*), se produit - plus qu'elle ne se reproduit - au gré de nos déplacements quotidiens dans l'espace-temps physique, alors que la reconstitution d'une filiation atténue l'importance de l'espace *où les transferts ont lieu(x)*. Avec un peu d'imagination géographique, on comprendra que dans le cadre du Congrès international sur les travaux de Noé Jitrik qui a eu lieu au Mexique du 18

au 22 juin 2001 (plus de deux cent trente communications), à Puebla puis à Mexico, j'ai assisté à la concomitance des Amériques.

B) *Dé-paysier les textes « à l'étranger »*. Je n'oublierai jamais que c'est en résidant à l'étranger (en France), en 1994, que j'ai compris la force *a*-généalogique de certaines oeuvres de la littérature québécoise. « À l'étranger », loin du territoire du généalogique instituant en identité nationale sinon en héritage culturel une littérature qui s'est insurgée contre l'histoire officielle dans les années cinquante, soixante et soixante-dix, j'ai relu Réjean Ducharme, Jacques Brault, Jacques Poulin et d'autres et, pour la première fois, Paul-Marie Lapointe. Dé-paysés parce que lus en dehors du Territoire, ces textes acquéraient leur pleine existence littéraire, c'est-à-dire *détachable de l'origine*, en plein Paris, loin du « Tu dois » t'y identifier, dans la concomitance *a*-généalogique de virtuellement toutes les littératures contemporaines y convergeant en traduction.

Corrélativement, avec le recul, je dirais qu'il y a, envisagés depuis l'angle du *migratoire résistant au déracinement* intégrant difficilement l'épreuve de l'exil, trois enjeux majeurs qui sous-tendent ce travail critique de Noé Jitrik écrit en guise de préface à l'édition *panaméricaine* de *Facundo* :

- 1) déconstruire, sans la mentionner explicitement, la phraséologie nationaliste borgésienne, celle modelant la préface à *Facundo* publiée par Borges en 1974 (« C'est notre Bible »), témoignant d'un transfert généalogique « hyperargentinisant » et neutralisant l'*action* de l'écriture du *Facundo* au profit d'une mythologie faisant du *texte* de Sarmiento un « personnage », l'ultime support de l'héroïsation chère au traducteur des « Héros » de Carlyle;
- 2) concevoir un paradigme d'efficace textuelle détrônant celui de l'économie de mots prônée par Borges, en utilisant *Facundo* comme texte-phare charismatique et fondateur de l'hétérogénéité du langage et de la richesse d'entrecroisement des types de discours narratif *manifestes dans les oeuvres de Roberto Arlt, Macedonio Fernandez et Julio...*, « Sarmiento » (ré)investi comme *imago transférentielle* de la communauté argentine et surtout comme l'écrivain argentin-princeps de l'exil forcé en dehors du pays - *imago* pouvant constituer sur le plan « symbolico-charnel » un « pôle générateur » d'action combative pour les Argentins, Chiliens et Uruguayens alors victimes de l'exil forcé;
- 3) si le second enjeu est de revaloriser sinon de refonder un *epos* argentin dans sa dimension historique, par la reviviscence *au présent de l'action* de l'écriture « remontant » *du temps de Sarmiento*, « rebranchant » *Facundo* dans l'effectivité de ce qui se passe à nouveau en Amérique latine en 1976 en mettant en relief sinon en

accentuant ses dimensions textuelles toujours « actives » et « productives » dans ce contexte de l'exil et des dictatures, le troisième serait de montrer le texte de *Facundo* comme étant solidaire du roman baroque latino-américain (alors non argentin ou ayant « migré » en dehors de l'Amérique latine), c'est-à-dire en partageant fondamentalement la poétique de la « mezcla »; ce qui demandait à Jitrik d'accentuer par transfert, consciemment ou non, la dimension « polyfacétique » de la « matérialité textuelle » de *Facundo*, richesse textuelle particulièrement déployée par les romans polyphoniques du *boom*.

4.2 - MEZCLA. La lecture de Facundo par Noé Jitrik, « travail critique » dans La memoria compartida

Eu égard à l'économie de cette thèse, je me concentrerai particulièrement sur certaines parties du complexe « travail critique » de Noé Jitrik sur *Facundo*, publié pour la première fois en 1977 et repris depuis dans le livre *La memoria compartida*.³⁵ Me limitant à l'axe principal de son interprétation, pour ensuite l'associer au champ notionnel de l'*epos*, je m'en tiendrai essentiellement à ce qu'il dégage comme forte tendance à la *mezcla* : qu'est-ce que Noé Jitrik entend par là, repérant ce processus d'intégration verbale dans le texte de *Facundo* et le développant comme l'argument central de son interprétation?

« Actualiser » étant un des motifs déclarés de ce travail de Noé Jitrik sur *Facundo*, j'examinerai *avec puis sans* le gouvernail de *ce* texte ce que l'on peut en dégager - sans quitter le *terrain* de l'engagement dans l'historicité - en termes de « directions de signification », c'est-à-dire en rattachant peu ou prou cette problématique à celle du *site* du langage en cours d'élaboration dans cette thèse. C'est là que, passant du *textuel* au *culturel*, je me référerai à un des deux plus récents essais de Noé sur Sarmiento, celui publié en 1995 (« Insomnes y oníricos »).

4.2.1 - Vers une axiomatique du choix reterritorialisant la trace

J'appelle « engagement » la non-indifférence, la perméabilité et la proximité au contexte qui englobe l'acte critique d'interprétation mené par le sujet, axant finement, de façon non tendancieuse, un dégagement de la *force axiologique* de la textualité

travaillée, en rapport direct avec la situation historique pouvant menacer une culture dans ses forces vives, participant au champ symbolico-charnel *sinon le constituant en bonne partie*, que cette culture soit la sienne propre ou une culture communiquant étroitement avec celle-ci, perçue comme proche.

Témoignage, désir et déconstruction

C'est en exil au Mexique que Noé Jitrik a écrit, en 1976, « El *Facundo* : la gran riqueza de la pobreza », argumentant de façon détaillée la pertinence toujours agissante de cette oeuvre résistant à la désagrégation sociale de l'Argentine : il développe cette pertinence comme richesse de vie de l'*écriture*, en consacrant son analyse discursive davantage à la matérialité textuelle de *Facundo* qu'à son contenu de biographie romantique et à ses aspects idéologiques, liés aux enjeux nationaux du dix-neuvième siècle. Relire Sarmiento, reprendre l'analyse de *ce texte* pour le penser plus avant en termes d'efficace de l'écriture et d'efficience historique de la littérature : au milieu des années soixante-dix, la *barbarie* s'étendant par les régimes militaires au Chili, à l'Uruguay puis à l'Argentine, l'exil donnait de façon anachronique mais aiguë une nouvelle capacité critique à un texte reconnu pour sa narration charismatique et polémologique, en tant qu'écriture permettant de lutter contre l'exil politique forcé, lutte pour l'expression argentine depuis la périphérie, depuis l'état d'exil en dehors du pays natal.

Si on considère maintenant, à l'aune de cette thèse, un certain récit de témoignage argentin de la fin du vingtième siècle, ce travail critique de Noé Jitrik sur *Facundo* déploie systématiquement les racines historiques, culturelles et langagières de cette *voix engagée* dans la prose de notre temps - racines lisibles *dans le texte* de *Facundo*, telles que le critique les fait ressortir.

Reliant à la thèse ce travail critique et sa dimension d'intervention active dans l'histoire de l'exil argentin les années de la dictature militaire, je ne perds pas de vue la situation historico-culturelle du tournant du millénaire, dont les processus de dépolitisation et d'acculturation entraînent à moduler autrement la capacité d'un texte littéraire à porter le *fundamentum* d'une culture et d'une littérature avec autant d'efficience historique, tel que le valorise implicitement ce travail sur *Facundo* écrit par Noé Jitrik en 1976. Surtout, traduit dans la sensibilité d'un lecteur ou d'une lectrice en 1987 ou en 1999, ce désir d'*efficacité symbolique* aura peut-être été

³⁵ N. Jitrik, *La memoria compartida*, Mexico, Editorial Veracruzana, 1982; 2ème édition : Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1987.

éprouvé comme manque, absence de la vie des voix et des visages des personnes disparues; cette rupture à la verticale du site, cette interruption du cours normal des choses de la Cité peut tout aussi bien donner à penser, dans la douleur du deuil, la difficulté psychologique de justement agir dans le langage symbolique porteur de signification historique, quand bien même le désir de témoigner demanderait légitimement au témoin de dire *tout ce qui compte* pour *rendre justice* aux morts, dire l'étendue de la perte en témoignant *des* pertes subies et traversées sous la dictature - pertes en vies humaines et en *transferts d'âmes*, en transmission psychique entre les générations.

La « textualité » de Facundo

A) Le critique travaille cette textualité à partir d'outils analogues à ceux mis en oeuvre par l'auteur de *L'Écriture et la différence*, *La Voix et le phénomène* et *De la grammatologie*³⁶; disons qu'il le « rencontre » sur le plan épistémique, pour ensuite poser et articuler des enjeux axiologiques, éthico-politiques et culturels pour lui - Noé Jitrik - visiblement inséparables du contexte latino-américain.

Dès la cinquième page de son « travail critique », après s'être explicitement distancé des lectures idéologiques récupérant l'oeuvre de Sarmiento dans l'orbe du nationalisme et autres « ismes » nationaux, Jitrik montre comment, dans sa façon de travailler le texte de *Facundo*, il écarte du travail d'interprétation le « vouloir-dire » de l'auteur et toutes les « intentions » extra-textuelles toujours plus ou moins idéologisantes et faisant écran, occultant l'écriture, empêchant de rendre compte de sa processualité, de ce qui *opère* en elle et par elle.³⁷ C'est, ensuite, en *mettant en relief* la « matérialité » de l'écriture et l'effectivité performative de l'énonciation la « travaillant » que Noé Jitrik dégage la « textualidad » (textualité, texture plurivoque de l'écrit) en l'autonomisant du « querer decir », après avoir spécifié ce qu'il *ne fera pas* dans ce « travail critique » :

« ... no consideraremos el *Facundo* desde su racionalidad propia porque eso nos llevaría fatalmente a justificarlo y, por lo tanto, a negarlo como

³⁶ Ces trois livres de J. Derrida sont parus en 1967; de 1967 à 1970, Noé Jitrik a enseigné en France, à Besançon, et a pris connaissance des travaux les plus récents du structuralisme, ainsi que des nouvelles théories du *texte* et des premiers livres de Derrida. Ceux-ci furent lus et relus par lui dans les années soixante-dix, les années où il développait sa propre théorie du « trabajo crítico », et n'ont cessé de le concerner depuis (cf. Noé Jitrik, *Los grados de la escritura*, México, Premiá Editora, 2000).

texto si por « texto » entendemos una situación eminentemente productiva que cesaría en la justificación al no poder salir de sus redes, de su « querer decir », lo bloquearíamos en su actividad y nada entonces podríamos hacer con él »³⁸

Ainsi Jitrik écarte-t-il la « trama idéologique composée par le texte comme un hecho », « la intencionalidad como un motor excluyente », etc. Il s'agit plutôt de « travailler » (dans) l'épaisseur de la signification, de « advertir como se produce, de qué se nutre, cual es su operación »³⁹. Dans *La vibración del presente*, il écrit : « hay una estructuración que no se agota en la estructura »⁴⁰, énoncé « néostructuraliste » très près des écrits des années soixante de Derrida et de la *Théorie esthétique* d'Adorno, où la notion de « structuration » joue un rôle déterminant pour caractériser la processualité de l'oeuvre moderne.⁴¹

B) Davantage que ce double aspect épistémique et méthodologique propre à une démarche bénéficiant à la fois de l'opération de *réduction phénoménologique* (de « mise entre parenthèses » de tous les aspects et discours extérieurs à « la chose même », ici le texte de *Facundo*) et de sa critique par le néo-structuralisme rebelle au(x) processus de constitution de la chose en « objet » idéalisant la textualité, son itérabilité liée à la finitude de la marque graphique et phonétique (Derrida) ou aux « flux » et agencements du désir (Deleuze), ce travail critique de Jitrik constitue ce qu'on appelle aujourd'hui une *intervention*. Cette qualité d'*intervention* d'un texte publié en 1977 oriente sa complexité opérationnelle pour *intégrer sur un autre plan* des stratégies de lecture et de problématisation du « texte » conceptualisées par la déconstruction : l'action dans l'historicité présente, en tant qu'elle interagit avec l'axiomatique (co-)optée par ou dans la production littéraire, comme l'a conceptualisé Noé Jitrik dans son ouvrage liant les deux, *Producción literaria y producción social*.⁴²

³⁷ Cf. les travaux publiés par J. Derrida de 1962 à 1972, allant de l'Introduction à *L'Origine de la géométrie* de Husserl (Paris, PUF, 1962) à *La Dissémination, Marges de la philosophie* et *Positions* (parus en 1972).

³⁸ N. Jitrik, *La memoria compartida*, op. cit., p. 127.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ N. Jitrik, *La vibración del presente*, op. cit., p. 174.

⁴¹ T. W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, traduction révisée, 1989.

⁴² N. Jitrik, *Producción literaria y producción social*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1975. Dans le « travail critique » sur *Facundo*, écrit l'année suivante, on lit : « consideramos la escritura como producción » (*La memoria compartida*, op. cit., p. 156).

« - Il aura obligé »⁴³ : si une phrase pareille avait été tissée dans le texte de Noé Jitrik, elle se serait référée au peuple argentin, à l'avenir de son pays, voire à l'état critique de tout un pan de l'Amérique latine, et non uniquement à un individu et son grand Oeuvre. Autrement dit, ce travail critique de Noé Jitrik n'exceptionnalise pas une oeuvre comme révélation, mais l'inscrit parmi celles travaillant le terreau hybride de la littérature latino-américaine, de façon à (re)mettre en communication culture argentine et culture latino-américaine à partir d'un matériau littéraire transférable dans plusieurs pays latino-américains.

4.2.2 - Le stylet, la chaîne et le creuset

Ici, je vais distinguer la poétique de la *mezcla* qu'analyse et dégage Noé Jitrik dans son texte, de la séparation duelle vigoureusement affirmée par Jacques Rancière dans un texte provenant également de résidus épiques dans la littérature, « La chair des mots », premier développement publié dans le numéro 77 de la revue *Po&sie* (automne 1996). J'indique tout de suite que là où Rancière affirme, dans le droit fil du style français, l'acte qui tranche, sépare, comme d'un coup de stylet ou d'une pointe de fleuret, Jitrik lie et relie toutes les couches opérantes du texte, en souligne la logique d'assemblage fusionnel non mythologisant, en transmet la continuité enchaînée des éléments composants synergiques et en examine la dimension de creuset d'écritures possibles en regard de la société et de l'histoire.

A) Du « style »

Après avoir repris, de Palcos, l'idée selon laquelle « en la fusión de tantos aspectos disímiles y en la forma de realizarla radica, en gran parte, el valor y la actualidad permanente de *Facundo* », Jitrik ajoute :

« ... acaso esta mezcla o fusión expresa la nerviosidad del expulsado, la urgencia del marginado por regresar a un orden que aparece como desbaratado (...) Fuente de angustia, no desaparece nunca y deviene eso que se designa habitualmente como « estilo » »⁴⁴

⁴³ J. Derrida, « En ce moment même dans cet ouvrage me voici » in *Emmanuel Levinas*, ouvrage collectif, Paris, Éditions Jean Michel Place, 1977, p. 21, phrase déclarative - « attaque » comme on dit - du texte très « signé » de Derrida; texte repris intégralement in J. Derrida, *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1987.

⁴⁴ N. Jitrik, *op. cit.*, p. 139.

Le moins qu'on puisse dire de la conception de l'acte littéraire de Rancière, c'est qu'elle « tranche » par rapport à la logique organiciste du style de Sarmiento, et fait de l'être littéraire une existence suspensive évincée de l'action par le chiasme entre deux logiques s'excluant pratiquement l'une l'autre :

« Je voudrais arriver à penser l'être littéraire comme existence suspensive. Une existence suspensive, c'est, en général, une existence qui n'est pas définie par des propriétés, qui s'inscrit donc, comme en surimpression, sur tout assemblage de corps définis par des propriétés, en suspendant un ordre donné de dénomination. (...) L'existence suspensive de la littérature, selon moi, s'effectue par la rencontre entre une logique du corps de fiction et une logique qui lui est hétérogène, que j'appellerai logique de la lettre ou de la littérarité. (...)

L'acte littéraire (...) c'est l'acte qui tranche au travers du corps de la fiction, qui défait l'union entre corps de fiction et corps d'incarnation. Le principe de cette rupture est (...) de faire jouer la logique d'incarnation (le risque du corps exposé à la lettre) contre la logique de fiction, contre ce que j'appellerai le principe de réalité de la fiction. L'acte littéraire est l'acte qui tranche de l'impossibilité de l'incarnation la réalité de la fiction. »⁴⁵

Il s'agit là d'une logique post-hégélienne de la séparation dont *Mallarmé* a conçu le modèle littéraire français, celui de « la singularité quasi religieuse de la littérature qui existe, selon l'expression mallarméenne, « à l'exception de tout » »⁴⁶. Je crois que « *Deutsches Requiem* » de Borges, mentionné plus haut, participe d'une telle « existence suspensive », s'inscrivant « comme en surimpression » sur la réalité historique des corps, les documents et la mémoire de l'Allemagne défaite par le nazisme ; l'existence suspensive du récit au « Je » d'Otto Dietrich zur Linde, cet étrange faux témoignage ourdi par Borges dans *El Aleph* en hommage à la culture allemande, s'effectue par une telle « rencontre » (une duplicité) entre une logique du « corps de fiction » du narrateur inventé de cette « confession » d'un responsable nazi

⁴⁵ J. Rancière, « La chair des mots » in *Po&sie*, no 77, Paris, Belin, automne 1996, p. 81 et 86.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 81; le paragraphe précédent, Rancière y associe la possibilité d' « un mode de vie propre : l'accomplissement d'un devoir spécifique envers la langue dont Flaubert et Mallarmé seraient les héros », dans le droit fil de la « filiation flaubertienne » et mallarméenne évoquée plus haut et magnifiée - dans le cas de Mallarmé - par Maurice Blanchot dans *L'Espace littéraire* (Paris, Gallimard, 1955) et *Le Livre à venir* (Paris, Gallimard, 1959), puis par Derrida dans *La Dissémination* (Paris, Éditions du Seuil, 1972).

défiant les règles de la vraisemblance, et la logique de la littéarité qui opère (dans) la textualité de *El Aleph* comme dans *Ficciones*, *El Hacedor*, *El Otro*, *el mismo*, etc.

Ensuite, non sans en raffiner l'expression, Rancière (ré)affirme l'éternel dualisme cartésien comme une scène de duel sur le parvis de Port-Royal à Paris, « acte qui tranche » ci-haut sur le plan philosophique comme la toute dernière phrase de la confession fictionnelle d'Otto Dietrich zur Linde le fait sur le plan de l'« existence suspensive » là inventée ou *suscitée*, pour mettre le *punto final* à l'étonnant acte littéraire que demeurera toujours « Deutsches Requiem » : « Mi carne puede tener miedo; yo, no. »⁴⁷

Plutôt que de tirer des conclusions de cette dramatisation énigmatique de l'acte littéraire conçu comme solitude tranchante gagnée à la pointe de l'épée, je préfère passer sans tarder à la conception de Noé Jitrik, qui conjoint ce qui s'oppose ci-haut. Disons, pour faire simple, que là où Rancière utilise deux logiques, celle de l'« existence suspensive » et celle de « l'acte qui tranche » (qui correspondent *très bien* à la poésie française), j'introduis avec Jitrik une logique du tiers inclus et de l'imbrication du disparate, de la mise en contact continue des diverses couches ou dimensions de l'expérience culturelle irréductible à la pureté de « l'acte littéraire » (ce qui ne nie pas l'élégance de pensée de la formulation de Rancière).

B) La chaîne de significations opérant la « mezcla »

La discursivité propre aux travaux de Noé Jitrik ne doit rien à Mallarmé. Ayant écrit sur Mallarmé sans tomber sous la coupe du *modèle* mallarméen qui aura régi, jusqu'à Rancière, tout un pan de l'esthétique française, Noé Jitrik, par cette notion de *mezcla* dont je restituerai ces pages-ci la chaîne sémantique et opératoire, n'isole pas l'écriture du divers des plus disparates de l'expérience humaine, dont les contrastes, l'impureté et le côté « en vrac » ont traversé plus d'un écrivain. Michaux et Gombrowicz, pour ne citer qu'eux, furent de tels convoyeurs de *mezcla*, jusqu'à en dégager un style ou des styles riches d'*informe*.⁴⁸

Soit maintenant une projection graphique, dans lequel je me suis évertué à rassembler les gestes multiples qu'opère le critique dans les pages creusant un peu *mezcla*, en

⁴⁷ J. L. Borges, *El Aleph*, éd. originale en 1949, Madrid, Alianza Editorial, « Biblioteca Borges », 1997 (texte de l'édition Emecé de 1974), p. 103.

⁴⁸ « ... aparece una « informidad » relativa respecto de un conjunto de « formas » por las que circula convencionalmente la literatura (...) la « pluralidad » que define el *Facundo* : la pluralidad (de registros, de planos, de elementos, de exigencias, etcétera) es la fuente de esa « informidad », deseo de tomarlo todo »,

termes de force structurante innervant, liant et tirant de l'avant toutes les couches d'écriture de *Facundo*.

(Suivent les phrases agençant les occurrences les plus importantes du terme « mezcla » dans le « travail critique » sur *Facundo*, extraites de 4 pages nodales du texte de Noé Jitrik.)

PLURALITE MANIFESTE (DU "FEU NOURRI" DE *FACUNDO*)

↑
"INFORMIDAD" (aparece una "informidad")

vista

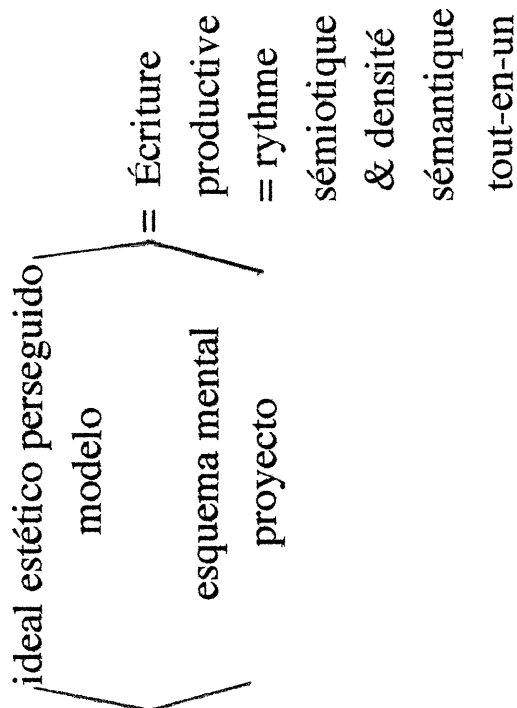
↑
"fenomenológicamente"

↑
MEZCLA = convivencia de géneros + fuerza generadora +
(telón de fondo)
hasta en cada frase

↑
Pluralidad (de registros,
planos, elementos,
exigencias, etc) =

↑
"fuente de esa "informidad",
deseo de tomarlo todo"

(PLURALITE SOUS-JACENTE)



« MEZCLA »

« cruces (o « mezclas »), por ejemplo, el de « historiografía » y « literatura » característico del eclecticismo en el que se nutre, sin contar con que a su vez el modelo ecléctico es resultado de una serie de acomodaciones y mezclas, o el de letra escrita y « acción » que hace que todo lo que se escribe muestre un entrelazado dominado por la política - advertiremos que la « mezcla » constituye un rasgo esencial que determina no sólo el aspecto general del texto, sino aun la estructura de cada inciso y aun de cada frase »⁴⁹;

« El movimiento de « mezcla » es tan notable que puede ser considerado como un polo generador, una fuerza que estando presente en la escritura al mismo tiempo explica cómo se va desencadenando; y puesto que esta escritura se presenta como un « ritmo », la « mezcla », como fuerza, puede ser definida como un « caracterizador » del ritmo, lo que determina su producción. Pero hay también otra dimensión : la « mezcla » no yace como secreta fuerza productiva sino que deviene también designio, una especie de ideal estético perseguido y, como tal, proyecto ideológico específico, núcleo a dos niveles (fuerza generadora y esquema mental) de una definición teórica que se procura realizar en la práctica y que marcaría, en ese pasaje, de una vez para siempre, una literatura, la que dirige el *Facundo* (...). En otras palabras, modelo de una literatura posible. »⁵⁰

Tout cela, selon moi, articule les éléments génétiques d'une prose - par exemple, comme c'est le cas avec *Facundo*, celle d'une biographie, ou encore celle d'un roman autobiographique telle que générée sous la plume de Thomas Bernhard - en tant

⁴⁹ Noé Jitrik fait la vérification de cette assertion en reproduisant dans son texte huit phrases qui constituent autant d'exemples où la « mezcla » caractérise l'assemblage du disparate de l'expérience du narrateur à même la phrase. En voici deux : « La cinta colorada es una materialización del terror, que os acompaña a todas partes, en la calle, en el seno de la familia, es preciso pensar en ella al vestirse, al desnudarse », et « i las ideas se nos graban siempre por asociación : la vista de un árbol en el campo nos recuerda lo que íbamos conversando diez años antes al pasar por cerca de él; figuraos las ideas que trae consigo asociadas la cinta colorada, i las impresiones indelebles que ha debido dejar unidas a la imagen de Rosas » (Domingo F. Sarmiento, cité par N. Jitrik in *La memoria compartida*, op. cit., p. 141).

⁵⁰ N. Jitrik, *La memoria compartida*, op. cit., p. 140-143.

qu'elle n'est pas *que* narration, prose dont les « forces de production » précèdent en quelque sorte le maillage de la fiction.

J'ajouterai que, dans le détail de son analyse de l'*articulation syntaxique* de la « mezcla » - articulation qui *génère* la scansion -, le critique argentin précise que cette articulation aura, sur le plan sémantique, un caractère tantôt philosophique, tantôt culturaliste, tantôt scientifique et, ailleurs, un caractère tantôt journalistique, tantôt politique, tantôt grammatical ou encore, historico-anecdotique. Je crois qu'il faut percevoir la *phrase combinatoire* du *Facundo* (« mezcla » qui, selon Noé Jitrik, « se continua en la obra posterior de Sarmiento »⁵¹) comme une poétique originale d'une créativité spécifiquement latino-américaine, même si on la trouve à l'oeuvre dans des textualités étrangères à l'Amérique latine, surtout dans les littératures du vingtième siècle; en effet, nombre de romanciers latino-américains ont sans doute accompli sinon considérablement enrichi ce type de combinaison langagière-culturelle, *Facundo* en étant ici la quasi-*projection généalogique*, exemple ou « modèle » particulièrement *prégnant* et riche d'héritage littéraire, intellectuel et symbolico-charnel (ou *transférentiel*) chez les Argentins. Ceci répondait peut-être alors à un puissant désir de *rapatriement* : par l'étonnante *mise en relief* - voire l'accentuation projective - de la tendance à la « mezcla », à la fois « lue » et projetée dans le texte du *Facundo*, « rapatrier » la créativité du roman baroque cubain (Lezama Lima, Sarduy, Cabrera Infante), mexicain (Fuentes), chilien (José Donoso) ou argentin-migratoire (voir ci-après, 4.3), et l'instituer comme modèle d'action critique comportant « una imagen de entrecruzamiento y mezcla vertiginosos »⁵². Je cite ce que disait Noé Jitrik aux « Décades de Cerisy » en juillet 1978, propos que j'extrahis du texte sur José Lezama Lima publié depuis dans *La vibración del presente*, « « Paradiso » entre desborde y ruptura » :

« (...) el barroco sería el resultado de un procedimiento cuyo ingrediente mínimo sería la mezcla de códigos y, como resultado, estaría basado en la acción deformante de un lenguaje (...) sobre uno o varios lenguajes bien especificados y reconocibles »⁵³

C'est en ce sens, me semble-t-il, qu'il faudrait entendre l'orientation culturelle du « champ transférentiel » qu'active le travail critique de Noé Jitrik sur *Facundo* : un

⁵¹ *Ibid.*, p. 140.

⁵² N. Jitrik, *ibid.*, p. 142.

devenir latino-américain, plutôt qu'une (re)fondation généalogique stricto sensu, ni la famille ni la Nation n'apparaissant comme pierres angulaires de la construction. Le « nosotros », qui figure la communauté depuis laquelle s'exprime dans le texte l'inquiétude culturelle historiquement légitime, apparaît à la relecture figurer la *communauté des citoyens* dont les liens seraient toujours à resserrer : celle de l'Amérique latine.

C) *Le « creuset de possibilités » : de la fécondité du tissage d'expérience déterminant l'écriture de Sarmiento*

Sarmiento, dans une écriture très personnelle, propose un entrecroisement de perspectives cognitives et narratives dont les contenus jaillissent à partir de l'expérience; le germe d'empirisme, à travers cette complexité productive, donne beaucoup plus qu'une « filiale mémoire » ou des « reflets de cette mémoire »⁵⁴ figés dans l'éternité, tend à incarner l'intégralité de l'expérience de l'individu plongé dans son époque et en croisant les matériaux non encyclopédiques :

« Lo que se llama « estilo » (...) se inscribe sobre una red personal (integrada por el conjunto de modelos introyectados, vividos y olvidados) y una red cultural (integrada por exigencias superyoicas)... En todo caso, y sin que resulte de aquí una « explicación », este cruce de redes crearía hasta cierto punto las bases de un sistema de determinación que, informe y todo, plural y todo, en Sarmiento fue extraordinariamente productor, casi una segunda naturaleza. »⁵⁵

Conjuguant individualisme, conscience sociale et identification aiguë au pays, *Facundo* devient un creuset de possibilités non épuisées sous la plume de Noé Jitrik,

⁵³ N. Jitrik, *La vibración del presente*, op. cit., p. 52. Texte publié en français en 1980, in *Littérature latino-américaine d'aujourd'hui*, Paris, 10-18, 1980.

⁵⁴

« Toi qui as su léguer une mythologie
De glace et de feu à la filiale mémoire,
Toi qui as su fixer la si violente gloire
De ton intrépide lignée de pirates »,

écrit Borges dans « Snorri Sturluson, 1179-1241 », *L'Autre, le même. Poèmes 1930-1967, Oeuvres complètes*, op. cit., p. 100, et « Des reflets de cette mémoire, l'univers » dans « Everness » (*L'Autre, le même*), p. 112. La mémoire est nommée dans un grand nombre de ces poèmes, « la mémoire du monde » lit-on dans « Au vin », p. 106 (« Et ta fluence patriarcale et profonde Fleurit de ses présents la mémoire du monde. »).

⁵⁵ N. Jitrik, op. cit., p. 144.

dans la mesure où le type de va-et-vient qu'il déplie *entre* l'idéologique et l'inconscient correspond étroitement à la situation du migrant de Sarmiento jusqu'à nos jours. Autrement dit, Noé Jitrik *n'esthétise pas la mezcla* et propose de façon directe et indirecte des balises pour qui entend écrire et agir aujourd'hui. Par ailleurs, l'aspect matriciel du texte de Sarmiento innervant sans doute en profondeur (de façon souterraine) l'humus culturel de la littérature de l'*epos* latino-américain en provenance de l'Argentine et de l'Uruguay, toutes les pages qui suivent dans le cadre de ce dépli de l'*epos* latino-américain peuvent être lues comme *une façon* d'explorer plus avant ce « creuset de possibilités » activé et en partie généré par l'écriture de Sarmiento, en tant que « modèle » d'une littérature possible, matrice d'histoire et exemple d'efficace du narrateur.

4.2.3 - Resserrer les liens : sur le « terrain » de l'écriture

Déplacements, dégagements

En portant l'essentiel de son « travail critique » sur la forte tendance à la « mezcla », Noé Jitrik se penche davantage sur les structures opératoires de *Facundo* que sur son contenu explicite et contingent; cette mise en relief de la « mezcla » s'accompagne du désir de déterminer une écriture possible en regard de la décision d'« agir avec... et selon... » dans la situation historique, plutôt qu'en faisant fi des « circonstances » aggravant la précarité de la vie politique en Amérique latine. Cette situation historique n'étant plus la même, il faut transposer en d'autres termes l'inquiétude culturelle alors formulée par Jitrik, et déterminer tout autrement l'efficace possible d'un texte « transmetteur » de la communauté de la langue.

Ensuite, même si, pour reprendre (sans y souscrire) un mot de Noé dans son texte⁵⁶, la pratique de la littérature n'est pas principiellement « subordonnée » à une idée englobante d'action via la parole écrite, il reste que les deux visages de l'écrivain déterritorialisé en quête d'un site (le Sarmiento écrivant *Facundo* en exil)

⁵⁶ « Me parece evidente que la práctica de la literatura, tal como ha sido descrita, esta subordinada a una idea más general de acción por medio de la palabra escrita. El texto lo ratifica explícitamente y proporciona de paso una imagen que tiene mucho de actual », écrivait Jitrik... en 1976 (*ibid.*, p. 146). Par contre, la page suivante, l'expression choisie par Jean-Toussaint Desanti pour dire le « agir avec... » apparaît en espagnol dans le texte sur *Facundo* : « no me cabe duda de que la literatura deviene claramente coadyuvante de la « acción » » (N. Jitrik, *ibid.*, p. 147).

caractériseraient également le tiraillement de l'écrivain fréquemment déterritorialisé aujourd'hui : entre la persistance et le découragement.

Revenu depuis sur *Facundo* et la textualité sarmientinienne dans son essai plus « musique de chambre » intitulé « Insomnes y oníricos »⁵⁷, Noé Jitrik, qui y reconnaît une oeuvre « insomniaque » comme le sont, dit-il, celles de Kafka, Broch, Thomas Bernhard et, en Argentine, Roberto Arlt, fait pivoter son argumentation (amenée comme une réflexion personnelle sous forme de propos épistolaires) autour du fait manifeste que, en plus de mouvoir et d'émouvoir le lecteur, l'extrême vitalité des textes de Sarmiento « problématise », « met en question » :

« ... desplazar ligeramente el objeto; se me ocurrió que si « problematizar » es una de las cualidades de esos textos ello indica una posición, definidora, por cierto, de cierto modo de entender la cultura latinoamericana. »⁵⁸

Littérature et insomnie

« (...) una literatura es tal, posee identidad, cuando se reconoce en textos que no dejan dormir. »⁵⁹ Comment, dès lors, déterminer l'efficace propre à l'écriture, l'écriture comme telle, toujours déjà dénuée des emballages tectoniques dont la discursivité l'enrobe du moment qu'elle se montre insuffisamment vigilante vis-à-vis des exigences propres à « una escritura crítica »⁶⁰? Qui dit persistance dit alors une écriture qui s'agrippe, meut tout un texte en mobilisant éventuellement toutes les ressources possibles et imaginables du scripteur faisant converger ses efforts dans le but de convaincre - si son texte se destine à cela - ou encore, de faire de son lecteur un interlocuteur. Par ailleurs, écrivant loin d'une capitale culturelle, on pourra mettre à profit la liberté de l'insomniaque s'escrimant sur une « terre tenace et roborative tout autant sienne et plus que la patrie latine où flambe de fatuité un vieux coq sur ses

⁵⁷ N. Jitrik, « Insomnes y oníricos. Sobre la crítica » in *El ejemplo de la familia*, op. cit., p. 191-203.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 196.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 28 (texte sur l'oeuvre de Roberto Arlt).

⁶⁰ Cf. « Entre el corte y la continuidad. Juan José Saer : una escritura crítica » in N. Jitrik, *La vibración del presente*, op. cit., p. 169-181. Par ailleurs, dans son intervention au cours d'une table ronde à laquelle tous deux participaient et que N. Jitrik rapporte dans la lettre-essai « Insomnes y oníricos. Sobre la crítica », le critique Nicolás Rosa « indicó que la escritura de Sarmiento es crítica, que nunca transfirió modelos o los aplica sino que los pone en tensión y los modifica a partir de una mirada desconfiada y exigente » (*El ejemplo de la familia*, op. cit., p. 198).

ergots » (L.R. des Forêts)⁶¹. Cette géographie souvent inquiète constitue peut-être une *chance* :

« ... en la marginalidad respecto de un centro idealizado, con cierta fe en las propias, aunque limitadas posibilidades de acceso a lo simbólico, o al Espiritu si Ud. quiere, cierta improvisación, cierto desgaire, aparecen como algo más que una táctica »⁶²

Dans son analyse de l'écriture de *Facundo*, cet alliage efficace opérant par mélange structurant du disparate de l'expérience pertinente et sa pluralité intrinsèque, consubstantielle, Noé Jitrik me semble « transmettre » ou *transférer* la *technè* de... Julio Cortázar; par ailleurs, l'importance qu'il accorde au *rythme* en tant qu'élément « génétique » indissociable de la « mezcla », insistance qui traverse plus d'un texte dans son livre d'essais *La vibración del presente*, recoupe ce que Meschonnic a développé sur d'autres lignes depuis lors, de *Critique du rythme* (1982) à *Poétique du traduire* (1999) : le rythme est un continu (l'est-il?), et s'inscrit en continuité avec l'historicité.⁶³

Pour un scripteur aujourd'hui aux prises avec la question délicate, épineuse mais éventuellement féconde de l'engagement, il s'agirait peut-être d'élaborer une notion d'*écriture symbolico-charnelle*, écriture dont la matérialité, l'extrême concrétude, le rythme charriant le sens phrase après phrase, lien syntaxique après lien syntaxique, se substituerait aux discours désuets sur la littérature engagée, dont le flou et la morale de boy-scout découragent d'entrée de jeu la reprise critique.

Pour conclure, deux mots : le premier constitue pour moi la plus belle fenêtre, dans le texte de Noé Jitrik, donnant sur « la gran riqueza de la pobreza » propre à l'écriture testimoniale argentine postérieure à *La memoria compartida*⁶⁴; le second, à peine

⁶¹ L.-R des Forêts, *Ostinato*, Paris, Mercure de France, 1997, p. 65.

⁶² N. Jitrik, *El ejemplo de la familia*, op. cit., p. 201.

⁶³ H. Meschonnic, *Critique du rythme*, Lagrasse, Éditions Verdier, 1982; *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999 : « L'enjeu est l'historicité du sujet, et des valeurs », lit-on page 114. Je développe ceci dans le chapitre 5.

⁶⁴ Sur la signification référentielle du titre du « travail critique » sur l'écriture de Sarmiento, « El *Facundo* : la gran riqueza de la pobreza », voici ce qu'écrit le N. Jitrik vers la fin de son texte : « Buenos Aires ahogó al interior y lo pauperizó; la necesidad de entender la fuente de esta desgracia crea las condiciones como para revertir, desde la escritura, esa tensión : desde la escritura, una zona empobrecida ofrece un texto rico a una zona rica que no puede engendrar más que pobreza (...) la relación entre realidad pobre y escritura rica establece los límites de lo que modernamente se conoce como « antropología de la pobreza », que viene a ser exactamente lo mismo; abundancia de observaciones que, a su vez, permiten abstracciones y generalizaciones, realizadas sobre un material escaso y socialmente poco valorado » (*La memoria compartida*, op. cit., p. 157).

effleuré par l'auteur, puis mis de côté au profit du modèle biographique, oriente vers un site symbolique toute l'élaboration de ma thèse.

« Entrecruzamiento »... « Entretejido » : « la biografía necesita de la historia, la historia se realiza a través de la biografía; este entretejido es ya texto que va avanzando, escritura cuyas leyes serían la no linealidad - base de un movimiento reordenativo - y el entretejido »⁶⁵. Si, de cette « propriété d'entrecroisement »⁶⁶, Lacan dégagera esthétiquement les potentialités baroques, Noé Jitrik indiquait par là, en 1977, un « art de faire » aux entrailles axiologiquement déterminées et, me semble-t-il, une espèce d'arme compositionnelle pour une écriture tissant sa complexité dans des parages naguère arpentés par Cortázar, avec *Rayuela* (1963) et *Libro de Manuel* (1973)⁶⁷: « selección y montaje se articulan, y (...) han de constituir el fundamento de una energía que relativiza una vez más el « género » y brinda un muy rico desconcierto en la lectura »⁶⁸.

« *Epos* » : ce mot n'apparaît pas dans le texte de Noé, bien que celui-ci mentionne au passage le caractère *épique* de *Facundo* (forme de biographie épique). Je crois que l'épique, dépourvu de sa solennité d'antan et composé nouvellement comme mouvement d'*épique et réflexion*, constitue une « matrice » possible pour créer ou simplement *nourrir et orienter* une nouvelle écriture échappant à la division des genres, si on entend « *epos* » comme un mode d'élaboration du langage pouvant singulièrement comporter ici et là, dans les replis de son *expression latino-américaine*, une structure d'adresse à la nation, au peuple ou à la Cité, structure d'adresse indirecte et énigmatique, immanente à l'écriture, à sa prise de parole latérale, à la voix qui s'y coule et dépasse l'orbe du biographique comme qui prend la parole sur une place publique pour, sans tribune et à l'écart de l'histoire officielle, faire *acte de mémoire*. *Epos* - sur la « place publique intérieure » : là où une autobiographie épique à caractère politique peut - elle le peut -, dans son intime décalage, par la pertinence de son témoignage minutieux, prendre part indirectement à la sauvegarde de la Cité. Consacrant ces pages à l'*epos* latino-américain, abordé ici par l'entrée *Facundo* à l'aide des travaux de Noé Jitrik, j'aurai évoqué à plusieurs endroits, *sans le nommer*, cet autre *epos* du mémorable qu'est *En estado de memoria* de Tununa Mercado.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 151.

⁶⁶ Voir les dernières pages du développement 4.3, qui suit immédiatement ceci.

⁶⁷ Voir la fin de ce chapitre pour l'entrecroisement de toutes ces dimensions convergeant dans la *mezcla* en tant que processus d'hybridation caractéristique de l'écriture de Julio Cortázar (surtout dans *Rayuela* et *Libro de Manuel*).

⁶⁸ *Ibid.*, p. 150.

4.3 - Cortázar : de la Nomadologie narrative argentine

Avec l'écriture de Cortázar, le combat intellectuel s'infléchit, dès les années cinquante, en combat existentiel et transculturel étrangement aimanté par les dimensions souterraines - *cultuelles* - de l'expérience humaine, ici à la fois pleinement moderne et poussant l'exploration fictionnelle jusqu'aux sources archaïques du désir et de la pensée en ses langues. *Rayuela* (1963) est le sommet d'une courbe évolutive où s'offre la possibilité de circonscrire l'invention cortazarienne en se penchant d'abord sur certains jalons précédant le roman-mandala, qui n'est pas sans présenter de nombreux traits morphologiques développés depuis par Deleuze-Guattari (notamment dans *Rhizome*, voir ci-après). Dans cette progression menant au grand roman migratoire, je me concentre surtout sur *Final del juego* qui, me semble-t-il, réalise pour la première fois, dans la production de l'écrivain argentin, le « changement de sens » du livre mis en relief par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille plateaux* :

« Il est évident que le livre, ou ce qui en tient lieu, change de sens, entre le régime paranoïaque signifiant et le régime passionnel post-signifiant. Dans le premier cas, il y a d'abord l'émission du signifiant despotique, et son interprétation par les scribes ou les prêtres, qui fixe du signifié et redonne du signifiant; mais il y a aussi, de signe en signe, un mouvement qui va d'un territoire à un autre et qui, circulant, assure une certaine vitesse de déterritorialisation (par exemple la circulation d'une épopée, la rivalité de plusieurs cités pour la naissance d'un héros (...)). Mais ce qui tient lieu de livre a toujours ici un modèle extérieur, un référent, visage, famille ou territoire, qui gardent au livre un caractère oral. On dirait au contraire que dans le régime passionnel le livre s'intériorise, et intériorise tout : il devient Livre écrit sacré. C'est lui qui tient lieu de visage (...) dans le son on entend le non-visage, comme dans le livre on voit les paroles. *Le livre est devenu le corps de la passion*, comme le visage était le corps du signifiant. C'est maintenant le livre, le plus déterritorialisé, qui fixe les territoires et les généalogies. Celles-ci sont ce que dit le livre, et ceux-là, là où dit le livre. »¹

¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, « Sur quelques régimes de signes », p. 158-159.

J'ai distingué rapidement, dans « Méthodes. De la trajectologie », les deux « régimes de signes » que Deleuze et Guattari font déboucher ici sur *ce qu'est le livre, ce que peut être ou devenir le livre*. Si, jusqu'ici dans la thèse, le régime signifiant qui « fixe du signifié » l'emportait peut-être légèrement, afin de pouvoir manier des notions discernables qui « tiennent la route », à partir d'ici, suivant l'*expérience de l'écriture* qu'on peut dégager de la trajectoire de l'auteur de *Bestiario*, *Final del juego*, *El perseguidor* et *Rayuela*, alors oui, « le livre s'intériorise », c'est-à-dire que les livres susceptibles d'être rattachés à la progression d'un nouvel *epos* latino-américain le seront sans que je les force dans un moule confirmant la pertinence des notions en question. Et si on croisera en cours de route des figures historiques, des visages immortalisés par les médias et des territoires aisément reconnaissables (Ch. Parker, L. Trotski, la Seine, le cinquième arrondissement à Paris et tutti quanti), l'essentiel est le « régime passionnel » qui s'empare de tout cela, crée quelque chose qui n'existait pas avant le déplacement communiqué à la langue d'écriture par le *scripteur*. « Le livre, ou ce qui en tient lieu, change de sens » : ainsi *Rayuela* (ou, plus près de nous aujourd'hui, des films de Godard, Wenders, Nanni Moretti ou David Lynch), et tous les lecteurs sans frontières qui feront « ce que dit le livre » et iront « là où dit le livre ». L'ébranlement communiqué au régime signifiant ne réduit pas en poussière la force de conviction de la fonction référentielle du livre, et je serai le premier ici à souligner les *géographies bien « réelles »* de l'*epos* migratoire latino-américain tel que la littérature argentine ou uruguayenne l'a configuré ici et là en oeuvres, voire l'a « transmis » à un grand nombre de lecteurs depuis les années cinquante. Mais ce qui *repassionne* par-dessus tout cet essai trajectologique substituant graduellement le « terrain » (glissant) du langage *travaillé par la fiction* à la « Nomadologie » *philosophique* et sa « création de concepts », c'est l'*invention langagière* dont ces écritures latino-américaines font preuve, et comment le(s) transfert(s) semblent devenir le(s) matériau(x) expérimenté(s) de ce qui en elle(s) s'exprime, se *concentre* et *s'intériorise* : le livre, l'*epos*, le transfert de mémoire, la culture, le « symbolico-charnel ». N'oublions pas que le transfert, celui qui s'insinue au creux des apparences et constitue l'intime ressort de la *vie psychique*, a suscité régulièrement, chez les psychanalystes, la désignation d'une troublante puissance d'indétermination sémantique, celle d'une expérience dont l'événement tient davantage à l'*expression* (de l'*anachronie* du psychique) qu'à la cause (dans le passé) pouvant être induite comme en étant la racine; expérience, donc, échappant à la fixité du signifié et à la logique notionnelle désirant *encadrer* ce qu'on ne peut peut-être que *cadrer* dans son

passage ou sa trajectivité. En 1988, Pierre Fédida publiait un article sur « l'inquiétante étrangeté du transfert »² et, en 1990, J.-B. Pontalis intitulait le texte le plus développé dans *La force d'attraction* « L'étrangeté du transfert »³; s'il y avait une « logique du sens » qui demeurerait opérable dans le repérage de la *transférance* à l'oeuvre dans l'écriture cortazarienne et certaines écritures post-cortazariennes, je me limiterais à celle qu'il y aurait à interpréter au contact des textes de l'*epos* migratoire cette unique phrase de *Logique du sens* de Gilles Deleuze citée par Fédida dans *Crise et contre-transfert* : « l'événement n'est pas ce qui arrive (accident), il est dans ce qui arrive le pur exprimé qui nous fait signe et nous attend »⁴

4.3.1 - Entre L'Âge de la rue et l'âge migratoire

Bestiario

En 1951, l'année où, à Paris, André du Bouchet dédie le premier numéro de la revue *L'Âge de la rue* à Francis Ponge, Julio Cortázar publie *Bestiario* à Buenos Aires. C'est son seul livre où le monde généalogique l'emporte - légèrement - sur le transfert migratoire. Je n'en citerai qu'une phrase, tirée de la première nouvelle, « Maison occupée » :

« Nous venions d'atteindre la quarantaine avec l'idée inavouée que notre couple simple et silencieux de frère et soeur était une clause inévitable de la généalogie établie dans cette maison par nos arrière-grands-parents. »⁵

La maison est le coeur d'enfance du monde généalogique, et celle-ci, bien que gagnée peu à peu par le fantastique faisant irruption dans le quotidien d'apparence anodine, alors imprégnée d'une « familière étrangeté » teintant la narration des huit nouvelles du recueil, n'y échappe pas tout à fait. Cela dit, cette maison donne sur la rue Rodriguez Peña, et la nouvelle suivante, « Lettre à une amie lointaine », commence par une phrase dont le sujet « Je » fait directement référence à un appartement de la rue Suipacha, en plein centre de Buenos Aires. Nous ne sommes ni dans l'irréalité des

² Article repris, complété et remanié in *Crise et contre-transfert*, *op. cit.*, p. 169-188.

³ J.-B. Pontalis, *La force d'attraction*, *op. cit.*

⁴ P. Fédida, *Crise et contre-transfert*, *op. cit.*, p. 65-66.

⁵ Julio Cortázar, *Nouvelles, 1945-1982*, Paris, Éditions Gallimard, « Du monde entier », Collection Unesco des oeuvres représentatives, 1993, trad. fr. Laure Guille-Bataillon (p. 93).

récits et poèmes de Borges, ni dans le réalisme dostoiévskien-moderniste de *Los siete locos* (1929) de Roberto Arlt; peut-être à mi-chemin, sans doute pas très loin du fantastique félibertien (Felisberto Hernández), qui a profondément marqué Cortázar. Nous pourrions sans doute identifier, dans cette « Maison occupée », des traits en intime accointance avec « La casa inundada » de Felisberto Hernández, autant sinon plus qu'avec « The Fall of the House of Usher » d'Edgar Allan Poe; ce n'est qu'après *Bestiario* que Cortázar s'affranchira complètement de ces influences décisives dans son propre art narratif de conteur de récits fantastiques. En ce sens, la nouvelle « La lointaine », où Budapest et sa « petite mendicante » (ne dit-on pas plutôt la petite mendicante de Prague?) constituent un pôle attracteur du « Journal d'Alina Reyes », préfigure la « nouvelle donne » qu'opère l'imaginaire cortazarien par rapport aux maîtres du conte fantastique, imaginaire presque aussi enclin à l'*ailleurs* que celui de l'oiseau migrateur Michaux né en Belgique, quinze ans avant la naissance de Julio à Bruxelles, en 1914.

Ce n'est qu'après l'étude de la « texturologie » cortazarienne que je reprendrai le fil de l'analyse des transferts, dans le but de préciser, d'abord depuis sa *percée*, le frayage du transfert migratoire conducteur de l'*epos* latino-américain des années soixante à quatre-vingt-dix; ce qui se dessine dans son écriture, dès les années après *Bestiario*, déterminera en profondeur le nouvel *epos* latino-américain.

Pas stridence, silence

Avant que les rues et leurs noms ne deviennent un des « lieux » explicites du « monde » narré dans les nouvelles de Cortázar, c'est un tout autre éther qui se dégage du récit, décidément proche du ton et du climat propres à la narration félibertienne. Voici un extrait de « La casa nueva » (*Tierras de la memoria*), où le narrateur félibertien précise la texture visée à l'abri du tapage urbain... ou tapie dans sa doublure :

« Hacía algunos años me había despertado en el cuarto de un hotel de campaña y había descubierto que nuestros pensamientos se producen en un ámbito de nuestra intimidad que tiene calidad de silencio. Aun en el barullo más estridente de una gran ciudad, pensamos en silencio adónde vamos, qué tenemos que hacer o en aquello que conviene a nuestros deseos. Pero todavía es más profundo el silencio en que se forman nuestros sentimientos. (...) Hay pensamientos que se esconden en el

silencio, que no llegan a ser palabras, aunque también realicen actos escondidos (...) hay sentimientos que en el silencio se esconden detrás (...) En el silencio en que se forman los sentimientos y los pensamientos, se forma el estilo de la vida y de la obra de un ser humano. »⁶

Entrons dans ce rapport. Si, dans les replis de la narration de *Los siete locos*, les états de conscience d'Erdosain - le protagoniste principal - se concentrent parfois ainsi le temps d'un paragraphe ou deux, ils le font avec l'incohérence de pensée propre au personnage tourmenté « chu d'un désastre obscur », et ni style de vie ni oeuvre ne s'y forment dans le sens ci-haut. Le Borges poète auteur de « La búsqueda de Averroes » est peut-être plus près de la réflexion félibertienne; mais la cohérence logique et même philosophique de la quête tâtonnante d'Averroès, admirablement incarnée par l'écrivain (cf. *El Aleph*), est celle d'un monde qui n'existe plus que dans les livres d'histoire, dans l'idéalisation d'Al-Andalus, de Cordoue et du bruissement des fontaines - « la constancia del agua » - qui berçait *peut-être* à une époque les jours du philosophe arabe. Et la nouvelle, forte de son jeu souverain, se termine par la réaffirmation de l'Auteur démiurgique disposant de sa créature comme bon lui semble : « (En el instante en que yo dejo de crear en él, « Averroes » desaparece.) »⁷

L'avant-dernière nouvelle de *Bestiario*, « Les portes du ciel », n'est pas sans rappeler la fine efficacité narrative des nouvelles de Juan Carlos Onetti publiées dans les années quarante (cf. *Les bas-fonds du rêve*). Cortázar y met en scène sa propre mythologie de banlieue du Rio de La Plata, ici des faubourgs de Buenos Aires; le narrateur, comme chez Onetti, est un individu à la fois cynique et mélancolique qui s'autoconstitue témoin des événements, qu'il narre en exhibant son propre voyeurisme. C'est un récit très habile, aux rouages impeccables; si la nouvelle précédente (« Circé ») procède plutôt d'un imaginaire félibertien où l'intrusion du fantastique liquide la vraisemblance, celle-ci, en cela proche de l'univers d'Onetti, témoigne d'une psychologie relevant le défi d'incarner dans des lieux réalistes des rapports sociaux chargés d'ambiguïté mais crédibles et vraisemblables, le tout aimanté par un désir équivoque, l'évocation de scènes troublantes et une sexualité adulte teintée d'inavouable, comme Onetti l'a explorée dans ses récits et romans peuplés de personnages « paumés » entre le fard et la fange.

⁶ Felisberto Hernández, *Obras completas*, vol. 3, Mexico, Siglo XXI Editores, 1983, p. 113.

⁷ J. L. Borges, *El Aleph*, op. cit., p. 117.

1951-1956 : la perfection, la fiction et la migration

1) En 1956 paraît à Mexico, chez l'éditeur « Los Presentes », un nouveau recueil de Cortázar, *Final del juego*. C'est un livre hybride, divisé en trois parties, qui ne présente plus du tout les traits d'unité de lieu que présentait *Bestiario*; bien au contraire, le texte de chaque nouvelle semble « apparaître » ou naître à partir de rien, esquisse la fiction à partir d'une *instabilité sémantique* fondamentale quant au lieu, à la position du narrateur et à l'espace-temps du monde narré. La première nouvelle, « Continuité des parcs », est un petit chef-d'oeuvre sur l'acte de lecture et le montage du romanesque construit par l'espace littéraire⁸; la seconde, « N'accusez personne », est un pur exercice d'écriture, texte sans alinéa se déroulant au présent, sous forme de thème et variations, et exploitant sur un mode ludique un motif insignifiant mais très concret, physique, jusqu'à une phrase-virtuose qui s'étend sur environ cinquante lignes. Puis, à partir de la troisième nouvelle, « Le fleuve », où il s'agit de la Seine sur le plan référentiel, certains lieux se configurent, sont évoqués par le narrateur tout en demeurant coulés dans la matière poétique de l'écriture, comme s'ils étaient suscités indistinctement par lui ou par elle. Référence est ainsi faite à Paris dans plusieurs nouvelles, ainsi qu'à Montevideo, Buenos Aires ou les îles grecques dans « L'idole des Cyclades », ces lieux étant à chaque fois ceux de l'action mais d'une « réalité » inséparable du fluide de la narration, de l'acte littéraire de l'évocation orchestrant la fiction. L'extrême maîtrise de l'écrivain, maintenant autant « conteur poétique » que Felisberto et se prouvant capable d'achever une perfection esthétique égale à *Ficciones* et *El Aleph* (*Final del juego* est une oeuvre remarquable de densité fictionnelle), fait de chacun des quinze récits un acte de composition « utilisant » l'illusion référentielle des lieux nommés comme autant de matériaux sédimentés dans le langage narratif construisant la ou les scènes de l'évocation ou de l'action. Mais nombre de lieux figurant dans ces récits n'en sont pas moins singulièrement vraisemblables, porteurs d'un grain de réel et de sens énigmatique : éléments déclencheurs, dès lors, d'un « effet de réel » se mêlant intimement à un climat d'étrangeté plus ou moins accentué, venant troubler la référentialité et doter le quotidien d'une altération caractéristique

⁸ « Insertándose en la tradición de innovadores en el campo de la novela que comenzó con Cervantes, Cortázar trasciende también los códigos narratológicos convencionales en su busca de originalidad. En « Continuidad de los parques » (...) mezcla dos niveles narrativos (un artificio que Gérard Genette ha bautizado metalepsis) para crear una situación que nos recuerda los personajes de teatro pirandellianos en busca de su autor », écrit Amaryll Chanady dans « Julio Cortázar: una respuesta latinoamericana a la

d'un autre mode de perception, plus riche d'imagination et lié à la hantise du fantastique.⁹

2) L'invention de Cortázar, c'est d'opérer une synergie poétique entre l'esthétique de l'irréalité (Poe, Borges, Blanchot) et la concrétude du quotidien et des motifs animant des individus non héroïques, des hommes et des femmes de chair et de sang, animés de désir et de sentiments modernes, diffus et complexes, inséparables du milieu et du temps où ils *baignent*. Bien que Borges et Blanchot aient réussi cette fusion dans *certain*s de leurs récits, ce « fondu enchaîné » d'une prose troublant ou dissipant les frontières entre le réalisme et le fantastique constitue la démarche systématique de l'écrivain dans *Final del juego*, s'il n'*inaugure* un nouveau style de fiction entrelaçant écriture imaginative et illusion romanesque des personnes et des lieux *prégnants* peuplant ou *baignant* l'intrigue.

3) L'aspect migratoire maintenant. Même si l'organicité du vivant et la familière étrangeté (*das Unheimlich*) sont incroyablement transférées par l'écrivain sur le matériau de la narration - l'écriture -, le fait est que Cortázar, en 1951, a quitté Buenos Aires pour Paris, « migration » qu'on peut voir comme un des facteurs décisifs ayant mené au caractère hybride de *Final del juego*, géographiquement distribué en plusieurs lieux référentiels jouant le rôle de balises concrètes de l'évocation tramée par le narrateur. En deça de l'étrangeté particulière distillée par l'acte littéraire propre au récit (ici infiniment fluide plutôt que « tranchant », à la Rancière) opérant la *fusion* de la fiction et de l'incarnation, le narrateur - jamais le même - réfère à lui-même, dans deux ou trois nouvelles, comme à un étranger dans le sens sociologique du terme; ainsi se distingue-t-il des autres dans « L'idole des Cyclades » lorsqu'il dit, se référant à ses compagnons de voyage français, « ... avec une aimable ironie parisienne » : ceci est, en soi, une symbolisation de ce que j'appelle « transfert migratoire », et l'*hétérologie narrative* du récit en question, discrètement ou manifestement à l'oeuvre dans la plupart des récits du recueil, en concrétise certains aspects de façon a-systématique, aux antipodes des idéologies avouées ou inavouées du roman à thèse et du « discours social » faisant du migratoire un enjeu sociopolitique. Cette petite remarque du narrateur est, dans le cas qui nous occupe, une marque parmi d'autres du savoir empirique personnel d'un individu explorant *très*

« literatura de agotamiento » », in *Los ochenta mundos de Cortázar: ensayos*, Fernando Burgos editor, Ediciones 6, Madrid, 1987, p. 71.

librement la réalité culturelle du « socius » auquel il se mêle, dont il commence à faire partie, sans jamais tomber dans le kitsch ethnographique de notre temps.

« Mais ça ne m'empêchait pas de penser tout le temps à Buenos Aires » lit-on dans « Torito », la nouvelle pleine d'oralité portègne qui clôt la deuxième partie du recueil, ouverte par « L'idole des Cyclades ». ¹⁰ Cette deuxième partie est celle qui reflète le mieux, à mon sens, la division interne du sujet les premières années de l'expérience migratoire : d'une nouvelle à l'autre, le lecteur ne sait où il va atterrir, doit tendre ses antennes le ou les premier(s) paragraphe(s) de chaque texte pour en saisir le « cadre » (spatio-temporel, géographique et culturel), ne sachant pas toujours immédiatement où se déroule l'action et encore moins où le narrateur le mène. Dans la deuxième nouvelle, celle suivant « L'idole des Cyclades », on est clairement à Paris : « Une fleur jaune » débute dans « un bistrot de la rue Cambronne », puis allusion est faite à « cette odeur qui est la signature de Paris et que nous, étrangers, sommes seuls à sentir, semble-t-il » ¹¹. Puis, le paragraphe suivant, le personnage rencontré par le narrateur, personnage dit être « l'unique mortel », « raconte que dans un autobus de la ligne 95 (...) », et, quelques lignes plus loin, on lit « quand le garçon descendit rue de Rennes, (...) ». Bref, l'illusion référentielle fonctionne ici à partir des rues de Paris, telles qu'elles existent bel et bien dans la réalité, même si l'action y est configurée à travers l'évocation du récit oral d'un autre. Peu avant la fin de la nouvelle, on lit :

« Un après-midi, en traversant le Luxembourg, il vit une fleur.

- Elle était au bord d'une plate-bande, une banale fleur jaune. » ¹²

Puis ce détail singulier déclenche une soudaine prise de conscience chez qui raconte cette « rencontre », fait déboucher l'accidentel sur l'existential, comme c'est souvent le cas dans les nouvelles de Cortázar. (La dernière phrase, ultra-courte, « Je payai. », vient dissiper l'alinéa suivant l'illusion romanesque tissée par le récit de « l'unique mortel ».)

Les deux nouvelles suivantes se situent à Buenos Aires, et un peu plus loin, « Le mobile », à bord du transatlantique Buenos Aires-Marseille, avec des migrants argentins entreprenant la grande traversée. Dans « Le mobile », vouvoyant les lecteurs,

⁹ Sur l'« effet de réel », je me permets de renvoyer à l'article de Roland Barthes, « L'effet de réel », repris in *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.

¹⁰ J. Cortázar, *op. cit.*, p. 306 pour la citation de « L'idole des Cyclades » et p. 338 pour celle de « Torito ».

¹¹ *Ibid.*, p. 311.

¹² *Ibid.*, p. 315.

le narrateur emploie un « style parlé », style forgé par l'écrivain et qui atteint son sommet d'oralité dans la nouvelle-monologue « Torito », où le lecteur est « tutoyé » avec truculence, pris à témoin par la dépense, la débonde, la logorrhée verbale d'un boxeur portègne. L'oral fera désormais partie de la narration cortazarienne, de plus en plus « fondu » dans le langage narratif en assimilant les dimensions de spontanéité, de relative improvisation, d'expressivité et d'énergie de verbalisation non plus bridée et censurée par la construction esthétique provenant d'un idéal de perfection (Poe, Borges et Felisberto) mais nouvellement filtrée, canalisée et valorisée par une nouvelle conception du langage, plus riche de proximité au monde du lecteur et donnant davantage libre cours à l'imagination verbale. Plutôt que surgissant comme un « retour du refoulé » dans un recueil d'une facture littéraire extrêmement maîtrisée, où domine encore un principe de fiction dirigeant l'énergie verbale sous la gouverne de la « Philosophie de la composition » conçue par Poe (dont Cortázar a traduit l'ensemble des oeuvres en prose), l'oral sera *intégré* au langage des livres de Cortázar postérieurs à *Final del juego*.

Migrer vers (l'intimité de) l'autre : du tutoiement

AU FILS

Ce n'est pas moi qui t'engendre, ce sont les morts.
 C'est mon père et son père et tous leurs devanciers;
 Tous ceux qui ont tracé un dédale d'amour
 Interminable depuis notre père Adam,
 Les déserts de Caïn et d'Abel, en un jour
 Si ancien qu'il est à présent mythologie,
 Pour parvenir, sang et moelle, jusqu'à ce jour
 De l'avenir où je t'engendre aujourd'hui.
 Cette multitude, je la sens près de moi,
 Elle est nous tous, toi et tous les fils à venir
 Que tu engendreras. Les tout derniers et ceux
 Du rouge Adam. Je suis ces autres-là aussi.
 L'éternité est présente dans les choses
 Du temps, qui sont des formes de l'éphémère.

C'est ce symbolisme de la lignée que Cortázar a jeté par-dessus bord en prenant le bateau pour la France en 1951. Entre l'anachronie et l'intemporel, ce poème de Borges, écrit en 1967 et figurant à la fin de *El otro, el mismo, Poemas 1930-1967*, condense à l'intérieur d'une « structure d'adresse » de tutoiement le poids lourd d'un imaginaire hypergénéalogique ne communiquant plus avec son époque, et dont la solennité ne peut qu'éloigner ou simplement ennuyer tout fils ne se sentant pas en intime accointance avec Adam, Caïn et Abel. Tout est particulièrement net dans ce poème, l'effet de redoublement du père du diseur de mots par « ... son père et tous leurs devanciers », puis l'allusion au « dédale d'amour interminable », c'est-à-dire d'un transfert séparé de la vie réelle, de la durée humaine et du champ symbolico-charnel gravitant *en dehors de ce poème* autour d'interactions dont le tutoiement engage le sujet de l'énonciation vis-à-vis de qui il partage - même sur le mode de la fiction - le caractère de présent inachevé et d'ouverture sémantique à la porosité de l'expérience vive, en cours d'opération et transformable dans son effectuation.¹³ Dans une note prise par J. P. Bernès à Genève, le 5 janvier 1986, on apprend que Borges, ne se contentant plus de se prolonger ainsi d'Adam à tous les fils à venir (c'était déjà assez éloquent comme fantasmagorie de la filiation), incorporait aussi les milongas dans sa mythologie généalogique : « Ce sont mes ancêtres qui les ont inventées. » Et Bernès ajoute : « Pour Borges, la milonga est indissociablement liée à sa lignée. C'est un héritage dans la double filiation du sang et du sol. »¹⁴

Si j'ai reproduit ce poème ci-haut, c'est aussi pour faire ressortir de façon exemplaire le vivant contraste que constitue, par rapport à ce style borgésien du tutoiement factice - engoncé, solennel, dépourvu d'intimité et de vis-à-vis -, celui qu'opère Cortázar dans *Final del juego*, mode narratif-discursif de tutoiement qui adopte chaque fois un style différent en fonction de l'« adresse » structurant autrement trois nouvelles distinctes. Plutôt que de prendre l'exemple de l'« oral écrit » débordant (de stylisation vérace) de gouaille populaire de « Torito », dont les marques textuelles d'adresse au lecteur-interlocuteur fictif ne simulent le tutoiement que pour relancer le rythme de la diatribe du boxeur verbo-moteur (et dont la verdeur et la vitalité tranchent *évidemment* par rapport au ton du poème de Borges), je lis et relis « Le fleuve », la troisième nouvelle de *Final del juego*, où la structure du tutoiement ne verse ni ne glisse dans nulle mythologie généalogique mais oriente du transfert migratoire vers...

¹³ Dans « Borges/Cortázar : mondes et modes de la fiction fantastique », Saúl Yurkievich, faisant ressortir la spécificité de la texturologie propre à chaque oeuvre, dit de Borges : « Il présuppose une anthropologie immuable, une sémantique éternelle. » - *Littérature latino-américaine : traces et trajets, op. cit.*, p. 218.

« Eh oui, on dirait bien que c'est ça, que tu es partie, en disant je ne sais quoi, que tu allais te jeter dans la Seine ou un truc dans ce genre, une de ces phrases de pleine nuit (...) ça fait si longtemps que je t'écoute à peine quant tu dis ce genre de choses (...) Eh bien, c'est parfait, qu'est-ce que ça peut me faire que tu sois partie, que tu te sois noyée ou que tu parcoures les quais, les yeux fixés sur l'eau, d'autant que ce n'est pas vrai puisque tu es là, endormie, le souffle court, mais alors tu n'es pas partie (...) tu étais bien partie, n'est-ce-pas, en disant je ne sais plus quoi (...) et soudain tu es là et tu me touches presque, ondoyant dans ton rêve comme si quelque chose doucement le travaillait (...) »¹⁵

Mythologie contre mythologie : le fleuve, ici, n'est plus indifféremment celui d'Héraclite et de l'éternité coulant imperturbablement depuis que le monde est monde, c'est celui qui unit étrangement le narrateur à la femme aimée, c'est la Seine et pas un autre fleuve, c'est le mixte et le dégradé sémantiques d'amour, de rêve et d'inquiétude mêlés dont la phrase, sur le plan rythmique, tâtonne, incertaine, quêtant le désir de l'autre, le *toi* qu'invoque sans aucune distance épique le « tu » du registre intime et qui n'existe ici, pour le lecteur, que suscité par la voix narrative, dans cette proximité due à l'effet de voix que tisse l'écriture. Cortázar part toujours de l'immédiat.¹⁶ Démythologisation : la relation est moderne, le narrateur se moque de la femme qu'il (res)suscite entre la Seine et les scènes... de ménage :

« Tu me fais rire, ma pauvre. Tes déterminations tragiques, cette façon de claquer les portes comme une actrice de tournées de province, on se demande si tu crois vraiment à tes menaces, à tes chantages répugnants, à tes scènes inépuisables et pathétiques (...) Tu mériterais quelqu'un de plus doué que moi pour te donner la réplique, on verrait alors se dresser le couple parfait, la puanteur exquise de l'homme et de la femme qui se déchirent en se regardant dans les yeux (...) »¹⁷

¹⁴ J. L. Borges, *Oeuvres complètes*, op. cit., p. 125 pour le poème et p. 1230 pour la double citation.

¹⁵ J. Cortázar, op. cit., p. 274.

¹⁶ « Passer de Borges à Cortázar, c'est aller du théologique au tétatologique. Cortázar part toujours de la réalité immédiate. Sa position est contemporaine et courante, elle est prodigue, sur tous les plans - actions, milieu, personnages, expressions -, en traits d'actualité qui prolongent à travers le récit l'*habitat* du lecteur. Cortázar emploie ce que Northrop Frye dénomme le mode mimétique inférieur, celui de la proximité la plus étroite entre le monde narré et le monde du lecteur. » - S. Yurkievich, op. cit., p. 211.

¹⁷ J. Cortázar, op. cit., p. 274.

L'écriture qui prend ainsi les devants, brosse la scène, tisse la représentation du théâtre du couple, oxymore compris, connaît ensuite - « Voilà à présent que tu dors, tu remues de temps en temps une jambe qui change le dessin du drap (...) » - l'envol rythmique de la constante rectification de l'expression de ce qu'elle vise ainsi dans sa « structure d'adresse », de ce « tu » qu'elle cherche, désire rapprocher, (ré)agence de toutes pièces :

« (...) tu sembles fâchée, pas trop fâchée cependant, plutôt une fatigue amère, tes lèvres ébauchent une moue de mépris, laissant échapper un souffle saccadé, le reprennent par brèves goulées (...) comme si le sommeil te déposait plus près de moi, où le désir est toujours possible et même la réconciliation ou un nouveau sursis, quelque chose de moins trouble que cette aube où commencent à rouler les premières voitures et où les coqs, abominablement, dévoilent leur atroce esclavage. »¹⁸

Voilà, le ton est donné, c'est du grand Cortázar qui s'avance dans « Le fleuve », supplantant le modèle traditionnel du récit où le cours de la phrase, classique, est *devinable d'avance*, soit trop courte pour modifier son cours ainsi, chemin faisant, soit d'une grande rhétoricité sans la part d'*étirement* ou *prolongement* physique-rythmique *comme en cours de production, dans la vibration de son effectuation* qui caractérise celle-ci. Le travail syntaxique d'élaboration de la signification de cette « structure d'adresse » de la nouvelle à la fois complexifie et rend plus tangibles, plus perceptibles au lecteur, les enjeux psychodramatiques et les possibles sémantiques aimantant ces phrases, en constituant l'intime raison d'être et d'agir en vue du « toi », dont nul mot ni membre de phrase ne « transmet » la voix, qui demeurera absente au chapitre. Le scripteur, seul à prendre la parole, projette la figure contrastée à qui il « s'adresse », (res)uscite son corps absent après en avoir résumé le comportement, les gestes et l'expression. Le paragraphe suivant, c'est une étreinte amoureuse qui est mise en scène par l'écriture, par la remarquable modulation rythmique de très belles phrases exprimant le désir fusionnel du narrateur, provenant de ce désir et engendrant l'effet de réel d'une (fiction d') intimité émouvante, c'est-à-dire plus que vraisemblable et plus que convaincante, affranchie de ces critères. Le tout coule « en une seule matière frémissante », telle l'étreinte « chorégraphiée » par le narrateur avec le seul matériau linguistique; cependant, chaque phrase à la fois articule et développe la

¹⁸ *Ibid.*, p. 275.

gestualité, la richesse d'expression (du dépli) de la scène d'amour, en singularisant chaque moment.

Dans un texte intitulé « Ritmo y espacio », où il cherchait à déterminer en 1982 le nouveau « modèle » d'écriture actif dans la littérature latino-américaine contemporaine, en déterminant ici et là la production en tant que *matrice* d'écriture, Noé Jitrik écrit :

« (...) las acciones tenderían a confundirse con el medio verbal (el medio verbal vuelto acción - dramática de la escritura - y la acción valorizada por la verbalidad) y el relato sería un puro desplazamiento. »¹⁹

L'écriture de Cortázar, dans « Le fleuve » comme dans « Torito » et quelques autres nouvelles de *Final del juego*, (se) déploie manifestement (comme) un tel déplacement verbal « musicalement » avancé, là où l'acte d'écrire l'emporte légèrement en intensité sur la représentation du ou des événements narrés, génère rythmiquement et « plastiquement » un espace de fiction en en « spatialisant » l'action par la différenciation verbale de ses « moments », selon les mots qui s'y articulent dans le présent de l'énonciation écrite - réalisant « matériellement » et intelligiblement (par la chaîne des significations successives) « una zona cargada de otra manera »²⁰. En 1956, l'écrivain argentin rejoignait ainsi, à sa façon (esthétiquement autonome), la poétique de la phrase dite « déferlante » par Julien Gracq dans son livre sur André Breton²¹, ainsi que l'essentiel de l'opuscule de Kleist sur la fabrication des pensées dans le *dis-cours* (*discurrere*, « courir ça et là ») - dans le sens où l'entendit L.-R. des *Forêts vers 1944*, après son unique « roman » *Les Mendiants* (1943), et qui entraîna dans sa *pratique* de la littérature une espèce de libération d'écriture, *Le Bavard*. (Dans ce livre écrit « avant son temps », publié en 1946 et lu et « compris » seulement à partir du milieu des années cinquante malgré l'admiration immédiate de Bataille et de Blanchot, le récit du « monologue extérieur » proliférant par la veine du *discurrere s'étire, se prolonge* ainsi dans la foulée de l'élasticité et des méandres d'une phrase explorant toutes les options possibles de l'élaboration syntaxique et sémantique *en cours d'effectuation*, modifiant la signification en cours de route suivant les aléas et les « sentiers qui bifurquent » de la narration spéculative du bavard-scripteur. Aussi complexe le résultat se présente-t-il, riche de « rhétorique spéculative », le défi de ce

¹⁹ Noé Jitrik, *La vibración del presente*, op. cit., p. 134.

²⁰ *Ibid.*, p. 136.

²¹ J. Gracq, *André Breton*, Paris, José Corti, 1988.

style d'écriture est simple : au départ, le scripteur ignore en principe où la phrase aboutira, *even if he has a clue or two*. Formidable *déprise* des règles de contrôle strict de la phrase constative!)²²

« *Ambientar* » : récits d'une imprégnation

Derrière l'aspect lisible d'une libération progressive des forces tapies de la libido dans le langage de Cortázar, phénomène d'expression propre à la période ayant suivi la publication de *Final del juego* (1956), une structuration plus subtile se trame. L'intime étrangeté que tissent tant de nouvelles de Cortázar, ouvrant un « espace intersticiel » entre le quotidien du réalisme et le fantastique proprement dit (d'une irréalité aisément délimitable sur le plan cognitif), est difficile à cerner dans le langage de la critique, et ce n'est pas la lecture du texte de Freud sur l'« Unheimlich » qui donne les clefs du mystère²³ : il y va d'une richesse de sensibilité (dénuee de sensiblerie), de perception et d'imagination qui déborde le champ de cette notion freudienne; il y va de la profondeur existentielle d'une expérience humaine complexe, de la *fluence spatio-temporelle* de la subjectivité plongée dans un milieu, de ces couches souterraines de l'humain que Michaux a explorées à partir d'autres matériaux et sur des chemins qui *recoupent* ceux de l'écrivain argentin, ou que celui-ci

²² Sur un ton nettement plus circonspect que le mien, mais rassemblant et *transmettant* très bien l'apport intéressant de la narratologie et de la linguistique sur ces questions, Paul Ricoeur, dans le tome 2 de *Temps et récit* (Paris, Éditions du Seuil, 1984), examine de façon détaillée l'impact, sur le récit et sa référentialité, de cette propension au dis-cours et à la majoration de la scène de l'énonciation au détriment du découpage constatif « clair et distinct » des énoncés narratifs et de la sémantique du discours narratif. Dans le cadre du récit, de la temporalité et de la transmission du monde narré en tant que *redescription* du réel, il a tendance à négliger, écarter sinon dévaloriser les expériences nouvelles du récit postérieures à 1940 (Beckett, par exemple, cf. *Temps et récit*), qui en ont pourtant démultiplié les ressources d'invention proprement *poétique* et considérablement élargi la palette temporelle. Les démarches des écrivains auxquels je me réfère sont très cohérentes sur le plan artistique et poétique, et leurs oeuvres n'ont rien à envier aux « variations imaginatives » de l'intelligence narrative déloyée dans *Mrs Dalloway* et *À la recherche du temps perdu*. (De même Ricoeur bute-t-il toujours sur la *fiction*, en la qualifiant négativement, dès qu'elle déroge beaucoup par rapport à l'ontologie d'une *redescription* du réel; ainsi n'a-t-il pas, selon moi, « rencontré » les horizons interprétatifs à la hauteur de la nouvelle complexité narrative, activés depuis le milieu ou la fin des années cinquante chez qui aura « saisi », à partir des inventions de Borges, Michaux, Blanchot, Beckett et le Nouveau roman (pour ne citer qu'eux), le bouleversement des catégories aristotéliennes puis husserliennes *produit* par la fiction dans un grand nombre de littératures - maintenant depuis un demi-siècle.)

²³ S. Yurkievich, critique et poète, multiplie les tentatives de formulation pour forcer le langage critique à *appréhender* le mieux possible l'infinie mouvance de l'invention sémantique chez Cortázar, en s'en faisant un peu le « matériau conducteur » envers et contre la rigidité analytique: « Ouverture vers d'autres possibilités opérantes : révélation de l'intersticiel (« cette manière d'être entre, pas au-dessus ou derrière mais entre ») : accès à d'autres dimensions ». (Entre ses propres guillemets, l'auteur cite un propos de Cortázar, avec qui il a eu des entretiens publiés en espagnol.) - *Littérature latino-américaine : traces et trajets*, op. cit., p. 224.

(ré)investit à sa façon quelques années après le poète. C'est en rassemblant ces dimensions d'une expérience singulière de l'humain, du mythologique et des contrastes symboliques imaginatifs ou poétiques communiquant avec le quotidien, que Néstor García Canclini a intitulé son premier livre sur l'écrivain argentin : *Cortázar. Una antropología poética*.²⁴

Pour ma part, je me contenterai ici d'attirer l'attention sur un verbe de la langue espagnole qui n'a pas d'équivalent direct en français, et qui « exprime » pour moi, « rend », suggère à merveille ce que *fait le texte* de Cortázar :

ambientar *v tr* baigner d'une certaine atmosphère, créer l'ambiance
de (...)

v pr s'habituer, s'adapter, s'acclimater; *se ambienta rápidamente en todos los países* il s'acclimate rapidement dans tous les pays.

C'est essentiellement dans le premier sens du verbe que je perçois l'« art » de Cortázar, ce qui est propre à son écriture et à celle d'autres « conteurs poétiques » comme Poe et Felisberto; mais le deuxième sens, plus familier en français, présente un intérêt dans la mesure où le processus migratoire d'un Argentin vivant en France devait nécessairement se résoudre dans un certain processus d'acclimatation du « sujet » comme on dit, Cortázar n'échappant pas à ce processus dans la première moitié des années cinquante (années où il écrit les nouvelles rassemblées dans *Final del juego*).

Pour l'avoir vécu personnellement en 2000, précisément à Paris, je dirais que s'il y a *un* moment dans la vie du migrant où il risque - fort logiquement - de se sentir « entre » deux lieux principaux, entre deux cultures et entre deux champs symbolico-charnels, « faisant la navette » entre les deux dans son champ mental, c'est bien pendant cette première ou ces deux premières années de son expérience migratoire en terre étrangère. Ainsi Cortázar, avec son imaginaire fantastique empreint d'argentinité et d'hybridité latino-américaine, se sera heurté un temps à la logique cartésienne cultivant la séparation et la *distinction* des éléments, et se sera vu obligé de « traduire » dans cette langue rationalisante qu'est le français, l'extraordinaire fluence de son espagnol, d'une élastique liberté associative.

²⁴ Néstor García Canclini, *Cortázar. Una antropología poética*, Buenos Aires, Nova, 1968. L'autre livre a été publié en 1975 : *Julio Cortázar*, New York, Frederick Ungar.

Dans l'avant-propos à leur traduction de *Los siete locos* de Roberto Arlt, Isabelle et Antoine Berman *disent* (nomment et circonscrivent) l'ethnocentrisme de la culture française et la difficulté à éviter alors une « traduction ethnocentrique » de l'écriture non domestiquée de l'écrivain argentin: « Techniquement, cela a signifié chercher en français les points très précis où cette langue trop rationalisante peut accueillir sans se trahir et sans les trahir les excès de Arlt. »²⁵

Ce faisant, le couple de traducteurs fait allusion à l'éternelle double injonction du traduire, *ne pas trahir aucun des deux « bords »* : je ne développerai pas cette question presque aussi vieille que le plus vieux métier du monde (celui des péripatéticiennes), question aussi évidente pour moi que l'équation $2 + 2 = 4$ et qui, abondamment clarifiée par la traductologie et cristallisée en trois mots en 1986 par le titre égalitaire *Ici en deux* du poète-traducteur André du Bouchet, nous permet de *passer à autre chose*. (Voir chapitre 5 pour une façon d'envisager la question du « comment traduire » depuis lors, vu le terrain parcouru.)

Heureusement pour ses lecteurs, Cortázar était un écrivain en pleine possession de ses moyens, ses premières années en France, pour non seulement maintenir « contre vents et marées » l'originalité de sa langue d'écriture mais, selon moi, pour en accentuer les forces vives, les capacités d'expression et, surtout, de développement - dans la matérialité de l'écriture - d'un « monde intérieur », d'un « espace du dedans », d'un « être fluide » (dirait Michaux) échappant foncièrement au symbolisme culturel en usage en France.

L'expérience migratoire n'a pas nécessairement « favorisé » cet approfondissement de l'écriture de Cortázar; mais elle y a sans doute contribué,

1) en le rapprochant géo-culturellement des nouvelles techniques d'écriture alors mises à l'essai par les écrivains du Nouveau roman, qui « font leurs armes » les mêmes années que lui, essentiellement à Paris, et surtout

2) en augmentant la dimension *intersticielle* de son écriture, qu'il pratiquera désormais « entre » deux cultures, se ramifiant « entre » deux espaces sociaux et deux modes linguistiques et constituant son propre champ d'étrangeté, à la fois symbolique et charnel.

S'il apparaît aisément que la « posture » de l'écrivain migrant, les premières années en sol étranger, « négocie » un fin passage entre deux zones culturelles, de l'imagination de l'Autre (de l'image qu'il s'en faisait avant de s'y frotter, de sa projection nourrie de lectures) à sa réalité quotidienne expérimentée *in situ*, très concrète et immaîtrisable

²⁵ Roberto Arlt, *Les sept fous*, Paris, Éditions Belfond, 1981, repris in coll. Points Roman, p. 16 (cette édition). Préface par... Julio Cortázar.

dans l'immédiat (si elle ne le demeure toujours en partie); si des études de toute sorte explorent ces aspects sur le plan symbolique, ce qui est beaucoup plus difficile à cerner, c'est la nature exacte - sensuelle -, fondamentalement a-discursive, de l'« espace littéraire » d'un homme ou une femme qui écrit dans une pièce, *narre un monde*, qu'il ou elle travaille en catimini, fourbit et bichonne en dehors de l'espace public et du tapage du « culturel » qui défraye la chronique.²⁶ « Récit sur un fond d'eau », le récit par lequel commence la troisième et dernière partie de *Final del juego*, laisse loin derrière lui le jargon socioculturel multipliant à tort et à travers les schémas tout faits empruntés à gauche et à droite : il s'agit du récit d'une *imprégnation* reposant sur son efficace *verbale*, où le narrateur (res)suscite un « monde élémentaire » hors de Paris comme de Buenos Aires, *afuera*, et où le fleuve joue un rôle déterminant. Cette imprégnation, entièrement forgée par l'écriture, n'est heureusement pas *que* verbale : d'un effet esthétique sinueux, infiniment singulier, elle élabore un état ou une transition fine, un passage graduel d'un état à un autre, en quelques pages. Bref, elle crée un « milieu » non socioculturel mais cognitif-perceptuel, une ambiance très particulière : le lecteur non réticent, généralement plus intuitif qu'analytique s'il n'a pas perdu les capacités non rationalisantes du langage littéraire, se trouve « plongé », « immergé » dans un élément étranger, en-deça ou au-delà du culturel, et peut connaître un réel plaisir intellectuel s'il se laisse porter par ce « rite de passage » qu'active le texte de Cortázar. Cette efficace, si elle repose entièrement sur du *textuel*, nous invite à passer du culturel au *cultuel*, cette dimension perçue par l'anthropologue Roger Bastide dans le Nordeste brésilien (inséparable du lieu et de la matière « travaillée » par la spiritualisation) et que Cortázar approche dans *Final del juego* sur le mode poétique, indépendamment du mystico-religieux.²⁷

Dans ce texte d'immersion dans un « monde élémentaire », texté hanté par l'eau, le fleuve et ce qui peut en sortir de fantomal, la sensuelle étrangeté de l'écriture cortazarienne est dépouillée d'éléments accessoires de la relation, et constitue, notamment de par son *imagination matérielle* (Bachelard), l'étrange ambiance ou *étambiance* (être immergé dans l'ambiance « comme » dans un étang) qui, selon moi,

²⁶ Je renvoie à Tununa Mercado, *La Letra de lo mínimo*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 1994, où l'auteur articule une poétique modeste mais exigeante pour elle-même, celle de la *concentration* de la personne qui écrit dans ce qu'elle appelle « la caja de la escritura ».

²⁷ La pensée hétérologique de Georges Bataille, ce *matérialisme extatique* d'une « expérience intérieure » contemporaine de l'oeuvre de Michaux comme de l'anthropologie de Roger Bastide (qui, en plus d'écrire sur les religions africaines au Brésil, a écrit sur la poésie de Pierre Jean Jouve), nous invite, me semble-t-il, à passer du culturel au cultuel. Dans ses écrits, Bataille a bien marqué la différence entre l'hétérologie et la pensée mystique (proches, mais à ne pas confondre).

est le plus grand défi de sa traduction, par-delà le rythme et plus largement le style de sa prose.

De la fascination

« De él nacieron reflexiones que mis miradas extrajeron del agua y me llenaron los ojos y el alma. »²⁸

Felisberto Hernández,
La casa inundada

Cela dit, il ne faut pas oublier le fait que Cortázar ne « liquide » jamais entièrement la vraisemblance, le poids du réel, la réalité qui déborde l'illusion romanesque ouvragée par l'intelligence narrative : « la mémoire sait ce qu'elle doit garder intact », lit-on dans « Récit sur un fond d'eau »²⁹, où certaines phrases ne font pas que générer nourrir étendre enrichir la veine, l'ambiance ou l'effet du *récit fantastique* comme une nappe d'huile poétique noyant le poisson du réel. Il y va d'une *migration vers l'intérieur*, dans le sens de l'« anthropologie poétique » re-marquée par N. G. Canclini, vingt-cinq ans avant *Culturas híbridadas* et ses travaux sur les *lieux* de passage et la frontière dramatique pour les migrants mexicains aimantés par *el Norte*.

Quant à cet orient, des « visages aztèques » surgissent au coeur de Paris dans la nouvelle « Axolotl », où une petite figure mythologique, mi-larve, mi-poisson (salamandre pensante?), fascine le narrateur au point d'entraîner... sa métamorphose. Parfait exemple de l'art progressif du *mélange* propre à l'alchimie cortazarienne, « Axolotl » combine les rues de Paris, la Bibliothèque Sainte-Geneviève et le Jardin des Plantes, pour ensuite glisser subrepticement, mine de rien, vers le mythologique:

« De là à tomber dans la mythologie, il n'y avait qu'un pas, facile à franchir, presque inévitable. Je finis par voir dans les axolotls une métamorphose qui n'arrivait pas à renoncer tout à fait à une mystérieuse humanité. (...) Ils me voyaient peut-être, ils captaient mes efforts pour pénétrer dans l'impénétrable de leur vie. Ce n'étaient pas des êtres humains mais jamais je ne m'étais senti un rapport aussi étroit entre

²⁸ Cité par Roberto Echavarrén, in *El espacio de la verdad. Práctica del texto en Felisberto Hernández*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1981, p. 159 (« Los pensamientos en el agua »). Édition utilisée du texte de Felisberto, *La casa inundada y otros cuentos*, Barcelone, Lumen, 1975. Préface de Julio Cortázar.

des animaux et moi. Les axolotls étaient comme les témoins de quelque chose et parfois ils devenaient de véritables juges. (...) C'étaient des larves, mais larve veut dire masque et aussi fantôme. Derrière ces visages aztèques, inexpressifs, et cependant d'une cruauté implacable, quelle image attendait son heure? »³⁰

Cette ouverture, non sans transfert *migratoire* dans un sens ici anthropologique-poétique, joue sur la frontière du normal et du paranormal, transforme une fantasmagorie férue de détails insolites en monde narrable, « enveloppant ». « Axolotl » propose en quelque sorte une mise en abîme du fonctionnement de l'imaginaire cortazarrien, la fascination qui gagne le narrateur (toujours « Je ») devenant le mini-suspense d'une fine « force d'attraction » que le récit du pas-à-pas de la métamorphose exerce sur le lecteur, « appâté » dès les premières lignes :

« Il fut une époque où je pensais beaucoup aux axolotls. J'allais les voir à l'aquarium du Jardin des Plantes et je passais des heures à les regarder, à observer leur immobilité, leurs mouvements obscurs. Et maintenant je suis un axolotl. »³¹

Comment ne pas mordre à l'hameçon? Mais l'essentiel se joue après, quand l'art narratif doit tenir la promesse d'une métamorphose, approchée-différée paragraphe après paragraphe. Cortázar est un narrateur fantastique, c'est une expérience d'identification imaginaire qu'il invente et raconte dans cette nouvelle, qui compose un champ mental. Et il aurait pu en rester là, recomposant livre après livre ce génie de l'effet d'étrangeté, alors si proche de ce qu'écrivait l'auteur de récits fantastiques Maurice Blanchot sur la fascination dans *L'espace littéraire* (1955). Oui, il aurait pu en rester là.

²⁹ J. Cortázar, *op. cit.*, p. 344.

³⁰ *Ibid.*, p. 357.

³¹ *Ibid.*, p. 355.

4.3.2 - *El perseguidor*

« De mon pays s'est éloigné un écrivain
pour qui la réalité, comme l'imaginait
Mallarmé, devait culminer dans un livre;
à Paris est né un homme pour qui
les livres devraient culminer dans
la réalité. »

Julio Cortázar³²

Arrivés plus qu'à mi-chemin du devenir-migratoire de l'écrivain (*Final del juego* figurant ici la station à mi-chemin), je ne m'échinerai pas à la tâche d'interpréter tout ce qu'il a publié entre 1956 et 1963; simplement quelques pages dégagées, puisque j'ai choisi une approche progressive du grand roman migratoire de façon à mettre précisément en lumière le devenir-migratoire d'une écriture dont le développement morphologique précède en bonne partie *Rayuela*.

Taire le généalogique

Disons d'abord que *Las armas secretas* (1959), recueil de nouvelles dont l'action se situe entièrement à Paris, s'ouvre sur « Lettres de Maman », où la problématique narrative est tout entière aux prises avec la hantise généalogique venant perturber la fragile expérience de la migration et installation à Paris.³³ Le narrateur met en scène cette hantise progressive s'insinuant en Luis, dans un récit plus réaliste que décalé du réel de l'expérience, même si le décalage d'une étrangeté distillée dans le quotidien narré gagne progressivement la nouvelle - quotidien d'un couple de migrants argentins dans le Paris des années cinquante, troublé par des résurgences du passé.

« Chaque lettre de Maman (...) changeait d'un coup la vie de Luis, le relançait dans le passé comme une balle brutalement renvoyée (...) les lettres de Maman altéraient toujours quelque chose dans le temps

³² Cité par S. Yurkievich, *op. cit.*, p. 236.

³³ La troisième nouvelle du recueil, « Les fils de la vierge », témoigne particulièrement de l'existence psychosociale in situ de l'auteur, qui travaillait à Paris comme traducteur (notamment pour l'Unesco) : « Roberto Michel, Français-Chilien, traducteur, et photographe amateur à ses moments perdus, sortit du no 11 de la rue Monsieur-le-Prince le dimanche 7 novembre de cette année-ci. » - *Nouvelles, 1945-1982, op. cit.*, p. 198. (L'auteur vécut rue Monsieur-le-Prince au milieu des années cinquante.)

de sa nouvelle vie et causaient un petit scandale inoffensif dans l'ordre que Luis avait voulu, décidé, obtenu et qu'il avait installé dans sa vie comme il y avait installé Laura, comme il y avait installé Paris. (...) Ils ne parlaient pas souvent du passé, Laura et lui, et presque jamais de la villa de Flores. Ce n'était pas qu'il déplût à Luis d'évoquer Buenos Aires, mais il fallait alors éviter certains noms (les personnes, elles, s'étaient évanouies depuis longtemps, mais les noms demeuraient, les fantômes véritables que sont les noms, les présences obstinées. »³⁴

Ainsi, à taire le généalogique (du moins ce qui pouvait poser problème, Luis décidant de passer sous silence une lettre étrange de « Maman »), à force de cacher, étouffer et enterrer trop vite une figure centrale de leur intime passé à Buenos Aires (autre que Maman), ce couple argentin signait sa mort lente à Paris, sa pétrification en répétition sans vie de rituels masquant l'espèce d'artifice existentiel de leur entente tacite à base de non-dit, de déni et de non-verbalisation de la *revenance* s'emparant graduellement de leur pensée.

Figure symbolico-charnelle du migratoire

Dans *El perseguidor*, nouvelle intitulée en français « L'homme à l'affût », c'est une toute autre situation interculturelle que met en scène la narration cortazarienne. Le narrateur, acteur-témoin du théâtre des événements de la nouvelle, est un critique de jazz essentiellement témoin de la lutte agonistique de « Johnny », double de Ch. Parker à qui le texte est dédié (*In memoriam Ch. P.*).

Le musicien noir, ici migrant provisoire à Paris, est montré dans toute sa misère quotidienne, se maintenant en vie presque uniquement grâce à sa quête de l'absolu de son art, « poursuite » irrationnelle échappant en partie au critique mais mobilisant les énergies d'investigation et de compréhension de celui-ci, s'évertuant à circonscrire esthétiquement le « cas Johnny »; et c'est non sans acuité psychologique que le narrateur restitue peu à peu la lente descente aux enfers du musicien abusant de la drogue et tutti quanti, attentif qu'il est aux moindres phrases de Johnny, ami autant que « sujet de l'expérience ». Le récit témoigne autant d'épreuves de vie que de la radicalité artistique suscitant l'admiration du narrateur. Par là, Cortázar construit une première figure symbolico-charnelle de l'artiste des Amériques déplacé à Paris, comme cette réalité - qu'il vivait personnellement, d'une façon nettement moins

dramatique - sera plus ou moins partagée par un nombre croissant de migrants puis d'exilés à partir de ces années-là. Une telle *figure*, me semble-t-il, condense, concentre en une « personne » et son drame, le « manque » d'un sens plein, d'une justice inhérente au vivant, *et le champ symbolico-charnel qui manque*. C'est la première fois, dans les nouvelles de l'écrivain, qu'une figure humaine, un protagoniste montré dans le combat existentiel qui le tarade et le mine intérieurement et physiquement, cristallise, par sa destinée, les forces et le risque perpétuel qui mènent Cortázar lui-même en tant que créateur osant l'exode, la migration radicale hors des cadres reçus sinon institués de la société princeps. Johnny, « l'homme à l'affût », fait plus que se mordre les doigts ou « mordre la poussière » dans sa traversée d'épreuves et d'états-limites d'altération mentale et physiologique : son odyssée se prouve mortifère, il quitte ce monde après avoir trop abusé des techniques de « dérèglement de tous les sens ».

Ce déplacement de la conflictualité interne de l'artiste, inhérente à un écrivain comme Cortázar à la fois créateur et critique depuis les années quarante, sur une figure mythique du jazz américain, ne trace pas une mythologie déréalisante comme « Axolotl » ou tant de nouvelles antérieures à celle-ci; voici ce qu'a dit l'auteur à ce propos :

« En *El perseguidor* quise renunciar a toda invención y ponerme dentro de mi propio terreno personal, es decir, mirarme un poco a mí mismo. Y mirarme a mí mismo era mirar al hombre, mirar también a mí prójimo. Yo había mirado muy poco al género humano hasta que escribí *El perseguidor*. »³⁵

C'est un écrivain qui s'est complètement affranchi de l'esthétique bourgeoise de l'irréalité, qui a écrit *El perseguidor* dans les années 1957-1958, une fois derrière lui la traduction intégrale des nouvelles d'Edgar Poe (1953-1954).³⁶ Cortázar a quarante-

³⁴ J. Cortázar, *ibid.*, p. 165-166.

³⁵ Cité dans l'excellente introduction d'Andrés Amorós (bien « sentie », détaillée et documentée) de l'édition Cátedra de *Rayuela* : J. Cortázar, *Rayuela* (1963), Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 1994, p. 19. « Con *El perseguidor*, Cortázar encuentra su voz definitiva. (...) *Rayuela* es la consecuencia de todo esto (...) Cortázar (...) vive en su carne, ahora, la realidad del ser escindido entre « los dos lados » : París y Buenos Aires. » (*Ibid.*)

³⁶ N. G Canclini cite la déclaration originale en espagnol de l'écrivain argentin, telle que rapportée ci-haut en français, et résumant son changement d'orientation principielle survenu à la fin des années cinquante : « De la Argentina se alejó un escritor para quien la realidad, como lo imaginaba Mallarmé, debía culminar en un libro; en París nació un hombre para quien los libros deberán culminar en la realidad » - J. Cortázar,

cinq ans lorsqu'il publie le récit « *In memoriam Ch. P.* »; la rude vitalité du héros anti-héros de la nouvelle-témoignage prenant en charge la dureté de la vie d'un musicien bien réel, homme déchu de chair et de sang dont la quête d'absolu ruine l'existence physique, introduit une nouvelle dialogicité verbale dans la narration cortazarienne, maintenant forte d'une conflictualité rencontrée plutôt qu'escamotée ou parfaitement « domptée » sous l'invention. Dans « La saveur du réel » (*Plupart du temps*), Pierre Reverdy écrivait : « Dans sa chute il comprit qu'il était plus lourd que son rêve et il aima, depuis, le poids qui l'avait fait tomber. »³⁷

Dans *El perseguidor* se noue de façon convaincante sinon captivante la tridimensionnalité de l'anthropologie poétique qui culmine dans *Rayuela* : le textuel, le transculturel et surtout le culturel, remarquable dimension qui imprègne également la textualité de Juan Gelman et celle de Tununa Mercado (cf. chapitres 5 et 6).

« Et d'un coup, au moment où Johnny semblait perdu dans sa joie,
le voilà qui s'arrête et donne un coup de poing à Miles en disant : « Ça,
je suis en train de le jouer demain. » »³⁸

Sans m'étendre sur la dimension existentielle de ce récit (l'ensemble de la critique a couvert la chose), la veine mystique teintant maint propos de Johnny, d'une oralité ailleurs non sans verdeur, assure une continuité souterraine entre le fantastique de *Final del juego* et l'expérience sédimentée des nouvelles complexités explorées dans *Rayuela*.

4.3.3 - Le fourmillement migratoire dans *Rayuela*

Plutôt que de ruisseler d'admiration comme les épigones de l'écrivain ou de reproduire les très bons livres et articles analysant extensivement *Rayuela* depuis la fin des années soixante³⁹, je me limiterai à sept mini-interventions suivant sept citations

« carta autobiográfica del 10 de mayo de 1967 con que respondí a una encuesta de la revista *Casa de las Américas* », Cortázar. *Una antropología poética*, op. cit., p. 75.

³⁷ P. Reverdy, *Plupart du temps*, op. cit., p. 54 (*Poèmes en prose*).

³⁸ J. Cortázar, « L'homme à l'affût » in *Nouvelles, 1945-1982*, op. cit., p. 210.

³⁹ Mis à part les essais déjà mentionnés, certains articles du collectif publié à Madrid en 1987 sous la direction de F. Burgos prouvent qu'il est toujours possible de jeter un nouveau regard sur l'invention (méta)fictionnelle cortazarienne; la contribution d'Amaryll Chanady (citée plus haut) cerne de près la construction littéraire de la réalité propre à la (méta)fiction cortazarienne, et celle de Marta Morello-Frosch,

tirées de sept chapitres de la première partie, « De l'autre côté », celle dont l'action ou l'imprégnation verbale se « situent » à Paris.⁴⁰ La seconde partie, « De ce côté-ci », se « situe » à Buenos Aires, et la troisième dans le perpétuel déplacement mental des topiques de l'atelier de l'écrivain Morelli, « De tous les côtés », mandala-dans-le-mandala du maître du jeu (« Ce que Morelli veut, c'est rendre ses droits au langage. »⁴¹). Deux derniers points viendront dégager, dans la mesure du possible, deux opérations « nomadologiques » caractérisant la textualité du roman-montage.

D'un bord à l'autre du roman, le migratoire s'empare de la totalité du langage de Cortázar, tissant une dialogicité transculturelle et interdiscursive dont l'oralité anti-perfection littéraire dissout l'espace littéraire des livres de nouvelles d'avant *El perseguidor*, au profit d'une expérience hétérologique (marquée par les pensées de Bataille et d'André Breton)⁴² du tout du « monde de la vie ». Il y va du Symbolique chamboulé par l'existentialisme des années cinquante et l'ubiquité symbolique du corps propre à l'expérience migratoire divisée entre ses deux champs symbolico-charnels, celui de la société d'origine et de la socialité argentine et celui d'un Paris alors riche de « La Bohême » et terrain propice au chant du cygne du surréalisme. C'est en superposant une liberté associative empreinte de surréalité et d'épiphanies joyciennes, une combinatoire transculturelle et une écriture ardemment désireuse de communiquer - dans le sens de Bataille - la profondeur culturelle de la naissante valeur

« Espacios públicos y discurso clandestino en los cuentos de Julio Cortázar », souligne adéquatement l'expression de l'espace et l'expérience émotionnelle de l'espace caractéristiques de l'écriture de l'Argentin.

⁴⁰ Quant aux noms de rues et de lieux de Paris matérialisant efficacement et immédiatement dans le texte, la référentialité géographique directe ou « illusion référentielle » convaincante des première et troisième parties du roman, voici ceux qui essaient les chapitres 1, 2, 5, 6 et 76. Chapitre 1 : quai Conti, rue de Seine, Pont des Arts, boulevard Sébastopol, parc Montsouris, place de la Concorde, rue des Lombards, rue de Verneuil, Pont Saint-Michel, Pont au Change, Châtelet, Tour Saint-Jacques, rue du Cherche-Midi, « un café du Boul' Mich' », l'Odéon, Montparnasse, Porte d'Orléans, boulevard Jourdan, rue Médicis, Belleville, Pantin. Chapitre 2 : Jardin des Plantes, rue du Cherche-Midi, rue de la Tombe-Issoire, rue Réaumur. Chapitre 5 : rue Valette, le Vème, le VIème, le VIIème (arrondissements). Chapitre 6 : la Cinémathèque, le Quartier latin, rue de Vaugirard, rue de Buci, rue Monsieur-le-Prince. Chapitre 76 : le parc du Luxembourg, la rue Soufflot, la rue Gay-Lussac, le café Capoulade, la fontaine Médicis, la rue Monsieur-le-Prince.

⁴¹ J. Cortázar, *Marelle*, Paris, Gallimard, coll. L'Imaginaire, trad. fr. Laure-Guille Bataillon (partie roman) et Françoise Rosset (partie essai), 1966, p. 458.

⁴² Les deux écrivains et essayistes français sont non seulement cités comme tant d'autres (dont Robert Musil) dans la troisième partie du roman, partie dite « essai », mais l'« ethos » fondamental de leurs projets hétérologiques est perceptible dans l'ensemble de *Rayuela*; ceci donnerait lieu à une analyse que cet essai trajectologique n'a pas l'ambition de mener, analyse déjà esquissée par la critique cortazarienne. Pour ce qui est de l'expérience hétérologique de l'homme entier, pensé dans son intégralité, je renvoie à la *Somme athéologique* de G. Bataille, *L'expérience intérieure*, *Sur Nietzsche* et *Le coupable*, publiés aux éditions Gallimard dans les années quarante et reprise depuis dans l'édition des Oeuvres complètes préfacée par Michel Foucault (Gallimard). Quant à la dimension spécifiquement esthétique et poétique de l'expérience hétérologique, André Breton l'a développée dans ses écrits.

de l'« expérience », les mêmes années que le Michaux de *L'Infini turbulent*, que Cortázar compose un langage dont l'« entretejido », le tissage d'expérience devenant entrelacement romanesque, sera déterminant et riche de développements futurs chez nombre d'écrivains latino-américains des années soixante à quatre-vingt-dix, de même que chez plusieurs écrivains européens des années soixante-dix à aujourd'hui. *Entrecruzamiento* : Lacan, qui lisait Joyce dans les années cinquante, a soulevé cette « propriété d'entrecroisement » du système symbolique, en révisant la traduction française des écrits techniques de Freud :

« Le système symbolique est formidablement intriqué, il est marqué de cette *Verschlungenheit*, propriété d'entrecroisement, que la traduction des écrits techniques a rendu par complexité, ce qui est, ô combien, trop faible. *Verschlungenheit* désigne l'entrecroisement linguistique - tout symbole linguistique aisément isolé est non seulement solidaire de l'ensemble, mais se recoupe et se constitue par toute une série d'affluences, de surdéterminations (...) qui le situent à la fois dans plusieurs registres. »⁴³

Ensuite, comme l'indique Lacan, ce système du langage dépasse infiniment toute intention (pour lui momentanée) qu'on peut lui prêter, y lire, etc. C'est en sens qu'il faut comprendre les citations suivantes, extraites de *Rayuela*, « décontextualisées » et sans doute quelque peu « détournées » par la présente problématique du devenir-migratoire, qu'on peut cependant aisément retracer dans ce roman à partir d'autres exemples, chapitres et angles d'attaque.

1) Chapitre 3 : « À Paris, tout lui était Buenos Aires et vice versa. »⁴⁴ Si le baroque est, dans certaines de ses manifestations liquidant le primat cartésien de la *distinction*, un *art de la confusion*, alors *Rayuela* est non seulement un des grands romans néobaroques de l'Amérique latine (reconnu tel par José Lezama Lima)⁴⁵, mais celui dont la composition donne l'équivalent-monde du récit à la complexité transculturelle

⁴³ J. Lacan, *Les Écrits techniques de Freud. Le séminaire*, livre 1 (1953-1954), Paris, Éd. du Seuil, coll. Points, 1998, p. 89-90.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 26.

⁴⁵ Cf. le texte publié en 1968 à Buenos Aires (*Cinco miradas sobre Cortázar*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Colección « Número », 1, 1968), puis en 1972 à New-York (*Homenaje a Julio Cortázar*, Variaciones interpretativas en torno a su obra, New York, Las Américas, Colección « Homenajes » (1972) et en 1981 à Madrid (*Julio Cortázar*, edición de Pedro Lastra, Madrid, Taurus, col. El Escritor y la Crítica, 1981).

de l'expérience migratoire latino-américaine⁴⁶, celle qui constitue un des principaux facteurs de transformation de la littérature argentine depuis les années soixante. La phrase citée ci-haut témoigne en peu de mots de la confusion pouvant gagner la géographicité de qui vit désormais dans un « champ symbolico-charnel » dédoublé, voire en proie au dédoublement.

2) Chapitre 4 :

« La Sibille parlait de ses amies de Montevideo, de ses années d'enfance, d'un certain Ledesma, de son père. Oliveira  couteait d'une oreille distraite, désolé de ne pouvoir s'intéresser. Montevideo, c'était la même chose que Buenos Aires et il avait besoin, lui, de consolider une rupture précaire. (Que faisait, en ce moment, Traveler, ce grand fainéant, en quels fantas-tiques pétrins s'était-il fourré depuis son départ?) »⁴⁷

Juste pour dire, au moyen de cet exemple, que - plus que d'une argentinit  déjà complexe - c'est de la double mémoire affective et attache g ographico-charnelle des migrants latino-américains des pays du Cône Sud vivant à Paris, que témoigne la narration cortazarienne - le « héros » intellectuel argentin, amoureux de « la Maga » (la Sibille) venue de Montevideo, tissant une socialité inorthodoxe dans le contexte parisien, en compagnie d'autres personnages latino-américains. Ceux-ci partagent de façon analogue la double appartenance symbolico-charnelle à la culture d'origine et à la culture européenne explorée en toute liberté et diffractée dans la myriade de références peuplant la textualité envahie par la verbalisation des savoirs, lectures et oeuvres artistiques aimées, provenant de toutes parts, sans souci majeur d'historicité linéaire, chronologique et progressive. D'où, entre autres, le fait que *Rayuela* devint progressivement un « foyer de rassemblement » et même « la Biblia en prosa » (A. Amorós) pour toute une génération d'intellectuels latino-américains et de nombreux lecteurs espagnols.

3) Chapitre 15 : « toute la poubelle généalogique », lit-on page 66 (« toda la basura geneal gica »⁴⁸), après une phrase qui se termine par « tout est  pi-der-mique »

⁴⁶ J'entends par celle-ci la réalité physique, psychique et sociohistorique des dizaines de milliers de latino-américains quittant leur(s) pays à partir des années cinquante pour tenter leur chance à l'étranger, nombre d'individus migrants qui a connu une courbe ascensionnelle avec les vagues successives d'exil forcé pour la plupart, à partir du milieu des années soixante.

⁴⁷ Marelle, *op. cit.*, p. 29.

(« todo es epi-dér-mico »⁴⁹). Pas la peine d'épiloguer : « Le rhizome est une antigénéalogie », écrivent Deleuze et Guattari dans *Rhizome* (1976, *Mille plateaux* 1980).⁵⁰ Bien que cette thèse sur l'*epos* se développe davantage selon une logique du « troisième genre » (*Khôra*⁵¹) que sur une telle logique oppositionnelle (rhizome vs. généalogie), préférant à ce « anti » le privatif *a*-généalogique, *Rayuela* pourrait sans doute être lu à la fois comme une « antigénéalogie narrative » et un « montage antigénéalogique » anticipant très bien le *nerf* (l'essentiel mais non essentialisant) de la conception du *rhizome* tel que projeté morphologiquement par Deleuze et Guattari.

4) Chapitre 17 :

« (...) cela se fiche éperdument des rites nationaux, des traditions inviolables, de la langue et du folklore, un nuage sans frontières, un espion de l'air et de l'eau, un archétype, une chose d'avant, du plus profond, qui réconcilie les Mexicains avec les Norvégiens, les Russes avec les Espagnols, les réincorpore au sombre feu central oublié, les rend, mal et maladroitement et de façon précaire, à leur origine trahie, leur montre qu'il y avait peut-être d'autres chemins (...) et qu'un homme est toujours un peu plus et un peu moins qu'un

⁴⁸ *Rayuela*, ed de A. Amorós, *op. cit.*, p. 189.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Gilles Deleuze et Felix Guattari, *Mille plateaux*, Minuit, 1980, p. 32 : « Le rhizome procède par variation, expansion, conquête, capture, piqûre. À l'opposé du graphisme, du dessin ou de la photo, à l'opposé des calques, le rhizome se rapporte à une carte qui doit être produite, construite, toujours démontable, connectable, renversable, modifiable (...) Contre les systèmes centrés (même polycentrés), à communication hiérarchique et liaisons préétablies, le rhizome est un système acentré, non hiérarchique (...) sans Général ».

Je ne ferai pas de ce rapprochement un argument, bien qu'y suggérant une relation de convergence philosophique entre les deux « nomadologies », de par une mobilité analogue et une créativité de langage excédant la « divisibilité du point » qui pourrait évidemment dérouler infiniment les distinctions à faire entre les deux tracés d'écriture. Je voulais attirer l'attention sur la proximité sous-jacente entre les deux mouvements communiqués dans une écriture s'affranchissant ici comme là du carcan narratif ou discursif propre au « code » linguistique dans lequel (en dépit duquel) l'invention langagière polymorphe se produit. Qu'un des deux univers langagiers doive en quelque sorte « rendre des comptes » à l'univers des signifiés philosophiques, en travaillant de façon toujours sémantiquement discernable à partir de certaines disciplines (surtout depuis les sciences humaines, la littérature et la musique), et que l'autre doive plus ou moins prendre en charge le *romanesque* lié au genre depuis le dix-huitième siècle, n'empêche pas de déceler une réelle convergence. Celle-ci serait éventuellement analysable en termes de *devenirs, déterritorialisation et reterritorialisation*, où le chapitre 11 de *Mille plateaux*, « De la ritournelle », pourrait être mis à contribution : « le rythme est critique, il noue des instants critiques, ou se noue au passage d'un milieu dans un autre. Il n'opère pas dans un espace-temps homogène, mais avec des blocs hétérogènes. Il change de direction (...) Changer de milieu, pris sur le vif, c'est le rythme. » (*ibid.*, p. 385)

homme »⁵²

Je reviens sur ce passage ci-après, à la fin du chapitre, en termes de substituabilité et d'origine insubstituable (non nationale, non ethnique mais archaïque); pour l'instant, cette phrase déplie, riche d'expressivité langagière, le noyau antigénéalogique potentialisé par maints passages antérieurs dans *Rayuela*, tel celui du chapitre 15 mentionné ci-haut.

5) Chapitre 18 : « Pureté. Suffit. (...) Pureté. Mot horrible. »⁵³ Et toc.

6) Chapitre 19 :

« Du temps qu'il était étudiant vers 1930, il avait découvert avec surprise (d'abord) et ironie (ensuite) que des tas de types s'installaient confortablement dans une soi-disant unité de personne qui était une simple unité linguistique et une sclérose prématurée du caractère. Ces gens fabriquaient un système de principes jamais intimement vérifiés et qui n'était rien d'autre qu'une démission au mot, à la notion verbale de forces péremptoirement délogées et remplacées par leur substitut verbal. »⁵⁴

Ce passage montre bien comment le narrateur ne se satisfait pas pour autant du « tout est langage » ambiant de la fin des années cinquante, du structuralisme linguistique bientôt triomphant dans les sciences humaines. Suit une critique de la substituabilité de tous les signes propre au relativisme contemporain irréfléchi incitant insidieusement et machinalement à ne pas apprendre et vérifier *par soi-même, sur le terrain*, Cortázar partageant manifestement - à sa façon - les mises en garde par Sarraute dans *L'Ère du soupçon* et Ricoeur dans *De l'interprétation. Essai sur Freud* : ne prenons pas tout pour de l'argent comptant, nous ne sommes pas si crédules.⁵⁵

« Et c'est ainsi que le devoir, la morale, l'immoralité et l'amoralité,
la justice, la charité, l'Europe et l'Amérique, le jour et la nuit, les épou-

⁵¹ Cf. J. Derrida, *Khôra*, Paris, Éditions Galilée, 1993, et *Foi et Savoir*, Paris, Éd. du Seuil, coll. Points, 2000.

⁵² *Marelle*, *op. cit.*, p. 79. Et Paul Celan, dans *Atemwende* (1967) : « alles ist weniger, als es ist, alles ist mehr » (« Cello-Einsatz »), trad. fr. par Jean Daive dans *Strette et autres poèmes*, Paris, Mercure de France, 1990, « Irruption du violoncelle » : « tout est moins, que cela n'est, tout est plus ».

⁵³ *Marelle*, *ibid.*, p. 82.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 88.

⁵⁵ « Moi aussi je lis Nathalie Sarraute », *ibid.*, p. 102.

ses, les fiancées et les amies, l'armée et la banque, le drapeau et l'or yankee ou moscovite, l'art abstrait et la bataille de Caseros devenaient comme des dents et des cheveux, c'est-à-dire une chose acceptée et automatiquement incorporée, une chose qu'on ne vit ni analyse parce que *c'est ainsi* et que cela nous intègre, nous complète et nous fortifie. »⁵⁶

7) Chapitre 21 : suite à ce dernier passage, je tirerai deux conclusions sur le texte cortazarrien en tant qu'un des romans-fleuves culminants de l'*epos* latino-américain, générateurs de nouveaux modes de déterritorialisation du langage.

« (...) qu'est-ce que le souvenir sinon le langage des sentiments, un dictionnaire de visages, de jours et de parfums qui reviennent comme les verbes et les adjectifs dans le discours, s'approchant sous cape de la chose en soi, du présent pur, nous instruisant ou nous affligeant par substitution, jusqu'à ce que tout notre être devienne lui-même substitution, le visage qui regarde en arrière ouvre de grands yeux, le vrai visage s'efface comme sur les vieilles photos et Janus est soudain quiconque d'entre nous. Tout cela je le dis à Crevel mais c'est à la Sibylle que je parle, maintenant qu'elle est si loin. Et je ne lui parle pas avec les mots qui n'ont servi qu'à ne pas nous entendre, je commence, maintenant qu'il est trop tard, à en employer d'autres, les siens, ceux colorés de cette chose qu'elle comprend et qui n'a pas de nom, auras et vibrations qui tendent l'air entre deux corps ou qui remplissent de poussière d'or une chambre ou un poème. »⁵⁷

Ici comme ailleurs dans *Rayuela*, repousser les frontières de la compréhension par l'élasticité du langage expressif débusquant de nouvelles brèches hors de l'identité figée, compte beaucoup plus que les prises de position repérables ici et là dans le texte, et invite à *franchir* « de l'autre côté », à passer du culturel au cultuel, aux dimensions troublantes et polymorphes d'une expérience abouchant ici le narrateur à la vivante irrationnalité de la Sibylle et des modes d'incarnation de l'imaginaire au quotidien, dans lesquels il la voit évoluer comme un poisson dans l'eau.⁵⁸ Ce mode de

⁵⁶ Marelle, *ibid.*, p. 88-89.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 104.

⁵⁸ À cet égard, la Sibylle est une espèce de « version améliorée » de Johnny, « l'homme à l'affût », premier héros hyperintuitif de l'élasticité (du flux vivant) de l'expérience : « Tu sais, cette histoire des

perception imaginative traverse la plupart des chapitres de *Rayuela*; puisqu'il a déjà fait couler beaucoup d'encre dans les années soixante à quatre-vingt, je vais simplement rattacher à l'élaboration de l'*epos* deux dimensions de la textualité qui l'exprime, le développe et potentiellement l'active dans l'esprit du lecteur, la forte tendance à la « *mezcla* » et la logique poétique de la substitution.⁵⁹ Voilà deux axes conducteurs d'une riche multiplicité de matériaux désolidarisés de leur ancrage idéologique, au moyen desquels l'écrivain latino-américain compose un nouveau langage romanesque, et s'inscrit autant que Michaux dans l'hypothèse qui gouverne cette thèse, celle de l'existence d'une force migratoire du transfert.

8) *Dialogicités* : Si, dans *Historias de Cronopios y Famas*, Cortázar employait le contraste comme méthode d'accentuation concrète et cocasse des mille et une différences entre individus, espèces, comportements et autres morphologies du vivant parodiant une phase mythologique de l'humain, dans *Rayuela*, l'extraordinaire liberté morphologique que déploie le langage narratif ne demeure plus en deçà du « *plutonisme* » caractérisant la veine vertigineuse de l'Eros relationnel de Lezama Lima et quelques autres poètes baroques latino-américains. Là où le geste séparateur de l'ironie soulignait la fondamentale différence entre « *Cronopes* » et « *Fameux* », la narration, dans *Rayuela*, se départit de la souveraineté de l'Auteur-bricoleur distancé des *Historias* et noue le langage riche d'expressivité syntaxique combinatoire et ici et là « *déferlante* », à un « *plutonisme* » sous-jacent, au désir d'amalgame poétique se produisant comme « *fondu enchaîné* » entre le dialogisme, l'urbain, la liberté moderne, la sexualité polymorphe, le mythologique et l'archaïque.

Mais le réel n'est alors jamais abandonné pour la seule métaphoricité imageante du langage poétique : « *se trata de hallar un lenguaje propio que pueda dar cuenta de la complejidad de lo real* »⁶⁰. Noé Jitrik insiste, dans ce texte de 1991, sur la fécondité de

choses élastiques, c'est très bizarre, c'est un machin que je sens partout. Tout est élastique, mon vieux, et les choses qui paraissent dures c'est qu'elles sont d'une élasticité...

Il se concentre.

- D'une élasticité retardée, ajoute-t-il de façon inespérée. » (« *L'homme à l'affût* », *Nouvelles, 1945-1982, op. cit.*, p. 213)

⁵⁹ Le chapitre 22, qui vient après les chapitres que j'ai cités, comporte aussi, à l'égal de tant d'autres plus loin, quelques solides indices à l'appui de la complexité du devenir a-généalogique qu'explore ce montage narratif polyfacétique à plusieurs suites possibles, chaque chapitre renvoyant à sa fin à un autre chapitre « *monté* » dans une des deux autres parties, et ainsi de suite à l'infini, comme dans les desseins labyrinthiques de Morelli, cette figure d'écrivain réunissant des traits de Mallarmé, Joyce, Macedonio, Maurice Blanchot et... Julio Cortázar. « *Il n'a pas de famille, c'est un écrivain.* » - *Marelle, op. cit.*, p. 106.

⁶⁰ N. Jitrik, « *Penser en Julio Cortázar* » in *El ejemplo de la familia, op. cit.*, p. 50.

cette texturologie nouvelle, qui s'est avérée riche de développements depuis, dans la littérature latino-américaine:

« (...) muchos se sintieron autorizados a mezclar referentes culturales antes considerados exquisitos con lo que antes, también, había sido recluso en la escoria de lo cotidiano o lo vulgar »⁶¹

Autant le tissage d'expérience propre à l'écriture de *Facundo* était aimanté (sinon idéologiquement *orienté*) par la politique, autant celui de *Rayuela*, encore plus riche de sédiments culturels variés et sémantiquement disparates, développe la formidable créativité poétique d'un langage narratif imbriquant dans sa logique d'assemblage syntaxique les éléments hétérogènes d'une anthropologie poétique narrative du désir migratoire sous toutes ses formes.⁶² Ici encore, l'expérience quasi mystique du langage des dimensions esthétiques, philosophiques *et comiques* de l'humain, libérées de la morale identitaire, est proche de l'expérience intérieure et du rire valorisés par la pensée hétérologique de Georges Bataille; Jitrik, de son côté, écrit : « eso se mezcla con cierto juego filosófico »⁶³. Soit un extrait du chapitre 73 allant en ce sens :

« Révolte, conformisme, angoisse, nourritures terrestres, toutes les dichotomies : le Yin et le Yang, la contemplation ou la *Tätigkeit*, flocons d'avoine ou perdrix faisandées, Lascaux ou Mathieu, quel hamac verbal, quelle dialectique de poche avec des tempêtes en pyjama et des cataclysmes de salon (...) Il semblerait qu'un dilemme ne puisse être dialectique, que le seul fait de poser le problème l'appauvrisse, c'est-à-dire le fausse, c'est-à-dire le transforme en quelque chose d'autre. Entre le Yin et le Yang, combien d'éons? Du oui au non, combien de peut-être? Tout est écriture, c'est-à-dire fable. Mais à quoi nous sert la vérité qui rassure l'honnête propriétaire? Notre seule vérité possible doit être *invention*, c'est-à-dire écriture, littérature, peinture,

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Je renvoie à l'« Introducción » d'Andrés Amorós à l'édition Cátedra de *Rayuela* : en effet, pour Amorós, très au fait du projet théorique littéraire du Cortázar grand lecteur de Gide, Joyce et Virginia Woolf, le désir de tout inclure dans le roman est évident dans la composition de *Rayuela*, structure le roman tout entier, l'innerve linguistiquement, le nourrit de part en part, etc. « Recordaré, sólo, dos testimonios paralelos. Afirma André Gide: « Mi novela no tendrá un asunto, un tema (...). Yo quisiera que todo entrara en mi novela. » Y Virginia Woolf: « Hay que meter todo en la novela. » » (*Rayuela*, *op. cit.*, « Introducción », p. 27)

⁶³ « Pensar en Julio Cortázar », *El ejemplo de la familia*, *op. cit.*, p. 51.

sculpture, agriculture, pisciculture, toutes les « tures » de ce monde.
 Les valeurs, des tures, la sainteté, une ture, la société, une ture, l'amour,
 une pure ture, la beauté, la ture des tures. »⁶⁴

Mais autant sinon plus que cette dimension plurisémiotique de la tendance à la « mezcla », particulièrement nette dans les chapitres 73 à 93 (troisième partie du roman, dite « essai »), ce qui sera désormais caractéristique de l'écriture de l'*epos* latino-américain à partir de Cortázar, c'est la puissance sémiotique du rythme « musicalisant » en quelque sorte le devenir-expressif de la signification - énergie langagière « synergique » qui travaillera en profondeur la prose venue après lui :

« lo suyo más característico, algo que alimenta la prosa que viene después de él y a lo que ni siquiera se podría renunciar porque está ya incorporado a los modos más generales (...) de la escritura latino-americana, a lo que la inflexión particular que supo darle ayudó de manera decisiva : se trata de la fluencia, del curso, de la cadencia, de una fuerza libidinal de continuidad que tiene su fuente, me parece, en una suerte de movimiento de convicción y de persuasividad y que se establece sobre un saber musical sin precedentes (...) promete una línea serpenteante, suave y al mismo tiempo concreta y material » (Jitrik)⁶⁵

Les textes en prose en traduction dans cette thèse témoignent bel et bien de la perdurance, dans la prose littéraire de cet âge, du « modèle » inorthodoxe et non monolithique que Cortázar s'est trouvé à constituer par son écriture, dans les années décisives allant de *Bestiario* à *Rayuela*. Je crois qu'on peut maintenant discerner, à l'issue de ce chapitre 4, la continuité souterraine réunissant, dans la *pensée corporelle*

⁶⁴ *Marelle, op. cit.*, p. 397-398. Le chapitre suivant (74), l'auteur fait l'éloge du non-conformiste : « Dans la vie de tous les jours, l'attitude de mon non-conformiste se traduit par le refus de tout ce qui sent l'idée reçue, la tradition, l'instinct grégaire fondé sur la peur et sur des avantages faussement réciproques (...) il n'accepte des hommes et des femmes que ce qui n'a pas été plastifié par la superstructure sociale. » (p. 401) Chapitre 93, en quête d'« un *cogito* qui soit comme respirer Paris, entrer en lui en le laissant entrer, neuma et non logos », le narrateur redistribue la « mezcla » dans une phrase où il se moque de son double Horacio Oliveira : « O Argentin sûr de toi, frais débarqué et plein de la suffisance d'une culture au rabais, au fait de tout, à jour en toutes choses, au bon goût acceptable, l'histoire de la race humaine bien apprise, les revues artistiques, le roman et le gothique, les courants philosophiques, les tensions politiques, la Shell et l'Esso, l'action et la réflexion, le compromis et la liberté, Piero della Francesca et Anton Webern, la technologie bien cataloguée, Lettera 22, Fait 1500 et Jean XXIII. Bravo, bravo, bravo. » (p. 443)

⁶⁵ « Penser en Julio Cortázar », *op. cit.*, p. 51-52.

des textes de création littéraire de l'*epos* latino-américain, l'*epos* de Sarmiento - lisible dans *Facundo* - et l'*epos* de Cortázar, particulièrement *vital* depuis la déterritorialisation dont témoigne l'écriture de *Rayuela*, qui se débat pour trouver « la racine à partir de laquelle on pourrait commencer à tisser une langue »⁶⁶.

9) *Substitutions* : c'est toute la question, névralgique pour l'*epos* migratoire, de la substituabilité du pays et de la culture d'origine, que déploie narrativement *Rayuela*, substituabilité des signes et formes symboliques où l'écriture plus d'une fois *deveint comme un solo de John Coltrane*⁶⁷ pour bien accentuer stylistiquement la rythmique d'une « sortie » articulant son départ hors des canons culturels hérités, comme dans le passage du chapitre 17 cité ci-haut : « cela se fiche éperdument des rites nationaux, des traditions inviolables, de la langue et du folklore », etc. Ici, on est loin de Sarmiento et de la veine folkloriste alimentant le *Facundo* : je crois que Cortázar se percevait de plus en plus comme un écrivain latino-américain débloquent des voies de « la expresión americana » irréductible à quelque schème national que ce soit, selon un cheminement analogue à celui de Lezama Lima, où l'intellectuel des Amériques s'approprié les éléments culturels européens pour les assimiler dans son propre substrat culturel continental.

Cela dit, la textualité richement sédimentée de *Rayuela*, où l'on passe presque constamment d'un niveau à un autre d'une poétique de la substitution migratoire d'un terme à l'autre de l'appartenance, du site de vie, des codes symboliques s'offrant au maniement du narrateur après avoir été gagnés de haute lutte, cette textualité incorpore également, sur le plan de son anthropologie poétique, une verbalisation de la *désidentification* - telle celle que manifeste le narrateur dans l'extrait du chapitre 21 cité ci-haut, « jusqu'à ce que tout notre être devienne lui-même substitution ». Ce « moment » est fondamental dans le texte de *Rayuela*, il se produit dans plusieurs chapitres, quand le narrateur déplie avec fougue l'« implexe » (Valéry) qu'est l'épaisseur du langage, son « dictionnaire de visages » tissé de mots et de mémoire faisant écran entre soi et la chose en soi dans sa bolée d'eau fraîche, entre le désir de saisie et le présent pur qui échappe à la phrase se débattant pour le dire, le resaisir, le restituer ou l'exprimer pour la première fois dans sa « sensation vraie », sa « vérité qui soit verte », son « présent tangible imprononçable ». « Toujours se débattant » : le langage de l'*epos* aux prises avec la substitution lutte, dans *Rayuela*, avec tous les aspects poussiéreux du langage littéraire hérité, « vieilleries poétiques » contre laquelle la

⁶⁶ Marelle, *op. cit.*, p. 441.

⁶⁷ Cf. les albums « live » de John Coltrane enregistrés dans les années soixante.

phrase déferlante, le bricolage pluriculturel et plurivoque et l'*aimantation culturelle* remuent mer et monde pour frayer une migration affectant toutes les dimensions de l'existence (pensée, parole, quotidien, désir, identité,...).

L'*insubstituable*, dans *Rayuela*, ne relève pas d'une culture nationale à maintenir et à sauvegarder dans ses formes accréditées : il s'agit plutôt d'une puissance d'engendrement morphologique de l'être et du langage, « sombre feu central oublié » lit-on dans le passage tiré du chapitre 17, origine mythique plus près des sources archaïques explorées par Bataille et aujourd'hui Pascal Quignard, que de tout discours politico-religieux traçant des frontières entre les peuples.⁶⁸ C'est en ce sens que, bien plus qu'un roman de l'exil dont le désenchantement serait lié à la perte de la terre d'origine, *Rayuela*, que l'auteur pensait intituler *Mandala*, est un *epos* migratoire dont le mixte d'enchantement et de désenchantement explore et creuse une relation kaléidoscopique aux origines sédimentées de la signification et de l'imagination symbolique, *sans terre d'élection* symboliquement irremplaçable comme l'exil en constitue une rétrospectivement. Sur un autre ton, dans le fluide poème en prose qui commence par « Je touche tes lèvres » (chapitre 7), la bouche de l'Autre tutoyé amoureux est sucitée par le narrateur comme étant infiniment substituable plutôt qu'emblème de l'Unique, l'*insubstituable* devenant le *mouvement* rythmique générateur de la fluence de l'acte littéraire :

« Je touche tes lèvres, je touche d'un doigt le bord de tes lèvres, je dessine ta bouche comme si elle naissait de ma main, comme si elle s'entrouvrirait pour la première fois, et il me suffit de fermer les yeux pour tout défaire et tout recommencer (...) »⁶⁹

⁶⁸ Chapitre 73, l'auteur évoque de façon ambiguë, les premières lignes, ce « feu caché », ce « feu impalpable », par rapport auquel il exprime des sentiments ambivalents : « qui nous guérira du feu caché (...) ? Il vaut mieux sans doute pactiser », *ibid.*, p. 397.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 41.

Chapitre 5.- Traduire l'exil : trajet et transférence,
depuis l'*epos* latino-américain
à l'âge du témoignage

5.1 - Considérations préliminaires sans mots clés

De l'inséparabilité entre histoire et fonctionnement, entre langage et littérature

Par son insistance critique sur le fonctionnement des oeuvres littéraires, du rythme et de l'historicité décidant des valeurs du traduire, *Poétique du traduire* d'Henri Meschonnic (1999) constitue une solide « défense et illustration » de la *physique axiologique du langage* qu'est l'acte littéraire non édulcoré, et affirme adéquatement la nécessité d'une systématité égale dans l'acte de *traduire* la littérature. Et malgré le fait que ce grand discours européocentriste ait tendance à tout ramener au politique, « armant » le traduire sous sa gouverne monologique de Sujet autoritaire ne rencontrant jamais, à le lire, l'altérité qu'il professe, son auteur n'en signale pas moins le défaut : « Inévitablement, il y a des lacunes. Le domaine espagnol. »¹ Pour moi, il devient lui-même « sujet » à la critique politique du champ du traduire qui commande tout l'ouvrage, politisant tout sur son passage : cette absence du domaine espagnol hors de « l'Europe des traductions » qu'il promet, absence pour lui inessentielle, devient ici l'indice d'une incapacité culturelle de penser l'immense apport latino-américain transformant de fond en comble ledit « domaine » depuis quelques décennies, chose que même les Espagnols reconnaissent. Irréductibles à la théorie européenne du sujet, du langage et de la société fondant l'entreprise de Meschonnic, les littératures latino-américaines inscrivent une socialité et développent une « oralité »

¹ Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Éditions Verdier, 1999, p. 11. J'ai lu quantité de livres de Meschonnic, ainsi que certains textes publiés dans des volumes collectifs; mais je ne me référerai qu'à celui-ci - prolongement efficace de *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage* publié en 1982 (Lagrasse, Verdier) -, refusant l'allure de Système qu'il donne à son entreprise. Le « Système Meschonnic » : très peu pour moi, ne serait-ce que par son insuffisance philosophique en regard de tout le néo-structuralisme français, qu'il critique - violemment - à tort et à travers, comme lorsqu'il ne cite Derrida que pour l'attaquer et caricaturer une démarche et une écriture qui excèdent principiellement la « poétique » que lui, Meschonnic, martèle infatigablement sans créer de concept.

dont les ressources d'expression sont sans doute plus près de la théorie culturelle avancée par José Lezama Lima que de la Théorie critique de l'École de Francfort (qui détermine l'ancrage historiciste de Meschonnic). Ainsi me référerai-je à *Poétique du traduire* essentiellement sur le terrain du « comment traduire » : pour Meschonnic, la question de la poétique est *comment*. Mais sur le terrain que je développe ici, celui de l'*epos* latino-américain, les questions du pourquoi traduire et, surtout, du *que* traduire - en plus du rythme et de la performativité langagière du texte -, nécessitent une toute autre approche, à l'aune du postcolonialisme et riche d'une réelle dialogicité vis-à-vis de l'oralité *étrangère* propre à l'« altérité » (mot-étendard du discours de Meschonnic qui masque un Grand récit monologique sans Autre qu'européen ou projection d'Européen).

Pour une pratique de l'historicité

Les travaux d'Antoine Berman, ayant davantage arpenté la dimension culturelle de ce que désigne si bien le titre *L'épreuve de l'étranger*, font preuve d'une meilleure connaissance philosophique du pluralisme et de l'interculturel caractérisant le présent horizon de la traduction littéraire d'oeuvres contemporaines. Là où Meschonnic ne cache pas qu'il privilégie la traduction ou (surtout) retraduction des « grandes oeuvres » du passé, des « grands textes anciens », de la Bible et d'autres textes sacrés ou sacralisés, Berman, en cela plus près de Goethe et de Bakhtine, valorise la contemporanéité et, corrélativement, l'acte de traduire tout autant des oeuvres contemporaines que des Grands Textes consacrés ou en passe de l'être; par conséquent, il ne subordonne pas le « transfert d'énergies géographiques » du traduire à son Histoire, qu'il restitue depuis *une* de ses trajectoires culturelles. Bref, Berman *incite* à traduire des oeuvres *nouvelles*, celles d'auteurs vivants, encore inédites dans la « langue d'arrivée ». « Goethe nous l'a appris », écrit-il dans la conclusion de *L'épreuve de l'étranger* : la pratique du traduire est, en ce sens, un « modèle » de communication interlinguistique, interculturelle et interlittéraire. Cette *expérience* de la traduction, dans le sens polyfacétique de la *Bildung* dont le concept sous-tend plusieurs chapitres de *L'épreuve de l'étranger* (au-delà de celui qui lui est consacré) et à partir de laquelle, y joignant l'ouverture effective et productive à la contemporanéité et à la dialogicité, Berman articule sa théorie de la traduction, c'est aussi celle - pratique, empirique - d'un excellent traducteur de littérature latino-américaine : il a traduit, entre autres, Roberto Arlt, Roa Bastos, Ricardo Piglia, etc. Et

on a vu comment il a écrit sur la spécificité de l'oralité latino-américaine (je reviens sur celle-ci plus loin), en résistant à l'ethnocentrisme français.

Dans ce chapitre, j'explicitai d'abord le « pourquoi traduire » (des textes de Mario Benedetti), prolongeant la perspective ouverte par la pensée de l'*expérience* de la traduction dépliée par Berman, en tant que traducteur québécois exposant sa propre « venue à la chose même » du traduire, au contact de la « chair des mots » de la poésie en langue espagnole. *L'épreuve de l'étranger* part de la *pulsion du traduire*, du *désir* de traduire qui constitue le traducteur comme traducteur, et décrit une grande courbe orientée par une éthique du traduire (*s'originant* dans la pulsion) : la pulsion traductrice est le fondement psychique de la visée éthique, écrit Berman. Ici, de la « pulsion traduisante » à l'exercice maîtrisé d'une pratique à plus d'un (à plus d'un « sujet »), il s'agit du *trajet* d'un traducteur déclenché par l'amour de l'autre langue, de l'expérience du trajet accompli en vue de transférer dans sa langue maternelle des textes contemporains porteurs de sens et riches d'oralité, d'historicité et de *géo(graphi)cité*. Le choix de ces textes nous fera passer à la question du « Que traduire » : ce que peut être l'*epos* latino-américain depuis 1973, développement ratissant le terrain esquissé dans l'introduction de la thèse.

Ensuite, « traduire l'exil » concentrant la difficulté de *transmettre* si possible l'expérience « symbolico-charnelle » contrastée - inséparablement historique et géographique - de tant d'individus latino-américains décentrés, par la traduction effective des quelques textes (pour moi) exemplaires que je présente ici, j'analyserai, en termes de *rythme et géo(graphi)cité du corps* et de trajectivité du langage et du désir de (re)prendre corps, la traduction d'une nouvelle de Benedetti puis, brièvement, je présenterai celle d'un cycle de poèmes de Juan Gelman. Si ces textes ont « pris corps » en espagnol, (savoir) « comment traduire » signifie (savoir) comment leur (re)donner corps en français.² Il faut alors, vu l'exil d'où ils proviennent, traduire par-delà la « rupture de présence » doublement instaurée par le départ en exil portant atteinte au champ symbolico-charnel et, après-coup, par l'absence du référent qui structure phénoménologiquement leur écriture, leur mode d'existence graphématique (i.e. à l'état de graphème sur le papier, de marque non orale mais écrite, *restance* anorganique du vivre et de l'écrire) que le traducteur doit « vivifier ».

Ici plus qu'ailleurs dans la thèse, je fais mienne et déplace quelque peu la *visée de concrétude* chère au traducteur qu'était Berman : ceci m'entraîne à combiner, l'espace de quelques pages, théorie et registre autobiographique. « Le traducteur doit se mettre

² « ... le mode de signifier, beaucoup plus que le sens des mots, est dans le rythme, comme le langage est dans le corps, ce que l'écriture inverse, en mettant *le corps dans le langage*. » - H. Meschonnic, *ibid.*, p. 25.

en analyse (...) On peut presque parler de *psychanalyse de la traduction* (...) même opération scrutatrice sur soi. »³ C'est par honnêteté intellectuelle que j'incorpore la trace de ce *passage à la traduction*, tout en appliquant le principe méthodologique de l'exposition du soi à même la thématization (orientée par le « J'y étais »), et par la limitation du regard de qui amorce puis développe une pratique depuis sa propre expérience du *terrain* et textes à traduire en main, plutôt que rassemblée sur le mode panoramique de qui préfère le général au particulier. Je théorise comme traducteur, et « au niveau du traducteur lui-même (le traducteur est cet individu qui représente, dans sa *pulsion* de traduire, toute une communauté dans son rapport avec une autre communauté et ses oeuvres) », comme l'entrevoyait Berman à l'aune de quelques remarques provenant du champ psychanalytique.⁴ Les faits rapportés ne sont anecdotiques qu'en apparence, ils relèvent plutôt du tissu singulier de l'expérience personnelle alimentant et structurant en profondeur *un* devenir-traducteur dans le champ littéraire, à même la contingence rencontrée plutôt que subsumée sous le concept.⁵ « L'historicité de la pratique et de la théorie est la même dans le traduire », dit Meschonnic⁶, qui a intitulé les deux grandes parties de sa *Poétique du traduire* « La pratique, c'est la théorie » et « La théorie, c'est la pratique », pour très bien

³ A. Berman, *L'épreuve de l'étranger*, *op. cit.*, p. 19.

⁴ A. Berman, *L'épreuve de l'étranger*, *ibid.*, p. 283. Sans aller aucunement dans la direction, inaugurée par Schleiermacher, d'une systématique de la délimitation du champ de la traduction « s'opérant par l'exclusion progressive de ce qui *n'est pas* cet acte » (Berman), il reste que j'en reconnais la validité et surtout la théorie de la *subjectivité* (non autoritaire et non centrée) : « La traduction est devenue ici un acte intersubjectif, le « jaillissement d'une portion de vie ». » (Schleiermacher, cité par Berman, p. 231, dans le chapitre de l'exposition de l'*Herméneutique* du traduire.)

⁵ Malgré la tendance universaliste orientant *Poétique du traduire* davantage vers la retraduction de la Bible que vers l'expérience de l'histoire contingente des oeuvres contemporaines et de leur traduction sans précédent institué, Meschonnic s'y inscrit également - et principalement - en tant que traducteur, en-deça du type et de la facture des oeuvres en traduction : « C'est en traducteur que je théorise. Ceci contre le déni de théorie qui sépare prétendument les traducteurs et les théoriciens. Car il n'y a de théorie que de la pratique. (*op. cit.*, p. 97)

Un texte à traduire (...) n'est accessible qu'à travers les manières de parler du langage : les idées, du traducteur ou de quiconque, sur le langage. Et ces idées sont toujours historiques. Elles constituent une grille, à laquelle on ne peut pas échapper. (...) C'est donc autant sur ses propres idées du langage que sur le texte que doit travailler le traducteur (...) Elles constituent un milieu méta-littéraire et métalinguistique qui s'interpose entre le texte et la traduction. Ce milieu composite, mal connu, mal maîtrisé, est le goût, la culture, la situation du traducteur. » (« Rythme et traduction », *op. cit.*, p. 98) Même si je me suis déjà beaucoup avancé (et parfois « dévoilé ») en ce sens dans la thèse, exposant mon penchant pour l'écriture dans sa dimension performative et une « permanence de l'ailleurs » me « déportant » facilement en dehors du pays et de la culture où je suis né, pays et culture auxquels je suis incapable de me limiter (d'où peut-être le champ de cette thèse), j'accentue ci-après la valeur structurale, pour le traducteur autocritique dans le sens de Meschonnic, d'une expérience culturelle « scindée » entre le proche et le lointain, les départs et les retours, le « désir migratoire » et le besoin d'appartenance propre à la sphère du champ symbolico-charnel.

⁶ *Poétique du traduire*, *op. cit.*, p. 166.

marquer leur nécessaire *inséparabilité* : il s'agit toujours de la *réflexion d'une pratique*.

La détermination de la littérarité des textes ici en traduction oriente chaque page du trajet : « tout texte à traduire présente une systémativité propre que le mouvement de la traduction rencontre, affronte et révèle », écrit Berman.⁷ Mais il s'agit aussi, contre mes propres réflexes de « littéraire » ayant longtemps cultivé l'autonomie de l'« espace littéraire », de rattacher à nouveaux frais, à partir de l'expérience concrète de ces traductions, le textuel au culturel. Texte et culture sont mis en tension, en relation dynamique; à l'échelle matérielle de l'acte de traduire qui guide les derniers chapitres de la thèse, l'écriture (du) trajectologique manifeste le désir du traducteur de participer au « *combat culturel* » pensé par Berman comme « acte de décentrement créateur conscient de lui-même »⁸, et qui met en relation culture et traduction - dans une géographie où s'intensifient les échanges entre littératures contemporaines.

Trajectologie ou transphénoménologie?

En 1997-1998, en traduisant des textes de Mario Benedetti, j'ai procédé en quelque sorte à ce qu'on appelle une opération de réduction phénoménologique : la mise en suspens des discours littéraires, philosophiques et idéologiques prônant tantôt l'écriture contre le phonocentrisme, tantôt le primat de l'oralité contre la déconstruction et ainsi de suite. J'apprenais l'espagnol, et je n'ai pas eu besoin de lire Haroldo de Campos encourageant les traducteurs de poésie à travailler avec les professeurs de langue, pour réviser les textes dont je faisais une première version française lacunaire, avec mon professeur d'espagnol, Armando Gomez. Par ailleurs, j'ai immédiatement perçu et compris qu'il y avait une « oralité » « dans » ou « parcourant » l'écriture de Benedetti depuis des dizaines d'années, contrairement à celle de la plupart des écrivains d'Europe de l'Ouest que je lisais parallèlement. Bref, je n'ai pas eu besoin 1) de relire Derrida pour me rappeler que c'était toujours de l'*écriture*, étant convaincu depuis longtemps de la spécificité de celle-ci, spécificité lui permettant d'accomplir une invention langagière impossible dans la parole, ni 2) de lire Paul Zumthor pour comprendre qu'il y avait là quelque chose relevant d'une « oralité » *éventuellement analogue* à celle qu'il a dégagée et travaillée à partir d'*autres terrains*; cela dit, quand j'ai rencontré la traductrice brésilienne d'*Introduction à la poésie orale* de Zumthor (mars 1999), elle et moi étions tellement

⁷ *Ibid.*, p. 20.

⁸ *Ibid.*, p. 39-40.

« sur la même longueur d'onde » que mon cerveau a dû bénéficier de cette transfusion d'oralité bahianaise-zumthorienne au point de considérer, depuis, l'oralité comme une évidence phénoménale dans plus d'une écriture en provenance d'Amérique latine. (Voir *infra* 5.3 pour la contribution d'A. Berman à la question de l'incontournabilité du « vernaculaire » dans le langage de la littérature latino-américaine, tant brésilienne qu'hispano-américaine).

Cela dit, je pars toujours de l'évidence phénoménale, c'est ainsi que procède la démarche trajectologique (rien de bien sorcier). Mais si on prend la réalité textuelle du rythme, n'est-ce pas, plutôt qu'un « phénomène » objectivable par le *regard* phénoménologique, un *ressort* entre les unités discrètes (graphèmes, mots, connecteurs syntaxiques) observables sur la page d'un texte littéraire? Un processus temporel difficile à cerner par le regard strictement phénoménologique ou par l'oreille, sensible de même à des « données » objectivables? Ensuite, peut-on vraiment dissocier le rythme et le « ton » d'un texte littéraire? Vu l'improbabilité de cerner de façon pleinement satisfaisante la « phénoménalité » du rythme d'un texte littéraire pris isolément, j'appelle « transphénoménal » ce processus d'écriture où « le rythme charrie le sens », comme l'a écrit Laure Bataillon, la traductrice de la quasi-totalité des *Nouvelles* de l'auteur de *Rayuela* ainsi que des deux premières parties du roman-mandala (j'ai cité la phrase de L. Bataillon au début du chapitre 1). Et l'essai trajectologique, à cette étape-ci, s'il adopte pratiquement le *point de vue* du traducteur (sans s'y confondre), toujours empirique au premier abord, est bien une démarche de théorisation de la pratique du traduire, mais tient essentiellement 1) au *passage* du processus transphénoménal du *lire* au *traduire*, processus qui active alors une logique du transfert du « symbolico-charnel » du texte littéraire latino-américain aux *capacités de réception* de la langue *hospitale* à cette « oralité », et 2) au *passage* de la *transférance* vécue comme expérience autocritique du traduire à la *transférance* d'un trajet poétiquement et esthétiquement achevé et autonome - trajet du texte littéraire - autant dans la langue française que dans la langue d'écriture des oeuvres ici en traduction.

5.2 - Traduire Mario Benedetti : de la révélation à la révélabilité

5.2.1 - Pourquoi traduire cette poésie

« Le temps et l'expérience agissant,
à partir d'une mémoire qui se modifie,
des découvertes, venant d'un accès à
l'inconnu, activent autrement le désir. »

Guy Rosolato⁹

La poésie latino-américaine, ce fut d'abord un espace saturé de forces, un temps prompt, qu'il soit nocturne ou solaire comme dans les pages éclatantes de Neruda. Une poésie engagée, où les noms hauts et purs, les mots fiers et nobles résonnaient les uns après les autres, comme tous ensemble, d'un engagement lyrique-politique à l'image de celui de la « génération de '27 » en Espagne, Rafael Alberti en tête.¹⁰ Bref, au départ, le poème épique pur et dur, mais souvent plus baroque ou plus « convivial », plus riche de culture populaire et d'imaginaire partagé que la poésie européenne d'alors. Les poèmes de Benedetti naissent dans ce courant; si la poésie de Rilke, lu en allemand dès le début, participe du caractère intime de cette poésie d'abord sentimentale, les « antipoèmes » de Nicanor Parra¹¹ viendront y ajouter assez tôt un zeste d'humour et d'ironie, contrebalançant avec bonheur l'axe vertical élégiaque (la poésie lyrique) par l'axe horizontal des petits détails piquants ou coquins surgis d'un regard attentif aux petites joies du quotidien. Le léger baroquisme de la poésie de Benedetti (d'abord reconnu pour son roman réaliste *La Tregua* publié en 1960, ainsi que pour ses nouvelles) ne colore pas tous les poèmes; l'impression qui se dégage de l'ensemble serait plutôt celle d'une rare justesse, mélange de tendresse, de lucidité et d'humour parfois mordant, teinté de mélancolie.

⁹ Guy Rosolato, *La Portée du désir* ou la psychanalyse même, Paris, PUF, « Bibliothèque de psychanalyse », 1996, p. 3.

¹⁰ Pour un exemple étonnamment bref et concis d'expression juste du sentiment épique, à la fois poétique et politique: « A Galopar » de Rafael Alberti, chanté par Paco Ibañez.

¹¹ Nicanor Parra, *Poemas y antipoemas*, Santiago, Nascimento, 1954; *Versos de Salón*, Santiago, Nascimento, 1962; *Canciones Rusas*, Santiago, Nascimento, 1968. Moins connu que sa soeur, Violeta Parra, ce profond ironiste n'en demeure pas moins l'autre figure importante de la poésie moderne au Chili, passée un peu inaperçue à côté du grand Neruda. Mais ce qu'ont fait Michaux, Prévert et Queneau en France, détrôner la haute poésie lyrique faussement noble et un peu ronflante, Nicanor Parra l'a fait en Amérique latine. Ce lecteur de Wittgenstein est devenu, avec brio, le poète anti-solennel par excellence, et son style irrévérencieux a beaucoup plu à Benedetti (qui a écrit sur lui).

La révélation de Barcelone (d'un autre limon de mémoire)

« Je ne suis pas seul dans ma peau. »

Michaux,

Qui je fus

Lire enfin Mario Benedetti « dans le texte », en septembre 1997 à Barcelone, sans être trop arrêté alors par ma connaissance insuffisante de l'espagnol, c'était quitter le lyrisme des tragiques et des poètes mystiques de l'Europe, retrouver la veine aventureuse, l'esprit et le ton irrévérencieux de ces « esprits libres » qu'étaient Michaux, Céline et Cortázar; c'était découvrir une autre veine populaire de la poésie moderne, pour moi presque éteinte depuis Prévert (si je regarde du côté de la France), conjuguant l'indispensable mélange des genres propre au baroque (même mineur) avec l'expression fine et sobre des sentiments amoureux empreints de rêve et de désillusion. Tout ce qui, dans le fond, rapproche poésie et chanson, avec la pudeur de qui n'ose pas trop *démanteler* le langage. Cependant, cette lecture rafraîchissante demeurait riche en surprises, et la sensibilité que cette poésie convoyait (portait dans ses flancs, chantait, transportait ou « migrait ») me touchait particulièrement. En quelque part, cela m'était proche. Venus de loin, ces poèmes s'adressaient à moi, ils me communiquaient (me révélaient, me racontaient un peu) les sentiments qu'il fallait dans mon histoire personnelle, juste au bon moment. À partir d'un passé, d'une mémoire étrangère, ils engendraient chez moi une nouvelle coalescence, m'aidant à mieux comprendre, à mieux distinguer des couches d'expérience récente, à mieux m'orienter dans le sens de qui je suis et qui je deviens, cet à-venir composé de vers qui et vers quoi on axe son regard. Quelque chose prenait lentement visage. J'ai senti bougé en moi l'axe de mon regard.

« Le *Je* fait retour - il remonte - vers un *tu* réservant à la parole son poème - interlocuteur de l'infini régrédient du langage, lieu de retrait du texte et mémoire à venir, en dialecte de la langue. S'il n'est de poème - devrait-on dire - que *depuis* cet à-venir d'un *passé immémorial* qui est la véritable potentialité figurale de l'interlocuteur, le *transfert du poème*, sa « transférence », serait alors cette *venue* de l'interlocuteur d'un à venir de la mémoire anachronique en présence d'une personne, au *présent*

du mot. »¹²

Dans ce sens-là, on pourrait dire du poème de Benedetti qu'il est, comme celui de Paul Celan, d'essence dialogique; mais le poème de Celan (dont Fédida interprète ci-haut l'étrange structure interlocutoire) témoigne autant des secousses réelles dans l'histoire contemporaine que d'un passé immémorial, et celui de Benedetti est encore plus fermement ancré dans le devenir politique. Du moins présente-t-il, selon la logique conséquente d'une poésie de la conscience, une ferme perspective interlocutoire, dont la décision inaugurale provient d'un terreau de résistance morale, d'un limon de mémoire symbolique et politique orienté vers le présent (la situation historique) et l'à-venir (mixte d'attente et d'espoir) de l'autre devant soi et des autres, ceux dans les rues avoisinantes comme ceux dispersés aux quatre vents.

Poemas de otros (1974), écrits par un écrivain uruguayen né à Montevideo en 1920, exprimait ainsi de façon inattendue la constellation d'amours et d'amitiés, d'affects et de situations diverses (sur un mode intime ou picaresque) que nous sommes plusieurs à vivre ici, à Montréal. Poésie d'un « compagnonnage » bien réel, inexistant à l'intérieur des livres de poésie française des dernières décennies. Si « c'était moi » (le style de vie, la manière de voir, la palette d'humeurs) teinté, coloré, augmenté d'une part étrangère, ce n'était pas moi seul mais, par exemple, un de ces « Trece hombres que miran » (Treize hommes qui regardent), la partie qui ouvre le livre de Benedetti.¹³

Le fécond, la richesse de l'informe

Immédiatement, je *devais* traduire cela. Cette émotion, cet étonnement, cette découverte (des textes inexistantes en français), cette petite « révélation » ou, mieux, cette expérience révélatrice. Ce défi : car, comme l'a écrit Hölderlin dans sa lettre à Böhlendorff datée du 4 décembre 1801, « le *libre* usage de ce qui nous est *propre* est ce qu'il y a de plus difficile ».¹⁴ La poésie de Benedetti m'a aidé à (re)trouver ce libre usage de ce qui m'est propre, cette émotion pleine de chanson qui me vient... des « miens » (du généalogique, de l'enfance en famille), et cette part d'américanité en friche, de connaissance buissonnière de la réalité et de l'existence géographique, de

¹² Pierre Fédida, *Le site de l'étranger*, op. cit., p. 179.

¹³ J'ai traduit, puis relu et corrigé avec Armando, cinq poèmes de cette suite de treize: « Hombre que mira la tierra », « Hombre que mira a través de la niebla », « Hombre que mira a una muchacha », « Hombre que mira sin sus anteojos » et « Hombre que mira un rostro en un album ».

¹⁴ Hölderlin, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1967, p. 640.

ses sentiments nomades sans socle totalement fixe. Depuis quelques années, j'avais un peu perdu cela en chemin, à force de vivre la tête en Europe; appuyée par une conjoncture propice à ces retrouvailles et quelques autres éléments déclencheurs, la lecture puis la traduction des textes de Benedetti (écrits de 1950 à aujourd'hui) m'a permis, tout au long de l'automne 1997 puis de l'année 1998, cette « réappropriation du fond » (propre, personnel, en partie national) qui m'échappait trop à mon goût.¹⁵ Ce « propre » m'échappera toujours en partie, mais il m'est de moins en moins étranger : l'usage langagier d'ici, suite à l'expérience d'avoir traduit Benedetti, m'est plus proche qu'avant, me semble d'une convivialité réjouissante. Maintenant, ici comme dans les textes de Benedetti, je me sens comme chez moi, logé au large et à l'aise.

Plus profondément, ce que la lecture active puis la traduction des poèmes de Benedetti a pu m'apporter personnellement, c'est de m'arracher à la fascination inféconde que j'éprouvais depuis des années pour une poésie d'avant-garde épuisée, dont la forme hyper-ouvragée évacue tant le contenu (de ce qu'on vit, de la problématique inhérente à l'existence, des épreuves biographiques autant que sociopolitiques) que je me suis retrouvé longtemps sans poète-interlocuteur débloquent et mettant en circulation mes propres affects ici, à Montréal. Or, en 1997, coup sur coup, la poésie de Nuno Júdice, la lecture identificatoire du livre *Romans-fleuves* de Pierre Nepveu et surtout l'activation d'un processus de transfert migratoire par la traduction de l'écriture riche d'expérience de Benedetti, tout ceci m'a ramené à l'écriture, me libérant de ma fixation sur des formes figées et ouvrant la voie à des capacités d'expression élargies, fécondes, et nettement plus ancrées dans la réalité historique. Si la poésie extrêmement radicale de Paul Celan et André du Bouchet a pu, pendant des années, opérer chez moi - d'une certaine manière - un processus d'analyse sans fin, me confrontant à la *matière de langue* « durcie » de l'interlocuteur absent à *n'en plus finir*, écrire des textes allègrement expressionnistes et traduire Benedetti auront largement participé à la « fin idéale » dudit processus étrangement analytique :

« La fin idéale restituant à la personne de l'analyste une extériorité étrangère conçoit bien sûr une telle liquidation du transfert comme sa dé-fixation névrotique - sa *désolidification* et, en ce sens, la production d'une *circulation liquide des affects* désormais rendus

¹⁵ « Chaque traduction est (...) plus encore qu'une version d'un texte, et indissolublement mêlée à cette version, l'écriture de sa propre historicité. Les traductions sont la description du lisible d'une époque et d'une société. » - H. Meschonnic, *op. cit.*, p. 175-176.

à la résonance des mots dans le langage. » (P. Fédida)¹⁶

Parmi les interlocuteurs auxquels s'adressait Benedetti (surtout le Benedetti d'avant les années quatre-vingt), je n'étais pas prévu. Hors *convivencia*, définitivement étranger à cette recette régionale d'amour et de solidarité, de lutte et de déroute partagées. Et pourtant j'aurai été quelque temps un des visages de cet interlocuteur inconnu et à venir auquel s'adresse le poème depuis sa mémoire, gros de potentialité migratoire dans le Babel des langues qui répercute, modifie et altère la transmission de l'écriture - depuis sa première « structure d'adresse » (originale) dans une société politiquement déterminée. Ce passage met en contact des mondes distincts, des réalités qui diffèrent en profondeur. Il y va de la nécessaire indétermination (ou puissance d'indétermination) du langage poétique. Je suis cet étrange *interlocuteur* dont parle Pierre Fédida, à la fois à moitié retranché par l'écriture de sa « propre » société et ramené à la convivialité de sa langue parlée, de l'oralité (nord-) américaine de sa ville, de son quartier comme à une de ses sources majeures (« mémoire à venir, en dialecte de la langue »).

La *parole* de Benedetti (celle qui sait s'arracher à l'écriture, bien que portée par elle), réactivée ici et maintenant par sa traduction en français - comme différemment éclairée par l'épreuve d'un regard étranger - me *répond* avant même que je sois tenté de lui répondre : elle est, par conséquent, cette « véritable potentialité figurale de l'interlocuteur » dont parle Fédida. *Transfert* du poème : après qu'elle ait si magnifiquement répondu à un besoin latent chez moi (écrire une suite de poèmes *ici*, à partir de mon expérience plutôt mince de vivre-dans-la-langue-d'*ici*), que pouvais-je faire ensuite sinon essayer de la traduire, cette poésie... je *devais* répondre. *Il aura obligé*.¹⁷ Il m'aura obligé, d'une certaine manière, à traduire ses poèmes au *présent du mot*, m'entraînant à élargir ma connaissance insuffisante (du cœur) de sa langue

¹⁶ *Le site de l'étranger, op. cit.*, p. 54. Le lecteur constatera ici à quel point je contourne complètement le débat de la traductologie; beaucoup plus féconde, pour moi, serait la contribution de la psychanalyse à une question qui n'est la propriété de personne, et sur laquelle, par conséquent, les traductologues ne détiennent pas l'approche exclusive. Antoine Berman lui-même, dans *L'épreuve de l'étranger*, évoque la richesse potentielle d'une contribution qui viendrait de l'angle de la psychanalyse, comme je l'ai signalé ci-haut. Ainsi fouillerai-je la question un peu plus avant, travaillant *dans et par les traductions effectives ci-jointes* le « comment traduire » à l'aune de l'interprétation du transfert menée par Fédida dans *Le site de l'étranger* (qui est, à tout le moins, un riche élément de réponse au champ ouvert par l'invitation de Berman devant le regard et l'écoute du psychanalyste - sinon une contribution décisive.)

¹⁷ J. Derrida, « En ce moment même dans cet ouvrage me voici », *op. cit.* (cf. chapitre 4 de la thèse).

maternelle; pour moi, c'est d'abord ça, l'acte de traduire, couché sur le papier et passionné par la langue de l'Autre.¹⁸

Poemas de otros : le livre d'un homme lié à plusieurs, aux nombreuses fidélités, enseignant à ce moment-là à l'Université de Montevideo (qu'il a dû quitter précipitamment en 1973, lors du coup d'État), essayiste critique et journaliste; écrit en espagnol latino-américain, je ne pouvais en traduire une bonne part sans l'aide de quelqu'un venant d'Amérique latine. Armando Gomez est ce *quelqu'un* : le dialogisme qui, je crois, axe ou oriente le poème de Benedetti vers la socialité, sa *convivencia* et sa reviviscence intime, je l'expérimente depuis 1997 avec Armando Gomez, professeur d'espagnol et traducteur d'origine mexicaine. (Avec lui, j'ai révisé une trentaine de poèmes que j'ai traduits de *Poemas de otros* ainsi que d'autres recueils de Benedetti.) *Ici en deux* : avec une commune intuition qui frôle parfois la télépathie, nous nous sommes « rencontrés » dans le texte de Benedetti avec une spontanéité incroyable. Cette aisance remarquable, cette très franche amitié est le ciment nécessaire à la *traduction partagée* de la poésie. Nous avons eu la chance d'explorer cette *indivision*.

L'« amalgame » (de l'émotion partagée) à l'oeuvre dans la sensibilité baroque brouille, court-circuite, sème de vitesse la vieille logique de l'identité qui, pour moi, alourdit une part non négligeable des contacts entre Québécois de souche (pris dans les gros mirages du Même); la logique de l'identification *non unique* et l'effervescence de la communication enrayent l'habitude héritée de défendre le bastion généalogique du monisme identitaire.¹⁹ Si Armando Gomez et moi partageons comme tous certains mirages (*Poemas de otros* est un livre riche d'imaginaire), disons que ce sont... des « mirages d'assaut » : nous les partageons en renforçant l'échange entre deux cultures, ce qui n'est pas une mince affaire. La plupart du temps, plutôt qu'une *épreuve* de l'étranger, c'est une *fête* de l'étranger - familiarisé. C'est l'*élasticité* de l'expérience baroque, les masques en moins.

¹⁸ C'est la petite phrase inaugurale de la lecture singulière de la pensée de la responsabilité de Lévinas par Derrida, « En ce moment même me voici », texte assez dense d'abord publié en 1977, trois ans après *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* (1974). Le texte de Derrida a été repris en 1986 dans *Psyché*, Paris, Éditions Galilée. Notez que *Poemas de otros* de Benedetti a été publié la même année que le grand livre de Lévinas; plutôt que de parler de l'Autre avec un A majuscule, élection qui fonde la pensée de Lévinas, Benedetti, du coeur de la socialité latino-américaine, vit son propre transfert face à la réalité de plusieurs autres. Mais leurs perspectives se rencontrent, je crois, dans un commun *pluralisme*, bien que pratiqué à partir d'horizons très différents.

¹⁹ Lire, à ce propos, le chapitre 7 du livre de Michel Maffesoli intitulé *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*: « De l'Identité à l'Identification » (Paris, Plon, 1990, repris dans *Le Livre de poche*).

La parole de l'étranger, l'oralité étrangère (*esta famosa convivencia*) comme révélateur, creuset, matrice du libre usage du propre.

De la révélabilité de la prose

*quiero decir que estás abrazando mi madurez
esta mezcla de estupor y experiencia*

« Mucho más grave »

Bien que doué d'une sensibilité des plus *modernes*,²⁰ Benedetti fut d'abord un maître de la prose classique, comme en témoignent ses premiers recueils de nouvelles dans les années cinquante et le roman désormais classique *La Tregua*. Lié à une écriture dépouillée, d'une sobriété stylistique qui n'est pas étrangère aux récits de Kafka et de Maupassant (qui ont nourri ses lectures assez tôt), le quotidien narré par Benedetti ne perdra jamais ce ton *matter of fact* qui substitue, jusque dans la poésie, la chair réelle mais banale d'une vie ordinaire au langage lyrique de la vision et du grand style baroque. Rien de plus prosaïque que certains poèmes de Benedetti, comme sa superbe « Défense de l'allégresse », « Homme qui regarde un visage dans un album » et, par maints côtés, « Homme qui regarde sans ses lunettes ».

Si, assez vite, les poèmes d'amour de Benedetti ont gagné en fantaisie (« Les formels et le froid », « À peine avec de la peine » dans *Poemas de otros*) au contact du riche quotidien latino-américain, vécu en continuité avec le romanesque épique de Buenos

²⁰ Quand je dis moderne, je ne renvoie pas du tout à l'art du roman, mais bien à la modernité telle qu'observée et fouillée par Baudelaire, comme dans « Le peintre de la vie moderne ». Même si cette modernité s'est considérablement déplacée de Benjamin à aujourd'hui, jusqu'à ce qu'on appelle maintenant postmodernité, cette *sensibilité* (j'insiste sur le mot) demeure pour moi fondamentalement la même. Certes, ses dispositifs se sont complexifiés, ses divers relais se sont multipliés, et le désenchantement à l'égard de la valeur du nouveau n'est plus à démontrer. Mais nous demeurons avides d'événement et de nouveauté; et, *last but not least*, le provisoire, l'éphémère, le fugitif propres à l'image (de la vie) moderne selon Baudelaire sont relevés *trait pour trait* par Maffesoli, comme caractéristiques d'une sensibilité baroque remise en circulation par l'ethos post-moderne. Autres « temporalités paradoxales » du transfert... (Par ailleurs, si on tient à tracer une ligne de démarcation distinguant le moderne et le postmoderne, peut-être la notion d'*historicité* est-elle proprement « moderne » et constitue-t-elle un mot-valeur de la modernité (ainsi chez Meschonnic), alors que la notion de *géographicité* serait plus propre à la modernité tardive ou postmodernité, telle qu'approchée (sur un autre mode, dans un autre champ mental) par les essais de géopoétique et de géographie culturelle en France depuis les années quatre-vingt, et sans doute déjà par Braudel dans « son grand ouvrage dont la Méditerranée est à la fois le site et le héros » (Ricoeur), *La Méditerranée et le monde méditerranéen*, publié pour la première fois en 1949. (Cela dit, on pourrait établir une filiation du « sentiment géographique » dans le langage et la culture, par exemple de Hölderlin à aujourd'hui, pour reprendre autrement l'héritage du Romantisme et l'analyser comme passion transférentielle de l'expérience de l'étranger dans son existence langagière géoculturelle - au seuil de laquelle s'arrête le livre d'Antoine Berman.)

Aires, La Havane et Mexico (rêve et mélancolie, hantise, douleur transmuée, petites victoires et menues défaites), contribution d'un poète lecteur de Cortázar à l'*epos* du *boom*, la dictature, les années de la répression et l'expérience de l'exil déterritorialisent cette expérience du quotidien - pour certains usé à la corde. « Sous le quotidien, décelez l'inexplicable »²¹ : aux rêveries et chansons, aux tribulations, aventures et mésaventures de l'amoureux transi succéderont progressivement les attentes sans fond, la douleur de l'absence persistante et la nostalgie inexorable des « solitudes de Babel ».²²

Allégresse et déconcert : Benedetti a toujours donné les deux côtés de la médaille, c'est la prose de son poème, ni pure joie ni abîme de douleur. Dans *Poemas de otros*, plusieurs poèmes, comme « États d'esprit », « Homme qui regarde à travers la brume » et surtout « Beaucoup plus grave », exposent les contrastes d'une expérience étoffée allant à la rencontre des épreuves nécessaires de la maturité. Cette poésie relève davantage d'une expérience morale que d'une expérience esthétique. (Benedetti avait déjà quarante ans quand il a publié *La Tregua* en 1960; depuis, la majeure partie de ses recueils de poésie, réunis sous le titre *Inventario I, Poesía 1950-1985* et *Inventario II, Poesía 1986-1991* à l'exception des quelques derniers publiés depuis 1994, maintiennent ce caractère résolu, réaliste, pratique, où les sentiments sont clairement intégrés à l'intérieur d'une continuité d'épreuves du temps, non exemptes de conflits.) Même si, à travers tout cela, on reconnaît toujours à peu près le même narrateur, à l'allure juvénile quasi-intacte, le courage (l'engagement personnel, la contestation et la résistance politiques vécues comme une responsabilité de l'écrivain latino-américain) de dire *l'état des choses* prend plus d'importance avec la période de la répression en Uruguay comme en Argentine; d'où un quotidien de plus en plus prosaïque, où la révélation se fait rare, comme en témoignent les recueils de poèmes plutôt gris de 1979 et 1982, *Cotidianas* et *Viento de exilio*.

²¹ B. Brecht, cité par Maurice Blanchot dans *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 533-534.

²² Mario Benedetti, *Las Soledades de Babel*, Madrid, Visor, 1991.

5.2.2 - Que traduire de cette prose :

Geografías

De la révélabilité du quotidien (mis) à découvert, déterritorialisé puis graduellement exposé dans son usure et son humanité menacée, précaire, à préserver avec vigilance et inventivité : voilà ce dont témoignera de plus en plus l'oeuvre de Benedetti. C'est pourquoi j'ai traduit des nouvelles et des poèmes de ce beau livre grave et mordant, « coquin » ici et là, qu'est *Geografías* (1984), entièrement écrit en exil comme les deux livres précédents. L'exil en Espagne entraîne chez Benedetti un plus grand souci formel, des poèmes à l'émotion contenue, un baroquisme encore plus sobre. Ce sont surtout les nouvelles (« cuentos ») qui ont capté mon attention, déclenchant une nouvelle vague de traduction.

La prose, peut-être plus que la poésie, compose le « tissu » de révélabilité qu'est l'expérience de la maturité, et m'arrache définitivement à l'attente amoureuse de l'Élue, à cette *passion du temps* propre au poème lyrique et sujette à caution; s'y révèle, à l'oreille du traducteur, autant que dans le mot à mot du poème, la fine et ferme sensibilité de l'auteur, son regard tendre et moqueur, mais davantage intégré à la « surface du quotidien », dans la continuité de la trame historique. La mémoire symbolique et politique passe à l'avant et expose rigoureusement (non sans jeu), dans un contexte légèrement théâtralisé mais sensiblement désenchanté, la douleur et les plaisirs passagers, le désarroi et les joies du moment résistant au poids de l'exil, pauvre en relations symboliques. (Mais le style est toujours aussi alerte.)

Des quatorze nouvelles et autant de poèmes qui composent ce livre singulier (qui alterne poème et prose, chaque paire présentée sous une des quatorze perspectives géographiques²³), j'ai traduit quatre nouvelles et huit poèmes, dont la nouvelle « Balada » citée dans l'introduction de la thèse; dans le présent essai, j'analyserai seulement la première nouvelle, « Géographies », pour ensuite indiquer très brièvement la *trempe axiologique* (la force éthique) du livre en prenant comme exemple une autre nouvelle. Géographies : là se joue toute l'affaire, cette sacrée affaire de l'exil; cette histoire d'exil, à manipuler avec précautions, Benedetti la désacralise, la

²³ « Erosiones », « Finisterre », « Meridianos », « Litoral », « Regiones », « Enclave », « Migraciones », « Humus », « Nadir », « Glaciares », « Atmósfera », etc. Cf. *Geografías*, Buenos Aires, Ediciones Seix Barral, 1993 (primera edición 1984).

démythologise de façon nuancée à travers tout le livre.²⁴ *Géographies* : s'il y a un livre qui *configure* de façon exemplaire, tant sur le plan du « contenu de vérité » que sur le plan compositionnel, l'*epos* migratoire latino-américain *déclenché* par les trois dictatures du Cône Sud (Chili, Uruguay, Argentine), c'est bien celui-ci, tant sa structure et sa texture non nationale font preuve 1) d'une identité latino-américaine *en devenir*, chez des individus et des communautés d'exilés cultivant tout autant que cet esprit politique d'*indivision* leurs racines dans tel ou tel pays (leur pays natal), et 2) de l'exacerbation et de la dramatisation du *processus migratoire* qu'entraîna historiquement et géographiquement l'exil forcé, *réalité* d'une population *déplacée* en autant de lieux que ceux où se situe l'action « en archipel » (en constellation de poèmes et nouvelles) :

Paris
Montevideo
Palma de Majorque
Catalogne
Venise, Bruges, Helsinki, Athènes, Paris
Europe de l'exil
Barcelone
Buenos Aires
Überlingen
Madrid, aéroport de Barajas
Frontière de l'Uruguay
Buenos Aires
Montevideo

Le premier poème du livre, qui s'ouvre avec le premier intertitre « géographisant » couplant poème et prose, témoigne de la longue séparation du scripteur d'avec son pays, d'avec sa ville, Montevideo, d'avec les arbres de sa ville :

²⁴ « Después de todo, el obligado exilio había sido para él una maldición y simultáneamente un descubrimiento. », lit-on dans « No era rocío », *Geografías*, *ibid.*, p. 176 (avant-dernière nouvelle du livre). Le narrateur passe ensuite en revue (les) trois raisons de caractériser ainsi un versant de son expérience de l'exil, cette dimension qu'il qualifie positivement, qu'il dit être une « découverte »... au passé, « revenant sur » ses années d'exil, *après coup*, à l'heure du bilan (au moment où, pour rentrer dans son pays, il s'apprête à *franchir* clandestinement, à ses risques et périls, la frontière uruguayenne).

ESO DICEN

*Eso dicen
que al cabo de diez años
todo ha cambiado
allá*

*dicen
que la avenida está sin árboles
y no soy quién para ponerlo en duda*

*¿acaso yo no estoy sin árboles
y sin memoria de esos árboles
que según dicen
ya no están?²⁵*

Erosiones, ce premier couplage du poème et de la nouvelle en dépliant et augmentant narrativement toutes les implications possibles au croisement de l'Histoire et du romanesque de « destinées sentimentales » aggravées par l'exil et la séparation, combine d'entrée de jeu, sur deux modes d'énonciation distincts, l'expression intime du désir de retour au pays du narrateur et celle de « ce que les gens disent », la réalité de l'oralité et de la socialité dans lesquelles baigne ledit narrateur. Entre la gravité de la séparation évoquée et la discrétion d'un témoin dont l'effacement de soi, dans ce court poème, structurera en partie la posture du narrateur de la nouvelle, l'écriture amorce une scène dont les détails concrets (ici les arbres aimés) « donnent corps » immédiatement, proches du monde du lecteur, à l'expérience sensible, sentimentale, intime de l'exil, affectant et - craint le scripteur - altérant peut-être sa mémoire la plus essentielle, celle structurant son identité première, la ville natale. Comme l'écrit Edward S. Casey dans *Getting Back Into Place*, l'exilé involontaire vit d'une façon aiguë cette séparation géographique faisant de lui un *déplacé* : « Separation from place is perhaps most poignantly felt in the forced homelessness of the reluctant emigrant,

²⁵ M. Benedetti, *Geografías*, op. cit., p. 13.

the displaced person, the involuntary exile.»²⁶ Cependant, au grand plaisir de ses lecteurs, Benedetti, dans les nouvelles de ce livre, plutôt que de s'en tenir strictement à l'ambition véridique du récit de témoignage souvent limité au régime d'énonciation constatif d'une écriture développant de façon monologique les épreuves successives du « J'y étais », intègre cette dimension de façon habile et joueuse, la tisse dans l'inventivité de la fiction, l'insinue *mine de rien* dans la trame des vies ou des « tranches de vie » qu'il narre, *met en scène* narrativement, compose et agence en livre en distribuant quatorze variantes ou trajets singuliers, personnels.

« Géographies » donne le ton : tantôt joueur, tantôt émouvant, souvent irrévérencieux, le ton du narrateur (qui dispose d'une palette affective finement différenciée) nous entraîne dans le modeste théâtre de l'art de la conversation, rebondit avec virtuosité d'un affect à l'autre sans succomber au *pathos* de l'exil et sans en cacher la dureté.²⁷ Anachronie de l'*epos* : on croise plusieurs plans de mémoire, de la lutte et de la résistance contre la dictature comme passé commun aux trois protagonistes à la remémoration plus intime de l'ancienne relation entre Delia et le narrateur - le tout transféré au présent de la rencontre entre les trois, dans la claire conscience de l'amour empêché par la répression, le passage du temps et l'usure accentuée par les années passées en prison.

²⁶ Edward S. Casey, *Getting Back Into Place. Toward a Renewed Understanding of the Place-World*, *op. cit.*, p. x.

²⁷ Dans son texte sur Jean-Toussaint Desanti, « De la dureté du sens » (*Le tempo de la pensée*, Paris, 1993), Patrice Loraux écrit que dans la dureté, la seule relation qui existe, c'est la solidarité. Je crois que Benedetti, les années où il compose *Géographies* après avoir vécu les affres de l'exil, part de là - et recompose l'humain, tisse narrativement des exemples de liens contingents, imparfaits mais bien incarnés, riches de vraisemblance et de « saveur du réel ». Je cite une nouvelle fois Pierre Reverdy : « Dans sa chute il comprit qu'il était plus lourd que son rêve et il aima, depuis, le poids qui l'avait fait tomber. » (*Plupart du temps*, *op. cit.*, « La saveur du réel »).

Géographies

Les bêtises qu'on s'invente en exil pour se convaincre d'une manière ou d'une autre qu'on n'y demeure pas sans les siens, sans paysage, sans ciel, sans pays. Au moins une fois par semaine, on se rencontre Bernardo et moi au café Cluny, pour nous immerger (lui devant un Beaujolais, moi devant un vin d'Alsace) dans les sacrées géographies. Ce jeu élémentaire, plutôt opaque, s'explique seulement par le malheur. Mais le malheur, putain, c'est une réalité. Ça ne ve pas du tout, donc je suis. Cela dit, le jeu ne manque pas de sel. On procède comme suit : un des deux pose une question sur un détail de la très lointaine Montevideo - un édifice, un théâtre, un arbre, un oiseau, une actrice, un café, un politicien proscrit, un général retiré, une boulangerie, n'importe quoi. Et l'autre doit décrire ce détail, presser sa mémoire au maximum pour en extraire sa petite carte postale d'il y a dix ans ou, sinon, s'avouer vaincu et admettre qu'il ne se souvient de rien, que cette figure ou cette donnée se sont effacées, ne sont plus logées dans ses archives mnémoniques. Dans ce cas-ci il perd un point, pourvu que celui qui formule la question possède effectivement la réponse. Et comme le règlement est assez strict, si telle réponse ne satisfait pas le perdant, le point demeure en instance de résolution jusqu'à ce que le détail controversé puisse être évalué par une photographie ou par un des nombreux érudits qui peuplent et ravagent le Cinquième. Cette fois-ci, Bernardo prend deux points d'avance. Suite à ça, le score est désormais le suivant : Bernardo 15, Roberto 13. Chaque fois qu'il prend une avance, il s'enorgueillit et devient pédant, mais honnêtement je dois reconnaître qu'aujourd'hui il gagne grâce à une question très recherchée, presque frauduleuse: une question sur je ne sais quel détail de la patte d'en avant du cheval du monument au Gaucho... et grâce à une autre, pas moins venimeuse, à propos des fenêtres du onzième étage du Palacio Salvo qui donnent sur Plaza Independencia. Je trouve son jeu tordu, puisque de mon côté je lui pose des questions normales, simples et vraisemblables. Par exemple, quel café se trouve (ou se trouvait) au coin névralgique de Rivera et Comercio, combien de portes d'entrée ont (ou avaient) les tribunes

Colombes du stade Centenario ou encore, où est (où était) le dernier arrêt de l'autobus 173. Vous voyez bien la différence. C'est ainsi que je dépose ma protestation pour la forme... et là, à l'instant précis où Bernardo me répond, en riant avec suffisance, que je serai toujours mauvais perdant (« comme tous les Bélier »), je vois arriver Delia, rien de moins que Delia, qui attend l'air résigné le *passez piétons* ou sa métaphore verte au coin du Boulevard St-Michel. Il y a huit ou neuf ans que je ne l'ai pas vue, et cependant je la reconnais ipso facto. Plus mince mais toujours aussi jolie. Son port irradie la même assurance qu'en des printemps qui remontent à loin. Autour de '69 pour être plus précis, avant le délire militant, la folie répressive, les graffitis sur les murs et l'irréversible clandestinité, nous avons passé des belles nuits ensemble elle et moi, et des siestes encore plus belles. Alors je la regarde attendre la lumière verte, et (ceci est plus fort que ma discrétion proverbiale) je la déshabille en pensée. Mais notre relation n'a pas été à ce point uniquement physique. Delia est une femme formidable, intelligente, sensible, avec un sourire qui illumine la vie - pas seulement la mienne mais la vie en général. Bonne pas seulement dans la transe de l'amour, avant et après aussi. Si on n'avait pas été si gamin à cette étape-là, on se serait peut-être marié. Mais avec quel argent : je commençais ma deuxième année en génie, je vivais avec presque rien. En génie elle aussi, elle était un peu moins avancée; mais grâce à ses parents à Paysandú, elle se faisait un peu de blé en vendant de l'artisanat à la foire de Tristán Narvaja. Tout ça pour dire qu'on se rencontrait et qu'on s'aimait, pour ainsi dire en toute candeur, deux fois par semaine. Puis la période dure est arrivée, et les allégeances respectives commencèrent à nous séparer. Les horaires (la lutte politique a ses horaires elle aussi, et combien sévères) conspiraient contre nous. Parfois on passait quinze jours en se voyant uniquement pendant une assemblée quelconque, et là aussi on ne coïncidait plus comme avant. Au moment-clé des votes du petit matin, combien de fois est-ce arrivé où moi je levais la main et elle non, ou bien elle levait la sienne et la mienne restait dans ma poche. Un mois d'avril qui politiquement fut bien plus fébrile, on s'est rencontré une seule nuit, et - sans qu'on le sache à ce moment-là - ce fut la dernière. Quarante-huit heures après, j'ai dû me barrer, et elle trois jours plus tard. C'est seulement en août, passant en coup de vent à Buenos Aires, que j'ai su que Delia était en prison depuis la mi-juillet. Elle a écopé de plus de huit ans. Elle a eu une « bonne conduite », autrement dit elle les a mal passés. Illusion ou pas, je parcours tout le curriculum durant ces quelques minutes pendant lesquelles elle attend la lumière verte - avec, pour toile de fond, Bernardo déroulant son exposé insupportable sur le fait que j'étais mauvais perdant, jusqu'à ce que notre spécialiste en fenêtres d'onzièmes étages et pattes de cheval statuaire la remarque aussi et dise

regarde celle-là en marron, mais c'est Delia, tu te rappelles de Delia? Bien sûr que je me rappelle. Et nous l'appelons à deux, en criant avec des grands gestes pour qu'elle ne s'échappe pas. Juste au moment où elle se heurte à un très grand noir en tricot rouge, elle voit enfin notre *show*... et elle s'écroule presque. Elle se met une main sur la joue comme en se disant ce n'est pas possible. Mais c'est vrai. Elle ouvre la bouche pour un cri qui ne sort pas, et entre en courant dans le Cluny avec son sac à main hors de contrôle qui frôle de frapper la tête d'un hippie de luxe. Elle nous serre et elle nous embrasse et c'est incroyable de vous rencontrer ici, quand on pense que j'étais sur le point de tourner dans la rue des Écoles et que je ne vous aurais pas vus, tout ça s'est passé parce que je me suis souvenue qu'aujourd'hui je n'avais pas encore acheté *Le Monde* et je suis venue jusqu'au kiosque d'en face - et en plus je devais acheter un livre de Foucault à *La Hune* et pour ça j'ai traversé pour continuer sur Saint-Germain. Nous nous sommes calmés sous peu. Les trois. Mais assieds-toi Delia, qu'est-ce que tu prends? Seulement un Vittel-menthe. Et alors, de quoi parliez-vous, dites-moi s'il vous plaît de quoi parliez-vous, je veux un tour d'horizon en un clin d'oeil. Nous la mettons au courant des géographies. Elle reste un peu déconcertée, mais elle rit. Je suis en train de gagner, dit Bernardo très fier, tête à claques. Par tricherie, dis-je. Elle, elle rit, et elle le fait merveilleusement. Elle est arrivée il y a trois mois, directement de là-bas. Ils l'ont laissée sortir il y a un an, mais elle a pu partir seulement maintenant. Tu l'as eu dure hein, dit Bernardo les sourcils froncés, aussi inopportun que d'habitude. Oui, dit-elle, mais s'il vous plaît je ne veux pas parler de ça. C'est là où j'ai fait irruption, en sauveur. Alors tu apportes des nouvelles fraîches, des images fraîches, de nouvelles cartes postales, comment ça va et tout et tout, qu'est-ce que les gens pensent - raconte-nous, bordel. Pendant une demi-heure (Bernardo commande un autre Beaujolais et moi un autre vin d'Alsace, en hommage à l'heureuse rencontre), elle nous dit que les gens ont de moins en moins peur, que l'opposition est en train de gagner son espace pas à pas, avec sagesse, sans témérité. Ah, mais je crois que vous ne reconnaîtriez pas la ville. Ce jeu des géographies, vous le perdriez tous les deux. L'Avenue du Dix-huit Juillet n'a plus d'arbres, le saviez-vous? Ah. Et là je réalise que les arbres de Dix-huit étaient importants, comptaient beaucoup pour moi. C'est moi qu'ils ont mutilé. Ça m'a laissé sans branches, sans bras, sans feuilles. Le jeu des géographies glisse insensiblement vers une anxieuse indignation. On commence à réviser la ville, la nôtre, la mienne et celle de Bernardo, avec d'avidés questions. Tout à coup Bernardo s'enquiert à propos de La Platense. Oh, quelle antiquité, dit Delia. Ils l'ont flanquée à terre, et là c'est maintenant la Banque Real, un édifice moderne, assez joli, débordant de cristaux. J'ajoute que La Platense a rempli sa tâche dans l'histoire

bien nourrie du kitsch vernaculaire, jamais je n'oublierai ses vitraux, avec ses carrés criards, de chétifs petits vieux avec d'énormes larmes et des enfants indigents d'une pauvreté généreusement reconstruite. Delia m'interrompt pour me dire de ne pas être injuste, que dans ces vitraux il y a aussi des crayons, des compas, des aquarelles, des pinceaux et des pastels, des marcs et des bostols. Oui, c'est vrai. Quoi? Le théâtre Artigas? C'est du passé... Il y a une place de stationnement, un *parking* comme on dit maintenant. Merde. Bernardo rappelle un âge d'or où l'Artigas donnait du bon cinéma porno, quelle autre nostalgie peut-on espérer d'un type qui compte les fenêtres d'un onzième étage. Moi, par contre, je pense à la nuit où Michelini a prononcé là un discours, et la nuit où mon vieux racontait que dans cette salle avait dansé Alicia Alonso. Brocqua & Scholberg? *Kaputt*. Il y a des bureaux du Registre civil. Et La Mallorquina? La Góndola? Angenscheidt Trois fois *kaputt*. En plus, ajoute Delia, partout il y a des échafaudages de travaux suspendus, ou des terrains vagues jonchés de décombres. Ce sont des restes du boom de la construction, qui a peu duré, c'est-à-dire jusqu'aux dévaluations argentines en chaîne. Ah, le Palacio Salvo : ils le nettoient. Il va être blanc comme un nuage. Je ne peux m'imaginer un Palacio Salvo pâli, sans la « patine du temps » si difficilement conquise, tellement émouvante avec son gris si triste. Delia se lève pour aller aux toilettes et alors, la voyant monter l'escalier, Bernardo murmure mais quelle femme, tu as eu quelque chose avec elle, hein. C'est du passé, lui dis-je. Après la passion, les caresses demeurent, dit gonflé de fatuité le spécialiste en pattes de cheval de bronze. Lui est sûr, de source sûre mon vieux, qu'ils l'ont brisée en taule. Je lui demande s'il n'a pas entendu, Delia ne veut pas parler de ça. Bon, moi non plus. Excuse-moi mon vieux, excuse-moi, mais les faits sont là. Bon, j'emmerde les faits et tous leurs descendants. Excuse-moi mon vieux, ne t'emballe pas, je ne dirai plus rien. Puis Delia est de retour et son sourit suit, allège la vie. Elle a vraiment un air léger et optimiste, élégant et moqueur, comme si elle venait d'un après-midi de *canasta* uruguayenne ou d'une plage méditerranéenne. Et nous parlons encore un peu : du plébiscite, de la crise, du chômage, des revues interdites de publication parce qu'elles osent écrire qu'il n'y a pas de liberté de presse, de l'activité théâtrale croissante, des chanteuses populaires, de l'art d'écrire entre les lignes, etc. Dans le mai éclatant de Paris, depuis la petite table qui nous excuse tous les trois, le vert émeraude du Vittel-menthe confirme abusivement l'espoir. Bernardo se rachète devant moi en disant qu'il doit malheureusement nous laisser, Aurora l'attend à sept heures et demie au coin de Raspail et Boissonnade. Des bises à Delia, une grosse accolade pour moi, espérons qu'on se verra plus souvent, laisse tes coordonnées à Roberto pour qu'on se réunisse, on a encore un tas de choses à se raconter, en plus tu

vas être un arbitre idéal pour les géographies (et déjà sur le seuil) : soyez sages. Au moins il ajoute cette dernière bêtise, qui me permet de demander à Delia qu'est-ce que tu en penses, on va être sage ou pas. Mais Delia me déçoit parce qu'elle ne répond pas, j'ai l'impression qu'elle me regarde sans me voir, mais sans voir non plus le flot de gens de toutes sortes qui marche sur Saint-Germain. Elle regarde vers l'infini. Et pour la première fois son sourire (parce que malgré tout elle sourit) n'illumine pas ma vie. C'est comme un geste rétroactif. Comme si elle souriait non pas à quelqu'un, mais à quelque chose. Alors, pour pallier au plus pressé, je me mets à philosopher à propos de l'exil, j'amène le sujet pour dire quelque chose, comme j'aurais pu parler des écologistes allemands ou des harengs hollandais. Cependant, ça suffit à la faire redescendre sur terre : elle ne sourit plus à quelque chose mais à quelqu'un. Disons moi. Sa main est sur la table. Légèrement tendue, mais pas crispée. C'est l'unique symptôme qui montre qu'elle ne se sent pas dans le meilleur des mondes. Que faire sinon déplacer ma main vers la sienne et la poser là, en la laissant là. Elle me regarde avec une attention nouvelle, et dit tant d'années hein, tant d'années passées et tant de choses. Tout à coup une dizaine d'années sont tombées sur son visage, pas avec des rides ni des cernes ou des pattes d'oie, non, mais avec de l'abatement et de la tristesse. Pas avec une tristesse du moment, provisoire et éphémère, mais avec une tristesse incurable, vissée dans les os, avec des racines dans une énigme qui pour elle n'en est pas une. Cinq minutes de silence. Le peu que j'arrive à dire, c'est la paume de ma main qui le dit sur ses doigts. J'ai peur que ce ne soit pas une super-idée, mais de toute façon je propose : mon taudis est juste à trois blocs d'ici. Sa réponse positive arrive en trois étapes : elle se coiffe un peu, prend son sac à main et se lève en attendant que je paye. De nouveau elle est jeune. En fait, ledit taudis se trouve à six blocs et demie. Dans la rue Monsieur le Prince, pour être plus précis. Je lui ai accordé une escompte pour alléger le parcours. On marche bras-dessus bras-dessous, sans se parler, mais le contact réanime une histoire. De temps en temps je guette son profil, et je constate qu'elle ne regarde plus vers l'infini mais qu'elle examine plutôt en passant les vitrines, les robes, les prix; elle va jusqu'à dire qu'elle ne s'est pas encore habituée à calculer les prix en francs. Tout lui semble soit trop cher, soit pas assez, elle se trompe tout le temps. Quand nous arrivons à mon taudis, elle ne s'étonne pas que ce soit si modeste. Elle ne s'étonne pas non plus qu'après presque dix ans, mon niveau de vie stagne toujours dans le sous-développement. Le tiers-monde en plein coeur de Paris. Ma phrase géniale mérite aussitôt son approbation. Puis, pendant qu'elle retire sa veste et son écharpe verte et dépose son sac à main sur un petit banc à l'allure impudique (avec une paire de chaussettes et une chemise sale), elle scrute les affiches

et une photo de mes parents. Après elle s'immerge dans les livres. Rien en mathématiques, et vlan, etc. Tu parles, moi c'est pareil. Alors quoi? L'Histoire, la sociologie, parfois la littérature, mais seulement la poésie. Moi, par contre, l'économie, la science politique, la littérature, mais seulement des romans. Ah. Ensuite on passe deux heures à évaluer et développer des sujets marginaux. Nos occupations, de quoi vit-on. Moi comme gardien de nuit dans un petit hôtel de la rue Monge. Elle vit de traductions, toujours clandestines parce qu'elle n'a pas de carte de séjour. Et plusieurs autres questions : le caractère des Français, les complications pour obtenir des papiers, les compatriotes et le ghetto, la solitude n'est pas la même que là-bas, la nostalgie comme détergent, la nostalgie comme corrosion, la nostalgie comme consolation. On épuise les quatre mètres par cinq, on s'assoit, je m'étends sur le lit de camp, elle s'adosse contre le mur, on regarde par la fenêtre, on se lave les mains, je fais du café (je suis l'heureux propriétaire d'une prodigieuse cafetière italienne, cadeau d'un Chilien retourné à Temuco), on regarde des photos, on revise des coupures de journaux, on se caresse au passage, on s'embrasse dans les cheveux, et tout à coup un silence se fait. Un silence prégnant après tant de conversation transparente. Je suis assis sur le bord du lit de camp, elle se tient tout près, assise sur la seule chaise que j'ai, les coudes appuyés sur ma table branlante et usée. Alors je la rapproche de moi, tout doucement, comme quelqu'un qui reprend un projet laissé en suspens mais avec plus d'adresse maintenant, plus d'expérience, de profondeur et de volonté pour le réaliser. Elle se laisse serrer dans mes bras, et je dirais même qu'elle me serre elle aussi; mais grâce au miroir de mon rasage quotidien, je peux voir qu'elle regarde de nouveau vers l'infini. Je l'éloigne avec toute la tendresse dont je dispose (et j'en ai beaucoup), et je prends son visage entre mes mains. Je suis ému, mais je trouve la force de lui demander qu'est-ce qu'il y a, qu'est-ce qui lui arrive. Elle murmure quelque chose sur un ton si bas que je n'arrive pas à saisir un seul mot. Elle me prend la main et la dirige lentement vers son chandail marron, jusque sur un de ses seins sous la laine lisse. Je ne sais pas pourquoi, mais je sens que le geste n'a pas le sens qu'il fallait. Les yeux qui me fixent demeurent secs. Ce n'est pas possible, ça n'arrivera pas, il n'y a pas de retour en arrière, tu comprends? C'est ça qu'elle dit. Ce n'est pas possible, ni pour toi ni pour moi. C'est ça qu'elle dit. Tous les paysages ont changé, partout il y a des échafaudages, partout il y a des décombres. C'est ça qu'elle dit. Ma géographie, Roberto. Ma géographie a changé elle aussi. C'est ça qu'elle dit.

5.2.3 - L'expressivité de la mémoire : le rythme, le ton, la géo(graphi)cité du corps

Technè : du type d'oeuvre à traduire

« ... nous sommes confrontés à des oeuvres portant en elles un certain rapport au langage vernaculaire. (...) On peut affirmer que toute la littérature latino-américaine est (...) constituée par une interpénétration de l'oral et de l'écrit, du vernaculaire et du littéraire. (...) c'est précisément cette interpénétration qui pose des problèmes de traduction en français parce que la tendance historique de notre langue littéraire a consisté (...) à bannir (...) tout lien avec le vernaculaire. (...) malgré des exceptions notables comme (...) Céline, notre littérature a suivi une trajectoire opposée à celle de la littérature latino-américaine moderne. »²⁸

Autant les premières remarques d'Antoine Berman ci-haut, tirées de son article « La traduction des oeuvres latino-américaines », conservent toute leur pertinence en ce qui a trait à l'évidence phénoménale de ce que j'appelle ici « oralité », en faisant signe vers cette *interpénétration de l'oral et de l'écrit, du vernaculaire et du littéraire*, autant la connivence langagière entre Armando Gomez et moi ne tombe pas sous le « nous » de la tendance historique épinglée avec raison par le traducteur français, et n'a pas subi le carcan structural d'une « langue littéraire » résistant, dans l'espace français, au vernaculaire : en ce sens, l'interpénétration des registres, modes et niveaux de langue qu'il relève correspond beaucoup plus à celle pratiquée au Québec, voire constitue un des meilleurs matériaux de la littérature québécoise. (Ce qui, pour Berman, fut sans doute un sacré obstacle à la fluidification du français, n'en fut pas un pour moi,

²⁸ A. Berman, « La traduction des oeuvres latino-américaines » in *Lendemain*, Berlin, num. 27, 1982, p. 39. Berman écrit ensuite, ce qui ne correspond pas à la souplesse du français au Québec : « Le traducteur des oeuvres latino-américaines doit nécessairement partir dans sa pratique d'un français structurellement incapable de capter l'unicité du langage littéraire latino-américain. » (*ibidem*). J'ai la très nette impression que, s'il y a bien une bonne chose qui s'est passée en France depuis ces lignes de Berman (1982), parmi tant de mauvaises, c'est que le français se « décoince »; je ne parle pas du « Français », mais de la langue, du français contemporain, d'un rythme ou d'un allure qui s'enorgueillit de moins en moins de sa tenue, de son drapé, de sa rhétorique empesée. Le franc et le direct sont de plus en plus valorisés, et là où les administrations perpétuent anhistoriquement les anciens usages, comme ces vieux écrivains nés avant 1924 qui meurent l'un après l'autre depuis quelques années, les écrivains âgés de trente à soixante ans écrivent dans une langue moins « coincée » qu'elle pouvait l'être encore en 1982, à lire le commentaire de Berman,

encore moins lors de la révision des textes avec A. Gomez.) Quant à la traduction *ethnocentrique* déjà évoquée ici dans le chapitre 4.3, Berman, dans cet article très précis, analyse six de ces « tendances » à « franciser » outre-mesure, tendances qui correspondent d'abord et avant-tout à l'ethnocentrisme français « moulant » l'usage de la langue (surtout littéraire) : « la *rationalisation*, la *clarification*, l'*ennoblissement*, l'*appauvrissement qualitatif*, l'*appauvrissement quantitatif* et l'*effacement du vernaculaire* »²⁹. Je n'ai pas rencontré à ce jour de meilleure « leçon du métier » que ces quelques lignes, dont la pertinence m'apparaît aussi importante que le primat du rythme dans le « mode de signifier », constamment souligné par Meschonnic.

Connivence et reterritorialisation

L'art de la conversation chaleureuse, un rien moqueuse, et la transposition de sa *convivencia* en écriture d'une oralité comme saisie sur le vif, d'un naturel piquant ou narquois (quand bien même travaillée, réinventée et stylisée), c'est ce qui frappe immédiatement dans la narration de la nouvelle « Géographies », dont l'émotion sous-jacente ne fait surface que petit à petit, comme le lecteur se familiarise avec l'histoire personnelle des trois protagonistes partageant les malheurs et (au creux des apparences) les joies de l'exil. Le narrateur ne s'arrête jamais au verdict du « malheur » : il creuse, fouille, dépasse les idées reçues, se fait l'interprète passager, in situ, de la déterritorialisation propre à l'exil à travers sa propre expérience personnelle de la chose.³⁰ Sa voix n'est manifestement plus celle d'une communauté mélodique qui fait bloc; mieux singularisée, plus riche d'expérience autobiographique, à l'écoute de deux compatriotes exilés plutôt que porte-parole d'une collectivité idéale, la narration n'en demeure pas moins chaleureusement tenue en main par le narrateur.

et de plus en plus réceptive à la souplesse et au baroquisme de l'espagnol latino-américain. (Mais, aujourd'hui encore, le transfert d'une langue à l'autre, « c'est pas du tout cuit ».)

²⁹ A. Berman, *ibid.*, p. 40.

³⁰ Je me permets de citer, en oblique, un paragraphe du *Site de l'étranger* où l'instauration de la situation analytique indique également l'entrée en responsabilité du narrateur et du traducteur, qui doivent confier à l'écriture ou réécriture une capacité expressive analogue :

«L'instauration de la situation analytique est la condition pour confier au langage une capacité de tonalités. C'est d'abord la fonction prise par l'attention égale qui comporte sa modalité associative, de telle sorte que la parole de l'analysant, en parlant, se rende sensible dans ses mots à une diffraction des affects qu'elle cherche à exprimer. Que les associations rendent les affects liquides et circulables n'est pensable que sous le rapport à cette attention et pour autant que cette attention soit, en silence, tournée vers l'intérieur du langage où les mots sont turbulents de nommer. Si l'attention analytique est ainsi au contact des tonalités éveillées et diffractées à travers les associations et parce que le langage en est le champ de résonance transférentielle, ce que le langage construit est atonal, exactement comme l'est la mémoire de l'*epos*. » (« La résonance atonale », chapitre 8, p. 120)

Pour moi, on tient là, guidé par la main d'un narrateur attentif à l'émotion tapie sous la surface, un « transfert de mémoire » riche de transmission de l'expérience au sens où l'entendait Benjamin.³¹

Disons d'abord qu'en ce qui concerne l'*activité* du traduire, Meschonnic marque bien que c'est une sémantique qui ne sépare pas, dans le langage, le corps et le sens, selon une oralité et une corporalité qui organisent tout le texte : « L'objectif de la traduction n'est plus le sens, mais bien plus que le sens, et qui l'inclut : le mode de signifier. »³² Traduire la prose, tout autant que dans la traduction de la poésie, c'est « traduire le récitatif, le récit de la signifiante, la sémantique prosodique et rythmique »³³. Et la nouvelle « Géographies », d'un rythme « contagieux » perceptible jusque dans la traduction, est un acte de subjectivation du langage dont l'extension verbale accomplit un « continu » : « Continu rythmique, prosodique, sémantique. »³⁴ À ce titre, si la traduction, présentée ci-haut dans son état achevé, était d'abord confrontée à la systématisme du texte de Benedetti, c'était bien à la rythmisation, d'une réelle vitalité narrative, de l'oralité latino-américaine stylisée de façon économique et efficace, rythmisation tenue de bout en bout à travers le dégradé de l'action et l'augment de l'émotion. Il s'agissait évidemment, pour « rendre » la systématisme de l'oralité de ce texte littéraire, de traduire, de *rythmer cette oralité* en français, avec l'apport syntaxier du français et de son efficace rythmique (ce que j'ai fait spontanément, bien avant de théoriser la pratique).³⁵ C'est en ce sens qu'il faut « entendre » l'historicité d'une écriture, le leitmotiv de Meschonnic étant réversiblement « le rythme, c'est

³¹ Le narrateur, dans ce livre de Benedetti, n'est ni le pur conteur-chroniqueur du peuple des villages et des campagnes vers lequel Walter Benjamin projette sa nostalgie du monde de l'artisan dans « Le Narrateur », ni celui du romancier du *boom* latino-américain portant à son acmé l'imagination verbale du baroque (Lezama Lima, Cabrera Infante, Garcia Marquez, Donoso, etc.). Son économie langagière, sa narration efficace le situe plutôt à mi-chemin de ces deux pôles, comme son aîné (compatriote) Juan Carlos Onetti, et surtout dans la foulée de l'art narratif de l'auteur de *Bestiario*, *Final del juego*, *Las armas secretas* et *Rayuela*, l'« intertexte » de ces nouvelles *manifestant clairement* la connaissance complice de l'oeuvre cortazarienne, un des quelques signes de rassemblement - sinon de ralliement - du champ symbolico-charnel de l'exil latino-américain dans les années soixante-dix-quatre-vingt, « contra exilio » d'une créativité tenace et élément constructif d'une nouvelle combinaison de culture savante et de culture populaire facilitant la transmission de l'expérience encore possible (rapprochant celle-ci du nouveau monde du lecteur). S'il y a eu une « pédagogie brechtienne » puis une « pédagogie godardienne », il y a peut-être eu aussi une « pédagogie cortazarienne », et la narration benedettienne en porterait trace dans ce livre écrit au début des années quatre-vingt.

³² H. Meschonnic, *op. cit.*, p. 99-100.

³³ *Ibid.*, p. 24.

³⁴ *Ibid.*, p. 26.

³⁵ « L'oralité, comme marque caractéristique d'une écriture, réalisée dans sa plénitude seulement par une écriture, c'est l'enjeu de la poétique du traduire (...) l'oralité est le primat du rythme dans le mode de signifier. Dans le parlé comme dans l'écrit. C'est la littérature qui le réalise, emblématiquement. » (*ibid.*, p. 29)

l'historicité » - « l'historicité, c'est le rythme », ce qui me paraît fort *sympathique* mais mieux articulé lorsqu'il écrit : « avec le rythme c'est l'historicité d'un texte qu'on entend, sa spécificité »³⁶.

Si, pour Meschonnic, une poétique de l'oralité « ne fait que commencer »³⁷, le problème a été posé par A. Berman dès 1982, dans « La traduction des oeuvres latino-américaines » (article cité ci-haut et dans l'introduction de la thèse), puis repris en 1984 dans *L'épreuve de l'étranger* : « comment restituer des textes enracinés dans la culture orale dans une langue comme la nôtre, qui a suivi une trajectoire historique, culturelle et littéraire inverse? (...) il y a là un *défi* qui met en jeu le sens et le pouvoir de la traduction. »³⁸ Et Berman d'ajouter que, dans le travail à accomplir sur le français moderne, il s'agit d'*accueillir* la spécificité langagière latino-américaine sans ethnocentrisme.

« *Le transfert, c'est l'amour.* » (Lacan)

Traduire « Géographies », c'était d'abord adhérer au ton du narrateur, c'est-à-dire aimer, autant que le rythme allègre du texte et le sens qu'il (é)meut, ce ton d'abord moqueur puis contrasté, mêlant l'ironie à un rien de tendresse dont l'absence réduirait l'émotion délicatement distillée après les pages du début. C'était l'aimer suffisamment pour le porter, ce ton, par la traduction, au lecteur français et à des lectrices sensibles à la chose, sans en altérer la finesse. Indispensable à la deuxième moitié de la nouvelle, au développement émouvant. Comment traduire le ton? Plus difficile encore, ses variations, cette légère polytonalité perceptible à la lecture du texte original en espagnol? Traduire l'humour et la tendresse de ce texte - même trois fois rien d'amour - au-delà du rythme manifeste, c'était entrer dans le champ transférentiel sinon la *transférance* ici « animée » par une certaine oralité latino-américaine : pas n'importe laquelle, celle écrite par Benedetti, *qui n'en fait jamais trop*, et plus précisément celle (re)créée et agencée par *ce récit*, c'est-à-dire mise en scène par

³⁶ H. Meschonnic, *ibid.*, p. 79.

³⁷ *Ibid.*, p. 52; si Meschonnic était plus en rapport dialogique avec des démarches comme celle d'Édouard Glissant (*Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990), celle des nouvelles études faulknériennes risquant (positivement) de renouveler le champ du traduire, ou d'autres projets analogues déjà bien avancés, se développant sinon se multipliant depuis le milieu des années quatre-vingt-dix, il constaterait peut-être qu'une poétique de l'oralité : 1) fait nettement plus que commencer; 2) nécessite un appareil théorique plus complexe que le sien, plus riche d'études culturelles; 3) dépend plus de la contemporanéité chaotique des échanges du « tout-monde » (Glissant) que de la catégorie du sujet que lui entend maintenir contre vents et marées; 4) ébranle le privilège qu'il accorde à (sa construction généalogique de) « l'Europe des traductions », qui frôle le programme politique.

³⁸ A. Berman, *op. cit.*, p. 39.

l'intelligence narrative *ainsi et pas autrement*, par des phrases concentrant tel et tel affect et accomplissant une certaine qualité d'émotion avec pudeur et concision.

Le traducteur n'a pas à réinventer la roue : il doit être extrêmement attentif à chaque détail de cette richesse intime de vie qu'est la sensibilité expressive manifestée par la progression du récit, s'en faire le témoin-transmetteur le plus exact possible et optimiser ses propres capacités de tonalités langagières dans l'écriture française, en français écrit porteur d'oral, du pétilllement oral possible « à la hauteur » de l'original. Cette attention à..., cette essentielle réceptivité et la convoyance du ton orientant-aimantant-colorant la grande plupart des phrases, *précède* d'un pas toute « poétique du traduire » : il s'agit d'abord de la disposition fondamentale du traducteur à l'*écoute mobile et affective* du ton, avant de s'en faire l'ardent défenseur discursif.

Manque : la Cité

Passons au transfert dit *de mémoire*. La nouvelle démarre sur les chapeaux de roue avec une première phrase rythmant un contenu de pensée sur l'exil, nommant simultanément la « chose même » du livre et, en s'en moquant dès le départ, l'espace de jeu que le langage et ipso facto la littérature tente d'en *dégager*, pour en atténuer la dureté. Tentative d'échappatoire, stratégie d'évitement ou - mieux - exercice culturel pour rendre les affects liquides et circulables, l'action, au présent, se déroule verbalement les premières pages, dans un lieu immédiatement nommé, le café Cluny, dans le cinquième arrondissement à Paris. Quelques lignes plus bas, le « là-bas » (le natal) des exilés est nommé à son tour, « la lejanísima Montevideo ». « *La chose réelle est la chose qui n'est pas là* », disait une patiente à Winnicott, comme il le rapporte dans *Jeu et réalité*.³⁹ L'axe géographique fondamental de la condition de l'exil forcé en dehors du pays *est* cette bipolarité *géo-psychique* entre l'ici du présent (ce café dans Paris) et le là-bas du natal, dans ce cas-ci la capitale du pays d'origine (Montevideo). Désir d'oralité et de socialité du pays d'origine : le jeu de langage entre les deux compères, « Bernardo et moi », rythme et colore, réanime et nourrit, revitalise légèrement ou (re)vivifie le temps de prendre un verre leur sentiment d'appartenance à un même champ symbolico-charnel, en dépit de la distance et des années les séparant du Référent original, et « latino-américanise » en quelque sorte, par la verbalisation, leur « ici » à couvrir de (petites cartes postales de) souvenirs à défaut de la présence

³⁹ D. W. Winnicott, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Paris, Gallimard, coll. Connaissance de l'inconscient, 1975, p. XIII (je cite la préface de Pontalis). L'original anglais, *Playing and Reality*, a été publié en 1971.

du natal, de la trop lointaine Montevideo. Nul « savoir » n'occupe les deux « joueurs », pleins de ruse et de roublardise, au-delà du petit théâtre de leur mémoire joueuse : ce qui importe et ce qui l'emporte, c'est la relance incessante, la joute verbale que *mime* le rythme si la structure référentielle de la narration nous convainc, et que *mène* le rythme si on est plus sensible, autant sinon plus qu'à la force persuasive de l'illusion référentielle, à l'espèce d'autoréférence qu'il construit quasi musicalement, par l'« alchimie verbale », par l'efficace d'une syntaxe simulant la verte spontanéité de l'interaction orale latino-américaine telle que théâtralisée et « densifiée » par Benedetti. Cela dit, l'élément rythmique participe poétiquement du « monde de la vie » (*Lebenswelt*) incarné par la narration benedetienne, davantage que l'étrangeté imprégnant certains poèmes et certaines nouvelles.

Sur le plan référentiel, sur lequel j'insisterai maintenant, des lieux précis, singuliers et parfois chargés de symbolicité vécue à l'échelle du quotidien, sont suscités par le narrateur, inséparablement de la fluence narrative les arrachant à l'oubli pour meubler les temps morts, les heures creuses de l'exil et, géographiquement, pour reterritorialiser le lecteur, dès la première page. Règle générale, comme nous le rappelle Ricoeur au début de *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, la mémoire est d'abord mémoire de quelque chose, approche « objectale » qui a sa place dans le champ du transfert de mémoire : *de quoi* y a-t-il souvenir? Si Benedetti part bien du caractère objectal de la mémoire, du souvenir comme chose visée (le narrateur et Bernardo se souviennent de quelque chose, ceci alimentant leur *jeu* de mémoire), l'intérêt du récit est vite lié au caractère de fluence rythmique de l'énonciation de la mémoire comme *visée* rappelant et débusquant ces souvenirs, les amenant à la parole, les mettant en scène pour ensuite les enrichir de l'apport de Delia, ce « comment » du transfert concentrant ou « densifiant » la petite histoire et l'Histoire constituant cette *trace discernable* du narrateur, de la *main* du narrateur écrivain Benjamin - qui, ici, anime, guide, oriente le transfert de mémoire à travers le jeu du début jusqu'à l'évocation en peu de mots de la « continuation au présent » de la blessure, de l'intime trauma dont Delia a été victime sous la dictature. Ici, dans l'opération langagière de l'acte de mémoire, dans la foulée de tout ce que j'ai développé ci-haut dans le chapitre 1 sur le transfert de mémoire, le « comment » l'emporte sur le « quoi » et le « qui », le trajectif sur l'objectal et le sujet de l'énonciation, (« qui » dont on apprendra certains traits au long du récit, mais toujours en rapport à Delia, celle-ci devenant la personne-focus du transfert).

C'est 1) la langue puis 2) l'énergie de mémoire telle qu'activée par le jeu conversationnel puis la remémoration des événements déclenchée par l'arrivée de

Delia, qui animent et articulent ce qui, depuis la dépossession du natal voilée par le brio des deux exilés luttant verbalement contre le vide et le manque - par l'exercice-exorcisme d'un défi où l'un et l'autre rivalisent d'invention -, s'aggrave plus loin, devient une narration qui bifurque à même l'acte verbal de rythmisation ininterrompue du langage. Le récit avance par-delà la mise en scène de l'inventivité orale, de la substituabilité des souvenirs échangeables, de cette vélocité convertible de presque n'importe quoi en presque n'importe quoi; et ce, par l'entrée en scène d'un troisième être de chair, femme surgissant - là. L'arrivée de Delia, mini-événement à l'état pur, « vérité qui soit verte » en dépit de la fiction, modifie inopinément le champ sémantique de la nouvelle, provoque l'intériorité du narrateur, l'entraîne à introduire une nouvelle dimension de la mémoire; sans tarder, ceci donne une épaisseur plus humaine à une narration qui, jusque-là, avait tendance à « danser au-dessus de toutes choses ».

Transition : de la mémoire des lieux à la mémoire corporelle

Traduire le mode de signifier de la détermination énonciative donnant le ton de la nouvelle, c'était d'abord traduire le mode d'évocation des lieux de la mémoire partageable des deux compères : il s'agit autant sinon plus de *géographicit* que d'historicité, c'est-à-dire d'un rapport fondamental à d'autres lieux que celui constituant le support physique et la scène d'énonciation du narrateur, d'une extension psychique du lieu présent par l'acte de « mettre au présent » les lieux de Montevideo enfouis dans la mémoire personnelle. Ce premier petit théâtre en est un de mémoire visuelle et culturelle.

Arrive Delia : *mine de rien*, la fluence mémorielle du narrateur prend un autre ton comme il se souvient du temps passé avec Delia à Montevideo, dix-douze ans plus tôt. Plus personnelle, la mémoire affective délaisse un peu les lieux extérieurs au profit de la remémoration de moments amoureux; ici, je cite Paul Ricoeur qui, depuis l'impulsion donnée par le *Remembering. A Phenomenological Study* d'Edward Casey, souligne l'importance phénoménologique de la « mémoire corporelle » :

« Je me souviens d'avoir joui et souffert dans ma chair à telle ou telle période de ma vie passée; je me souviens (...) d'avoir voyagé dans telle partie du monde, et c'est d'ici que j'évoque tous ces là-bas où j'étais. (...) je puis dire de ces lieux que « j'y étais » (...) La mémoire corporelle (...) module selon toutes les variantes du sentiment de

familiarité ou d'étrangeté. Mais les mises à l'épreuve, les maladies, les blessures, les traumatismes du passé invitent la mémoire corporelle à se cibler sur des incidents précis qui font appel principalement à la mémoire secondaire, au ressouvenir, et invitent à en faire récit. À cet égard, les souvenirs heureux, plus spécialement érotiques, ne font pas moins mention de leur place singulière dans le passé révolu, sans que soit oubliée la promesse de répétition qu'ils recelaient. La mémoire corporelle est ainsi peuplée de souvenirs affectés de différents degrés de distanciation temporelle »⁴⁰

C'est ce type d'engagement de la mémoire dans les affects et l'épaisseur sémantique de l'intégrité vulnérable du corps sexué, poreux aux lieux et marqué par le temps, déplié dans son histoire corporelle *qui est aussi une géographie*, que « Géographies » esquisse sur le mode de la fiction réaliste, et que plusieurs autres nouvelles du livre viennent étayer et figurer autrement; cette mémoire « opérante », narrative, « se cible » sur des incidents précis déplaçant le focus du narrateur, modifiant l'action, la progression de la narration ou l'orient de la scène d'énonciation. Les mises à l'épreuve et les traumatismes du passé sont davantage mis à nu dans les poèmes, comme dans celui intitulé « Desaparecidos », où des détails concrets, physiques, caractérisant (la mémoire) des lieux, relèvent tout autant - jusque dans l'intériorisation du deuil collectif - de la mémoire corporelle telle que décrite par Ricoeur.

Dans le flux narratif de la remémoration animée par le narrateur de « Géographies », l'épreuve historique ayant mené à la dictature uruguayenne et à l'emprisonnement de Delia est résumée comme ce qui leur est advenu personnellement et comme ce qui *a eu lieu*, dans leurs vies comme dans celles de beaucoup à Montevideo, Buenos Aires, Santiago, Córdoba : si, comme le développe Ricoeur, « le témoignage constitue la structure fondamentale de transition entre la mémoire et l'histoire »⁴¹, je crois qu'on peut parler, à propos du livre *Géographies*, d'une *dimension* de témoignage, inscrite dans les plis de la *métis* narrative de Benedetti, en bon voisinage avec la fiction - *tissée* dans l'extrême contemporanéité de ces nouvelles et poèmes en intime rapport avec l'histoire politique des années 1973 à 1983, et « témoignant » *dialogiquement* depuis le « J'étais là » géo-psychique d'un écrivain-chroniqueur vigilant. Dans la première nouvelle comme dans plusieurs autres, l'événement historique ou l'expérience du

⁴⁰ P. Ricoeur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 48-49. Et, page 49, Ricoeur ajoute : « Ce lien entre souvenir et lieu pose un difficile problème qui prendra vigueur à la charnière de la mémoire et de l'histoire, laquelle est aussi géographie. »

frôle-la-mort sauvant la vie, creuse le récit ou le dote d'une dimension inattendue, complexifie le transfert de mémoire si le récit personnel du narrateur se fait en quelque sorte porteur de la mémoire collective, quand devient discernable la dimension de *continuation au présent de ce qui est arrivé*, de ce qui *a eu lieu* - l'Histoire s'étant interposée entre les corps.

Tout ceci - cette *scène* de l'Histoire, la vie-la mort - n'est jamais directement au centre de la narration benedettienne; elle est plutôt au coeur des poèmes, parfois didactiques. Dans les nouvelles, tout se trame entre des êtres de chair *déplacés* à l'étranger mais singularisés, avec leur trajectoire, leur mémoire, leurs lieux, leurs gestes, leurs valeurs, leur mode d'expression, leur façon d'*être là*. La narration tisse ensemble les personnages, les événements et les places; le transfert de mémoire guidé par la main du narrateur, une réminiscence croisée, c'est-à-dire entrecroisant la mémoire corporelle des liens de la *philia* et des épreuves physiques-psychiques et la mémoire des lieux du natal et de l'exil déclenché par les dictatures du Cône Sud.

La géo(graphi)cité du corps

« Ce qui légitime à titre primordial la désimplification de l'espace et du temps de leur forme objectivée, c'est le lien noué entre mémoire corporelle et mémoire des lieux. Le corps constitue à cet égard le lieu primordial, l'ici, par rapport à quoi tous les autres lieux sont là-bas. (...) Ici et maintenant constituent à vrai dire des lieux et des dates absolus. »⁴²

L'herméneute, qui s'avance ici au seuil d'une logique philosophique de la Chair communiquant avec une *ontologie du « lieu »*, est très près de la phénoménologie du « lieu » développée par Edward Casey dans *Getting Back Into Place* : « la phénoménologie des « places » que des êtres de chair occupent, quittent, perdent, retrouvent »⁴³. Dans des pages où il articule la narrativité de l'espace, repliant le « temps raconté » sur les localités quelconques où l'on se trouve corporellement, il écrit - reprenant à son compte un axe commun à Merleau-Ponty et Casey : « Le corps, cet ici absolu, est le point de repère du là-bas, proche ou lointain, de l'inclus et de

⁴¹ *Ibid.*, p. 26.

⁴² P. Ricoeur, *ibid.*, p. 51.

⁴³ *Ibid.*, p. 191.

l'exclu »⁴⁴. Il va jusqu'à évoquer nouvellement les expériences traumatiques du déracinement et de la désolation, soulignant alors la vigueur des réflexions de Casey. Suite à cela, Ricoeur affirme :

« Il faut procéder de l'espace construit de l'architecture à la terre habitée de la géographie (...) réagir contre le positivisme de l'histoire historisante et valoriser les notions de « milieu », de « genre de vie », de « quotienneté » (...) l'expérience vive ancrée dans l'étendue du corps et de son environnement (...) plan existentiel (...) le milieu (...) est le pôle d'un débat - d'une *Auseinandersetzung* - dont le vivant est l'autre pôle. »⁴⁵

Dans la nouvelle « Géographies » de Benedetti, cette insistance du lieu primordial évoqué (Montevideo) puis, du passé d'avant l'exil au présent de l'action, des lieux physiquement arpentés (les rues de Paris, le café Cluny, la rue Monsieur Le Prince où habite le narrateur Roberto et où habitait Cortázar, etc.), *rythme* aussi la narration, canalise l'attention du narrateur et l'énergie de verbalisation de l'expérience narrable, en vertu de la concrétisation que cette insistance référentielle immédiate, « ambientale », *opère* dans la fluence du transfert, du géographique au culturel et vice-versa, puis du géographique au corporel perméable aux ravages de l'Histoire.

« *Le plus profond, c'est la peau.* »

Dans les dernières pages de la nouvelle, le lecteur ou la lectrice assiste à un fin déplacement du monde narré, de la persistance affective des géographies de la mémoire des lieux « symbolico-charnels » partagés par le trio aux lieux plus discrets de la suite des retrouvailles entre le narrateur et Delia, rapprochement entre les corps et le (mi)lieu où ils parlent, marchent, se livrent à peine, avec pudeur, et où la relance rythmique-narrative des réparties magnifiant le *Witz* et les trouvailles du narrateur, cède le pas au dépassement du verbal : l'écriture rend « parlants » les détails physiologiques de l'expression changeante de Delia (visage, gestes, corps et parole). La géographicité du monde narré, de scindée qu'elle était entre « là-bas » et « ici », se resserre autour du corps, cet « ici absolu », et se rassemble autour du corps de Delia, dont le souvenir anime le narrateur et guide ses gestes plus que tendres à la fin du récit.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 185.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 188-189.

La géographicité du corps s'est ainsi déplacée au cours de la nouvelle, passant de l'ubiquité symbolique des corps des exilés « partagés » entre Montevideo et Paris, au milieu ambiant et à la vivante proximité de l'extension physique de Delia, à sa présence d'être de chair à portée de main du narrateur. La nouvelle se termine sur la réalité de la violence totalitaire qui a marqué Delia dans sa chair de femme, géographicité tout autant qu'historicité, c'est-à-dire ici géographicité dramatique du corps torturé sous la dictature, définitivement altéré dans son étendue vulnérable, combien blessable, en portant les marques visibles et tangibles; cette réalité sous-tend plus d'une nouvelle du livre de Benedetti, incarne le négatif absolu du narrateur-témoin, irreprésentable ou *quasi inénarrable* sur lequel se clôt également « Balada ». L'ancienne amante du narrateur, plus-la-même que la-Delia-d'avant, trop blessée, interdit d'un geste et de quelques mots l'accès à sa « géographie » la plus intime :

« Todos los paisajes cambiaron, en todas partes hay andamios,
en todas partes hay escombros. Eso es lo que dice. Mi geografía,
Roberto. Mi geografía también ha cambiado. Eso es lo que dice. »⁴⁶

La mémoire partag e⁴⁷ : du « site » de traduction de l'exil

Comme je l'ai spécifié d'entrée de jeu dans l'introduction de la thèse, je me limite essentiellement à la question *que traduire*. Il s'agissait de présenter l'opération animant certains livres et certains films qui retiennent tellement mon attention, que je suis porté soit à les revoir plusieurs fois (les films), soit à les traduire (les suites de poèmes, les nouvelles, etc.) J'ai appelé cette opération « transfert de mémoire ». Puis, pour caractériser le mieux possible le mode de temporalité de l'imagination du langage et le processus de déterritorialisation qui potentialisent, activent et étayent cette opération depuis les années trente, j'ai employé, à la suite de Fédida, le vieux mot d'*epos* (dans un sens légèrement diff rent). Maintenant, par cette approche de l'*epos du mémorable* de Benedetti qu'est *Geografías*, il s'agissait de montrer le chemin parcouru pour réunir les « conditions de possibilité de l'expérience » nécessaires à la traduction de l'*epos* latino-américain.

Relisant et corrigeant avec Armando Gomez les trois quarts de la nouvelle « Géographies » (dont j'avais tirée une première version lacunaire, « trouée ») ou

⁴⁶ Mario Benedetti, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁷ Je dois cet intertitre   No  Jitrik (cf. chapitre 4 de la thèse : *La Memoria compartida*, Buenos Aires, CEAL, 1987.)

traduisant à deux les dernières pages du texte, nous avons à notre façon réactivé le site du langage imaginé et narré par Benedetti - ici comme là, site de l'étranger. Réactivant cela, on activait ceci : notre inconscient et ses couches d'émotion, notre capacité à vivre le présent de l'infantile, ce *jeu* qui donne le ton à « Géographies » et déclencheur de notre propre mémoire anachronique de la langue : « Corrélativement, l'inconscient en tant qu'*a-temporel* (ou hors-le-temps) se désigne selon cette *anachronie* rendant possible un *présent de l'infantile* dans l'actuel. »⁴⁸ La double mémoire suscitée relève d'une expérience sans date de l'amour, de l'usure et du hasard (le souvenir de la surprise des retrouvailles inopinées, de la couleur verte des paysages et des mots appropriés, comme des expressions idiomatiques rajeunissant l'écriture,...). À ces temporalités paradoxales du transfert s'ajoutent les glissements d'une déterritorialisation à la fois présente dans le récit (les déplacements des exilés) et déplacée et ravivée ici, autour de la table où j'écris (traduire à Montréal un texte écrit en Espagne par un écrivain d'Uruguay, récit dont l'action au présent se situe à Paris sur fond de mémoire des lieux de Montevideo *mis en mots*) :

« ... le lieu n'est pas fixe ou, du moins, il se délocalise du fait même du changement de lieu (...) Ces mouvements qui déplacent les lieux (et peut-être les lignes!) et qui font que chaque lieu est transporté par son déplacement pour devenir un autre lieu sont les mouvements transférentiels. »⁴⁹

L'entrecroisement des transferts et « Jules y Jim »

Au-delà du fait d'avoir cherché à éclairer le mieux possible le curieux champ de transfert migratoire à l'oeuvre dans « Géographies » - la meilleure « lecture et interprétation » que je peux en faire, c'est la traduction ci-haut, qui *parle d'elle-même* -, je ne traiterai pas le livre *Géographies* comme un roman à thèse sur l'exil en tant qu'expérience dramatique de la migration. Le transfert généalogique, présent dans la narration de certaines nouvelles et influant sur les motifs, choix et trajectoires de plusieurs protagonistes, est une façon d'assurer, chez les exilés, une continuité de la vie psychique, et de maintenir sinon cultiver une attache fondamentale au pays d'origine, aux *siens* (famille, amis, institutions symboliques, mémoire collective, rituels collectifs, etc). En ce sens, le lecteur peut constater, à lire l'ensemble des 14

⁴⁸ P. Fédida, *Le site de l'étranger*, op. cit., p. 12.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 132.

nouvelles à l'aune de la différenciation des transferts proposée dans la première partie de la thèse - généalogique et migratoire -, un véritable entrecroisement des deux types de transfert. Une fluence affective, entre le corporel et le culturel, mêle intimement les deux modes du transfert, plus qu'elle ne les partage; je ne fais pas signe vers un « esprit » émanant du texte ou flottant au-dessus, séparable de « la lettre du texte », mais je rassemble les fils d'une lecture d'une composition de « trajets narratifs » dont la cohérence témoigne d'un tel entrecroisement. Je crois que les deux modes du transfert sont ainsi intimement liés dans l'expérience de l'exil prolongé, *tels qu'ils se manifestent verbalement* dans la nouvelle ci-haut, « Géographies », le narrateur nous communiquant un « tissu associatif » d'impressions, d'affects et de réflexions passant sans problème d'un pôle à l'autre du transfert. Dans cette nouvelle, les souvenirs de Montevideo puis Delia, attaches perdurantes au pays d'origine, manifestent la force sous-jacente du transfert généalogique (dans le sens large du terme, non étroitement familial) malgré la distance géographique séparant les protagonistes de ladite origine. Sous les lieux de l'action mais dans la narration, ce sont les « localités inactuelles du transfert » qui remontent du fond (d'abord dans le langage verbal, puis aussi dans la fluence de l'introspection du narrateur « se transportant » en pensée dans le temps où il était avec Delia).

Dans d'autres nouvelles du livre, des exilés se perçoivent davantage comme des migrants, pratiquent dans certains cas un travail valorisant dans la société d'accueil (généralement dans un pays d'Europe) et semblent s'être (re)composés une socialité non happée par le transfert généalogique; la réalité du transfert migratoire correspond alors à un champ symbolico-charnel ni déchiré ni édénique où les protagonistes ont tissé une nouvelle relation d'appartenance au(x) lieu(x), relation parfois empreinte de latino-américanité, mais que la narration benedettienne situe et « scénarise » comme milieu ambiant porteur de liberté de choix et d'invention, où s'esquisse une communauté, voire un « *style de vie* » migratoire.

Finalement, voici quelques lignes d'une autre nouvelle de ce livre de « variations imaginatives » de la géographicités des affects, des corps-langages et des destins individuels et collectifs, ayant pour matériau premier les trajectoires des exilés suivant la situation historico-géographique de l'exil et du possible *désexil*. Il y est question de la peur, et si des paroles de tango servent de repoussoir à la réflexion du narrateur, d'autres musiques populaires évoquées ici et là dans la nouvelle correspondent davantage à l'éthique de l'écrivain :

« Vos que siempre supiste de música : ¿conocés un tango de

Eladia Blásquez que habla de los miedos que inventamos?
 « Los miedos que inventamos / nos acercan a todos. » Ah,
 no estoy de acuerdo. Esos miedos que inventamos son los
 más peligrosos. De esos tenés que librarte, y con urgencia,
 porque los miedos que inventamos son los únicos que nos
 pueden enloquecer.

(...) libre de *Los Miedos Que Inventamos*. Sólo le queda
 el Miedo Real, pero ahora sí tiene la impresión de que éste
 es menos grave, más governable. » (« Jules y Jim »)⁵⁰

Appelons cela une éthique de l'âge migratoire, chez un narrateur peu enclin à cultiver
 (à transmettre, à propager) ces peurs qui « nous » rapprochent; les dernières lignes,
 extraites de la fin de la nouvelle, m'ont fait penser à la *gouvernabilité du soi*, cette
 éthique de la gouvernabilité sur laquelle travaillait Foucault avant sa mort, survenue en
 1984, l'année de la parution de *Geografías*.

⁵⁰ M. Benedetti, *Geografías*, op. cit., p. 110-111 et 115.

5.3 - Traduire la crudité de l'herbe sciée : de l'incontournabilité de la trace phonique dans Salarios del impío

« Pour qu'on puisse prétendre qu'il y a création de langage, il faut cet effondrement des discours où un Joyce voit, tout à coup, se mettre à nu « des couches nouvelles de réalité et de connaissance » (H. Broch) »¹

Critiquant l'esprit absolu du langage subsumant désormais le nom, la parole et la langue, Fédida écrit que « s'oublie ce « côté intérieur » du langage qu'est dans la parole le pouvoir de nommer et en nommant de dire. Par cet oubli de l'*epos*, est en cause une négation portant sur la réceptivité du langage. »² *Poésie* sera un langage persistant à relever le défi des « temporalités a-grammaticales » du transfert. Aux sources de la parole³ : passer de Benedetti à Gelman, c'est passer de la *trace orale* repérable dans toutes les nouvelles de *Geografías* et structurant en profondeur la « poésie conversationnelle » de l'Uruguayen, à celle de la *germination* du langage, *trace phonique* remarquable dans la construction esthétique caractérisant l'écriture de *Salarios del impío* : des phrases abruptes, non conciliantes et sans compromis « communicationnel », exposant sans masquage ou filtrage par la fiction le matériau phonique du figurable dont la concrétion physique *dans ces pages* n'est pas sans rappeler l'idéal de concrétion sonore visé par les Concrétistes brésiliens dans les années cinquante et soixante. Le défi de la traduction en français devient celui d'être à la hauteur de la « puissance contenue » dans les mots, chargés d'insurrection intérieure :

« La « magie immanente du langage » appartient certes à l'audace imageante des noms brisant la causalité logique et temporelle du discours, mais elle peut être cela si le silence « conduit... à la lisière de la langue », si le langage est ce silence d'une insurrection émotionnelle

¹ Cité par Pierre Fédida, *Le site de l'étranger*, op. cit., « La résonance atonale », p. 103.

² *Ibid.*, p. 103-104.

³ « Retrouver le langage à l'état préconstruit du nom fait pressentir à Walter Benjamin « une magie immanente du langage » d'abord dans le silence de celui qui écoute - ce silence étant le langage où la parole de l'autre s'éveille. » P. Fédida, *ibid.*, p. 104; cf. aussi, à ce propos, *Enfance et histoire* de Giorgio Agamben.

des mots. La seule communication que porte en lui-même le nom est celle de la communauté populaire de la langue : traduire une langue en une autre c'est laisser se traduire dans cette langue ses propres mots, c'est élargir et pour ainsi dire *expandre* la force intérieure des résonances du nom. La réceptivité d'une langue est une grâce du langage pour en accroître la résonance sensorielle. »⁴

Les pages qui suivent développeront une réflexion à *partir* de l'acte concret de traduire *Salarios del impío* de Gelman (traduction réalisée en 2000), et tiennent dans ces lignes de Fédida la meilleure « rentrée en matière » possible pour restituer l'*écart* de *cette* poésie et de l'acte de communication s'en faisant porteur. C'est entre cette pensée de la réceptivité de la langue et celle, volontariste, du Meschonnic soulignant l'acte du traduire « conducteur de poésie » (Guillevic)⁵, que se situe mon propos, où l'on recroisera la question du transfert et de la transférence du langage littéraire.

5.3.1 - Traduire la séparation

Douze phrases imprimées ici

Le rythme est pivot.

On ne lit pas impunément André du Bouchet pendant cinq ans, ai-je écrit en 1998 dans un texte intitulé *L'Adieu des glaciers*.

« La crudité de l'herbe sciée », c'est de lui (« Là, aux lèvres »⁶), qui a poussé la cassure plus loin que ce à quoi la poésie française nous a habitués, bousculant *toutes* nos habitudes de lecture.

« Traduire la séparation », écrit-il dans « Notes sur la traduction »⁷, texte d'un poète-traducteur « concrétiste » répondant indirectement, à plus de vingt ans de distance, à l'essai sur la traduction comme transcréation et critique publié par Haroldo de Campos en 1963.⁸

⁴ *Ibid.*, p. 105.

⁵ Cité par H. Meschonnic dans *Poétique du traduire*, *op. cit.*, p. 311. Je reviens plus loin sur la « pensée pratique » de la traduction de la poésie chez Guillevic.

⁶ A. du Bouchet, *Poèmes et proses*, Paris, Mercure de France, 1995, p. 45-49.

⁷ A. du Bouchet, *Ici en deux*, Paris, Mercure de France, 1986 (non paginé).

⁸ Revue *Tempo Brasileiro*, numéros 4-5, juin-septembre 1963; repris en volume depuis et traduit en espagnol par Rodolfo Mata dans *De la razón antropofágica y otros ensayos*, Siglo XXI Editores, Mexico et Madrid, 2000.

« Traduire la séparation » : ne gardant, de l'écriture poétique de du Bouchet, pas tellement plus que « quelque chose de la crudité de l'herbe sciée » - mais c'est peut-être l'essentiel -, je croiserai ici ses avancées dans l'*en friche de la langue non domestiqué par la culture* avec, sur la question du traduire *quelque chose* comme *Salarios del impío*, la compacte théorisation de la chose par de Campos.

« L'en friche » (un de ces poèmes de Gelman, voir ci-après) : ce dont la *Poétique du traduire* de Meschonnic est pratiquement dépourvue, comme toute théorie d'ensemble prétendant couvrir un champ de savoir sous l'Histoire.

Depuis Maurice Blanchot, la « pensée du dehors », pour reprendre l'expression de Foucault, ne fonde rien, n'a pas l'ambition de totaliser quoi que ce soit - surtout pas un champ de savoir.

Et l'acte de traduire la poésie *consiste* en une *pratique de l'écriture* entretenant une relation de « bon voisinage avec » plutôt que d'« identification à » un « champ de savoir » : il s'agit de réinventer dans sa langue maternelle la choséité sensorielle des mots de la langue du texte original.

De Campos et du Bouchet *empruntent des éléments* à des écrits de philosophes, de poètes et de penseurs de la traduction; de Campos le signale de par la construction théorique de son essai, du Bouchet ne le signale pas de par la construction poétique « matérielle » de sa prose faisant l'élimination des références culturelles.

Après avoir traduit, du ou des transfert(s) à l'oeuvre dans la nouvelle « Géographies » de Benedetti, les rapports s'instaurant dans la prose narrative, cette « verbalisation fictionnelle » de l'exil, il s'agit maintenant, dans l'étrange logique a-logique du transfert à l'oeuvre dans le livre de Juan Gelman, de traduire le rapport encrypté dans l'écriture, la langue, les mots eux-mêmes - « rapport » inséparable du risque de non-rapport qui aime *cette* écriture, dont l'exil jamais thématiquement explicitement « dans » le texte affecte pourtant presque chaque phrase, précède d'un *pas* son élan empêché, presque aussitôt freiné; l'exil y est « rendu » autant sinon plus par la construction esthétique des phrases et leur concrétude « phonique », leur signifiante a-discursive, d'une âpre matérialité, que par ses signifiés proprement dits (qui abondent dans « Géographies »).

Dans nombre de textes de Gelman antérieurs aux *Salarios* traduits ici, l'exil est thématiquement explicitement, donne lieu à des chaînes de phrases explicites, déroule sa douleur dans la poésie lyrique ou dans une prose mêlant poèmes en prose, commentaires journalistiques et réflexion personnelle d'essayiste engagé; rien de tout cela ici, même si les lecteurs du poète argentin, dans les années quatre-vingt-dix, « recevaient » ce nouveau livre - d'une concision inégalée dans son oeuvre - selon un

horizon d'attente constitué, entre autres, par la violente réalité de l'exil forcé, de la disparition à vie de son fils et de sa belle-fille, et par les livres antécédents déployant, en poèmes et proses, l'écriture de la dénonciation de cette réalité plus *inhumaine* qu'humaine.

Cette crudité de l'inhumain - interdisant presque un retour au pays natal après onze ans d'absence et de quasi-bannissement dans son cas, je pèse mes mots - était à traduire ici *depuis et à partir de cette herbe sciée du langage précis imprimé dans Salarios del impío*, plus que de tout contexte biographique à interpréter; certes, la connaissance documentée de la tragédie familiale qui a frappé la vie de Gelman a précédé chronologiquement, chez moi, l'acte de traduction des poèmes en prose composant ce livre, mais cette connaissance n'affecte le traduire que de façon mineure, au seuil de son acte effectif.

5.3.2 - Traduire les signifiants
(interpréter à peine, « rematérialiser »
le mieux possible)

« Traduire n'est pas interpréter », dit Guillevic cité par Meschonnic; et, appuyant cette affirmation, le commentaire de Meschonnic (généralement sémanticien) m'apparaît plus juste que nulle part ailleurs⁹ :

« Car, si traduire doit être autant qu'écrire, le poème résultant doit être le porteur des interprétations, et non porté par elles. Le poème se fait dans des signifiants. Sa traduction ne doit pas se faire dans des signifiés. »¹⁰

À vous, donc, d'interpréter *Salaires de l'impie* : je me suis limité à traduire ces poèmes, d'une densité pierreuse, rugueuse, morceaux quasi intraduisibles ici et là parce qu'oeuvre hyperdense en langue espagnole, Gelman y concentrant en peu de mots les ressources d'intensité d'expression d'un espagnol *s'étendant en lui* de la

⁹ Je cite l'autre passage qui m'apparaît tout aussi juste, les phrases concluant la première partie de *Poétique du traduire*, « La pratique, c'est la théorie » : « Le rythme, non l'interprétation, fait la différence entre les traductions. La différence réelle dans l'interprétation.

Le rythme, dans la traduction exactement comme dans l'original, doit faire que l'interprétation soit non porteuse mais portée. Le rythme étant à la fois l'historicité et la spécificité du tout dont le sens n'est qu'une partie. Alors l'éthique et la poétique du traduire ne sont qu'une même recherche. Du rythme. » (H. Meschonnic, *op. cit.*, p. 221)

¹⁰ H. Meschonnic, *op. cit.*, p. 310-311.

langue des mystiques du seizième siècle au parler cru du dialecte portègne de Buenos Aires, « oralité » transférée dans l'écriture et pour laquelle Haroldo de Campos le considère comme le meilleur poète argentin vivant.¹¹

Parce que la dimension de témoignage y est inhérente à la matérialité de l'écriture, je repasse brièvement par la « trajectologie pongienne » abordée au tout début dans la « Note sur le témoignage », avant de me concentrer essentiellement sur la contribution critique du poète-traducteur concrétiste H. de Campos à la traduction comme transcréation.

Quelques dizaines d'années avant que Meschonnic n'écrive que la traduction de la poésie a plus à voir avec les signifiants qu'avec les signifiés, Francis Ponge, après Mallarmé, a remis la littérature sur le métier, de façon à faire valoir toujours davantage la matérialité de l'écriture - effort par lequel les Concrétistes brésiliens bousculeront leur propre littérature. De Ponge, ce « préconcrétiste », je ne citerai ici que *La fabrique du pré*, livre-synthèse de sa propre trajectoire inscivant définitivement l'incontournabilité anthropo-poétique de l'*amour des noms* pour la vie *humaine* du langage. Pourquoi ai-je traduit *Salarios del impío* l'été 2000? D'abord parce que traduire doit être comme écrire, et que *écrire* consiste en *ceci* :

« (...) *écrire*, pourquoi? pour produire (laisser) une trace (*matérielle*), pour *matérialiser* mon cheminement, afin qu'il puisse être suivi une autre fois, une seconde fois. Mais *comment* seulement puis-je écrire? par des mots. Quels mots?

Ceux, tout à la fois, que ma hardiesse *me porte*, m'incite à tracer, écrire, et que mes scrupules *me permettent* d'écrire, de tracer. »¹²

Voilà pourquoi, ému sans épanchement par les mots sans complaisance aucune de Gelman, cette *concrétion de douleur et d'acuité langagière* de l'*epos* migratoire d'un homme revenant difficilement à soi, je les ai traduits - parce que, ne les ayant pas écrits, j'ai désiré les (re)tracer dans ma langue d'écriture. Je les ai traduits avec autant d'attention personnelle et « symbolico-charnelle » que si je les écrivais - les traçant puis les révisant *scrupuleusement* avec Armando Gomez, le mois suivant celui de la

¹¹ J'aimerais, d'un trait, définir ce que fait Gelman dans le langage, comme l'a fait une fois Jean-François Lyotard lors d'une émission de Pivotal pour ce qu'invente Godard au cinéma : « Godard, c'est la stridence. » Je crois que, chez Gelman, sans prolifération des signes, l'essentiel a trait à la *vitalité de l'en friche*, non poli par la culture.

¹² Francis Ponge, *La fabrique du pré*, Genève, Skira, coll. « Les sentiers de la création », 1971, nouv. éd. 1990, « 31 mars 1970 - II », p. 19.

hardiesse sans trompette du traduire (« L'époque était trompette » écrit Michaux au temps de *Qui je fus*).

« De quoi est faite cette hardiesse? (1er point)

Quels sont ces scrupules? (2ème point)

Cette *hardiesse*, c'est ma subjectivité (ceci dit en insistant sur le *sub* (ce qui me pousse du fond, du dessous de moi : de mon corps) et sur le *jectif* (qui est dans subjectivité) : il s'agit d'un *jet*, d'une *projection*, de *projectiles*).

Quant à ces *scrupules* : ce sont les cailloux, les rochers, les encombres, les obstacles dressés devant moi (...) par ma propre lecture de ces mots eux-mêmes, considérés maintenant comme des *obstacles* (...) Ces scrupules, enfin (finalement), ce sont ces mots eux-mêmes (non plus jetés par moi, tracés, écrits par moi - mais *lus* par moi, comme des obstacles (...)) Voici, en somme, un chemin fait d'obstacles, de portes successives »¹³

Une *poétique de l'obstacle*, voilà ce que met en oeuvre l'écriture de l'*epos* de la nomination et de l'expression et, corrélativement, la traduction ou « rematérialisation » des épreuves qu'il implique, concentre, met en mots. Ce mixte de hardiesse et de scrupules, discernable dans les livres de Michaux à partir d'*Ecuador*, atteint son comble dans l'écriture de du Bouchet, d'une *implexité* inouïe, si on entend par celle-ci une complexité nucléaire plutôt que ramifiée-tentaculaire, labyrinthique ou étagée. (Cette opération sémiotique remaniant entièrement la logique articulatoire et graphique de la phrase, esquissée par Mallarmé, fut élaborée par le poète e. e. cummings et autrement développée par les Concrétistes, du Bouchet puisant dans cette expérience esthétique les rudiments de la poétique de l'obstacle qui articule son écriture.)

Je crois qu'on peut aisément discerner, dans *Salaires de l'impie*, une poétique de l'obstacle, de l'abrupt, de la « secousse sémantique » et du franchissement vital de l'épreuve de l'exil. *Epos* - de dures métamorphoses qui remontent du fond, des années consumées loin du pays natal, du retour quasi impossible (qui s'avérera finalement impossible dans la vie du poète). « La poesía es lenguaje calcinado », dit Gelman.¹⁴

¹³ *Ibid.*, p. 19-20.

¹⁴ P. Montanaro et R. Salvador, *Palabra de Gelman*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1998, p. 108.

De Kamen' (La Pierre) à El Fulgor (L'Éclat)

De 1913 (*Kamen'* de Mandelstam, Saint-Pétersbourg) à 1993 (*Salarios del impío*, Buenos Aires), cette poétique de la densité a élu la pierre comme une de ses figures matricielles, cristallisant le désir du *compact* - de l'expression ramassée, compacte - particulièrement net chez du Bouchet, désir de ce qui (se) tient parfaitement en soi et mis en mots dans *Le Surcroît*¹⁵ :

comme jusqu'aux pierres
 par une dénudation
 de la montagne

plutôt
 si l'on y est
 que face à soi

sitôt le vide

et
 jusqu'à la pierre

compacte

et aux pierres.

Buter sur un mot : une telle poétique du franchissement ralenti de la phrase, procédant en quelque sorte d'obstacle à obstacle, est étonnamment près de celle de l'acte de traduire la poésie, quand - par exemple - on s'arrête tout bonnement sur un mot inconnu jusqu'alors ou quand on « revient sur » le choix d'un mot français pour un certain mot espagnol, hésitant plutôt que tranchant en sa faveur, ou oscillant indéfiniment *entre* deux mots, ce *suspens* sans fin assignable d'office que connaît tout traducteur de poésie. Et puis (ré)insérer le mot dans la dynamique des tensions du poème, pour en parfaire et affiner le rythme.

¹⁵ A. du Bouchet, *Le Surcroît*, Paris, Éditions Fourbis, 1990 (non paginé), poème ou « cycle » de poèmes repris dans *Axiales* (Paris, Mercure de France, 1992), *Poèmes et proses*, *op. cit.*, et dans *L'ajour*, *op. cit.*

« *Ave dura del siendo* »

Comment traduire cela? « El Ave » des *Salarios* soulève la question de la *trace phonique*. Ici, la simple *trace* pour le littéraire entiché de poésie française au point d'en avoir la mémoire jonchée d'échos revenants dans l'acte de traduire, aurait conduit à reprendre « oiseaux rigides » de Michaux (*Épreuves, exorcismes*); mais la traduction de cette figure singulière tracée par Gelman se devait de donner autre chose, en français, que de reconduire du Michaux écrit entre 1940 et 1944, non? « Décider, le traducteur ne fait que cela », écrit J.-B. Pontalis dans « Encore un métier impossible », sur le métier de... traducteur.¹⁶ Alors j'ai finalement opté pour « dur oiseau de l'essence », quasi-oxymore poétique « rendant » bien celui forgé par le poète argentin, quand on sait à quel point l'image de l'oiseau, en poésie, ne transmet pas d'habitude la sensation de la dureté (sauf les vautours, et c'est déjà autre chose), ici une des « sensations » ou germes de signifiante a-discursive donnant le ton et le caractère de l'expérience vitale du cycle de phrases des *Salarios*. L'écho du « dur », depuis « ave dura », n'est cependant pas la même trace phonique, sa reproduction, et « ave dura del siendo » « sonne » plus musical que la version française *décidée*; mais la signifiante du caractère *inhérent à la phrase* interdit de viser le « musical » ici, ce serait trahir le cortège de douleur que constituent ces *dépôts de langue*, en atténuer l'arête. Et « desestar » devient « dés-être » plutôt qu'un signifiant français plus « poétisant » : à décider tout le temps ainsi, mini-décision après mini-décision jusqu'à parfois « revenir sur sa décision », une espèce d'*interprétation (phonique) de la trace phonique de cette écriture* se constitue peu à peu, presque imperceptiblement, et plutôt réticente à la systématisme souhaitée par Meschonnic, vu le caractère énigmatique *de ces phrases bien précises*, dont l'abrupte concrétion défait l'applicabilité sérielle de tout système.

Ce qui ressort de l'exercice, c'est, pour paraphraser Orwell (*Animal Farm*), que tous les signifiants sont bons, mais que certains sont « plus bons » que d'autres, c'est-à-dire meilleurs dans *telle* ou *telle* phrase, comme ceux qui rendront « le mieux » la phrase entière de « El Ave » : « ¿Qué sos sino mi estando en desestar, ave dura del siendo, vacío que no puedo agotar? » Ultimement, après le « transfert » souhaité de la « matérialité » de l'original, c'est-à-dire sa traduction suivant l'intelligence des sens porteuse de la sensibilité écorchée par la crudité du réel rencontré - sensation et *signifiante rythmique-(a)tonale* -, la signification ou son *énigme cardinale* oriente la phrase recomposée en français, ce qui active nécessairement la part d'interprétation subjective du traducteur, suivant dans ce cas-ci la subjectivité telle que pensée par

Ferenczi et Fédida dans *Crise et contre-transfert* : l'étirement porteur du *pathique* et du *psychique*.

D'Espagne : « *el cuchillo* », dit María Angeles Maeso¹⁷

Aviver la langue : si, dans *Salarios del impío*, presque chaque mot correspond autant que dans les pages de du Bouchet à l'exigence formulée par Pierre Reverdy dans *Main d'oeuvre*, « Dans l'axe la matière vive et tout le temps »¹⁸, matière ici traduite de leur écriture en espagnol, « leur tracé, c'est-à-dire leur *prononciation* par la plume, leur *profération*... » (Ponge)¹⁹, il reste que deux poètes d'Espagne en ont magnifié les qualités d'intense incarnation d'une émotion mystique, charnelle ou « osseuse », les années précédant immédiatement l'écriture de ce cycle de Gelman (écrit surtout de 1988 à 1992) :

- 1) José Angel Valente, à qui est dédié le poème de *Salarios* intitulé « El Coraje » (voir ci-après), de *Material memoria* (1979) à *El Fulgor* (1984), livres repris intégralement dans *Material memoria, Trece años de poesía 1979-1992* (1995)²⁰ et traduits en français par Jacques Ancet;
- 2) Antonio Gamoneda, avec *Lápidas* (1987), en français *Pierres gravées*.²¹

Cela étant dit, *Salaires de l'impie* est le dépôt calciné jusqu'à l'os de la violente expérience argentine telle que traversée par *un* homme et sa « voz entera », force poétique vitale et très cruelle épreuve traumatique toutes deux irréductibles à la densité d'écriture des Espagnols témoignant de l'histoire d'une autre communauté populaire de la langue. Comme je l'ai indiqué ci-haut, je n'interpréterai qu'à peine les couches sémantiques de ce cycle de Gelman, dédié après la page-titre et avant l'épigraphe d'Euripide, « a Mara », l'Espagnole qu'il a épousée en 1988, l'année de rédaction du coeur du livre. Disons simplement que les deux livres antérieurs constituant explicitement le « terrain de l'exil » dans sa production, *Citas y comentarios* (1982)²²

¹⁶ J.-B. Pontalis, *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, 1988, repris in coll. Folio Essais, p. 256.

¹⁷ Communication orale, Madrid, décembre 1998. María Angeles Maeso, poète, a publié trois livres de poésie à ce jour, dont le très beau *Trazado de la periferia*, Madrid, Ediciones Vitruvio, 1996. Termine une thèse de doctorat à La Computense, sur la poésie d'Antonio Gamoneda.

¹⁸ P. Reverdy, *Main d'oeuvre, Poèmes 1913-1949*, Paris, Mercure de France, 1949, p. 12.

¹⁹ F. Ponge, *op. cit.*, p. 21.

²⁰ J. A. Valente, Barcelone, Alianza Editorial, 1995.

²¹ A. Gamoneda, *Pierres gravées*, trad. par Jacques Ancet, Paris, Lettres vives, 1996.

²² J. Gelman, *Citas y comentarios*, Madrid, Visor, 1982.

Juan Gelman

Salaires de l'impie

Paris, Genève, Mexico, New-York
(1984-1992)

Traduction révisée avec Armando Gomez

*La mort rapide est un châtement
très léger pour les impies. Tu
mourras en exil, errant, loin du
sol natal.
Tel est le salaire qu'un impie
mérite.*

EURIPIDE

Aventures en forêt

I

Un jour, j'ai vu la lumière couverte de taches, celles que l'oeil invente pour nier le soleil. Taches de papillons se transformant en girafe et tout le contraire.

II

Dans les raies du tigre, j'ai vu la douleur. Les frayeurs de ton âme repoussée.

III

Ainsi palpite le monde de la bouche. Tombent des arbres de lumière avec des animaux. Son coeur a été.

IV

À contre-soleil, l'herbe pousse. Nous nous souvenons, de face et de profil, sous les numéros. Un chardonneret dit bonjour en pleine destruction.

V

Qu'y avait-il dans la ville? Ta délicatesse, ta passion, les mers et les îles, la pierre, naviguer.

VI

Tes seins et tes jus. Je souhaite que tu m'aies comme la nuit venue. Tous les bateaux furent toi.

VII

Puma vert : ne plus plus. Ne t'ensauvages plus, même si tu chantes, même si tu manges le livre brûlant.

L'Animal

Je cohabite avec un obscur animal.

Ce que je fais le jour, il le dévore la nuit.

Ce que je fais la nuit, il le dévore le jour.

Cela seul qu'il ne dévore pas, c'est la mémoire. Il s'acharne à tâter jusqu'à la plus infime de mes erreurs et de mes peurs.

Je ne le laisse pas dormir.

Je suis son obscur animal.

L'Autre

L'autre, inscrit dans les lions de l'union. Le mot qui pivote : en hébreux, *oneg* (plaisir) devient *nega* (souffrance) et inscrit ses contraires dans le feu. Dans les lits malades, j'ai connu ta santé. Ta réalité étroit toutes les questions qui tremblent comme des enfants lourds de patience. La nuit redresse la goutte des fous comme un secret ou une croix. Ta petite pince creuse des bêtes pour frayer un chemin. J'espère que tu me nommeras avec des noms différents. Je ne connais d'autre que toi, avec moi en toi, que je ne connais pas.

L'Aveugle

Ne mets rien devant l'aveugle qui le fasses trébucher. Il a honte de sa cause, il cherche seulement un endroit sous *la vie odorante, l'enceinte enragée et huileuse*, pour tourner autour du puits palpitant. Que sortira-t-il de là, sinon les riens du halètement? L'aveugle a vu ce qui n'est pas arrivé. Il a des envers d'animal et sonne contre les cordes du néant possible.

Le Poids

Le poids de la parole jaillit d'une peau tendue, furie ou peine, enfance.
Le vide du plus profond, appuyé dans le vent.

L'Oeil

Je suis dans ta beauté non connue, celle qui se dissimule dans ta beauté. Je ne peux la voir dans sa nature ardente. Ton image, elle, je peux la voir, où que je sois; elle est, comme l'*Abencerraje*, la plus vraie dans mes entrailles. L'oeil transformé en déjà vu ne se combat plus, il est deux fois la lumière et reçoit comme il est reçu. Il n'a besoin ni de cause ni de pardon.

Liens

Le sans-terre voit maintenant les automnes que son enfance ne sait trahir. Demain est rendu là-bas. Il tremble de toujours en jamais plus. Sa portion d'infini ne cesse pas.

Interruptions

La langue du blessé halète d'amours indicibles, à peine entrevues, comme des feux qui brûlent dans ce qui ne sera pas et guettent sa bouche qui, elle, n'éteindra aucun mal.

Vie dénudée

Cette âme qui éleva le vol de sa tristesse avec de l'amour caché, de tant de visages abreuvée, déjà donnée, dépossédée, qui va et vient, tremblant de courage.

Portrait

Personne ne doit faire de bruit dans le coeur secret. J'aime les apparences du non-être naturel. Le véritable néant est le miroir qui envenime les visages du désir, transforme la mémoire en corps fugitif de l'union. Depuis que je suis né, je suis vide et plein de moi-même; ainsi sais-je que la vérité la plus innocente est un destin.

L'Oiseau

Qui es-tu sinon moi amené dans le dés-être, dur oiseau de l'essence, vide que je n'épuiserai jamais?

Actes

Le néant existe avant même l'amour, mais l'amour le crée. Zone vide, re-vies et re-morts en chaque degré du zéro de la nuit.

L'Illusion

La pierre veut être pierre, et moi, toi. La conscience de moi comme l'illusion que je suis autre.

La Splendeur

Ta douceur comme acte. O splendeur qui attache la mémoire, sauve des arêtes de la nuit.

Elle

Qui es-tu, autre intime? Les heures de ton corps font l'éternité.

Le Courage

à José Angel Valente

Mot qui se consume à le respirer, à nommer ses impossibles, os qui ont brûlé pour lui donner l'ombre, palais épuisé en ses salives, ce qui fut corps et se calcine pour que jaillisse l'horizon. Le vers creuse la poésie et, autour du monde, l'aube limoneuse est une forêt de sang. O pas de la mort effrayée? Il n'y a plus de villes refuges, Cedes, Arama, Asor ont le front en sueur, leurs alouettes ont fui aux piquets du soleil. Et tout est naissance.

Le Mot

à Rigas Kappatos

Demeure dans l'ombre le mot qui te nommerait. Qu'il vienne à te nommer, tu seras l'ombre. Tu crépiteras dans la bouche qui t'a perdu pour te tenir.

Le Pendule

Tu ne te permettras jamais d'être mienne, mais je ris de ta liberté. Tu ne pourras t'effacer de ma mémoire. Tu es plus en moi que moi-même. Je t'existe, pendule de l'air.

Comme

Tu es comme ce Bouddha de granit qui reçoit dans son plat l'unique offrande qu'un enfant put lui faire : une poignée de poussière du chemin.

|

Le Chardonneret

L'aimé ressemble à l'aimée. La mort ne fait plus honte, chardonneret absorbé et attaché à sa passion.

Le Boeuf

Jusqu' où s'étendra l'adieu vécu dans la honte et la tendresse qu'injurièrent l'animal
du rêve les bêtes qui pardonnent et te dévorent et la joie coupable ou la compassion
qui corrigerait le monde
dés-exister pour se transformer en flamme en boeuf
amour jamais touché

Dettes

Dans le déchirement de l'effroi, tu perfectionnes ta lumière et je me souviens.

Dire

Voyages, visages, tabac mûrissant, animaux du talon dans l'herbe, doigt appuyé sur l'effroi, le baume des mouchoirs, visites du néant, le petit miroir du savoir, les matins du souffle infantile, le fœtus de la nuit, tant d'innocence étouffée et tant de patience, le brasier de la patience, et toi.

Toi.

La Soif

L'enfermée dans sa soif paye pour chaque instant de ce qui aurait pu résister. Ainsi vinrent d'immenses tristesses, la mère universelle, les dettes de l'oubli.

Le Berceau

Ton double corps tisse la nuit, berce le berceau où nous sommes nés à l'envers, malades d'effroi.

Lettre

Étrange est l'eau qui nous réunit, braise extrême, quasi calcinée, tendue du non-être.

Young venitian lady's Dürer portrait revisited

Je suis retourné voir la jeune Vénitienne qui m'a montré la consolation de l'amour. Il est immortel, il me fait mal tout doucement. Elle, elle est liée à un air qu'elle ne m'ouvrira jamais. Il y a des siècles, j'ai fait un rêve dans ses lèvres. Là, il demeure. Elle l'a laissé là et il reste là, verrouillé contre moi qui l'ai rêvé.

L'En friche

Animal de l'en friche, mémoire, tu manges des prairies qui n'auront pas poussé davantage.

La Forme

Âme qui pense aujourd'hui : dis-moi pourquoi, en amour, la solitude est la forme de la lumière.

La Main

Il inventait un pays avec tant d'amour qu'il éclatait dans l'invention. On le voit maintenant dans les cirques poussiéreux, les verrats brumeux, les cachés derrière un bâton. Il était couvert d'âmes et protégeait leurs cendres d'une femme qui soufflait pour en dévoiler l'en dessous.

La clarté de ses miettes ulcérait les tromperies maquillées. Il criait Mort!, Mort! à toutes ses frayeurs réunies. Sa sempiternelle souffrance faisait plier ses propres vautours, ceux qu'il avait su obtenir. Il frémissait de désir et saignait comme un canari. Il se consumait dans un brasier conçu par personne; de sa main, il ne touchait ni terre ni ciel.

Le Miroir

Esprit qui ne voit plus qu'un animal blessé au fond du miroir : cesse de geindre.

Le Retour

Toi, qui me ramènes à l'intérieur de l'effroi de l'âme.
Le retour au village qui ne fut pas.
Tendresse pourrie.

Le Palmier

Ici, dans la main de l'effroi, s'étendit un rapide clair-obscur. Les bilans de l'oubli, le palmier de l'idiot : ne les lavez pas de Dieu.

et *Exilio* (1984)²³, ne présentent pas les traits esthétiques d'une telle poésie de la haute concentration de l'expression en si peu de mots, d'une extrême compacité.

Pour traduire *Salarios del impío*, il ne fallait surtout pas confondre rythme, historicité et oralité comme tend à le faire (le discours de) Meschonnic (quand il demeure trop général ou carrément historiciste); non, il fallait casser toute discursivité trop sémanticienne tissant sa toile autour de la nudité a-discursive de l'écriture de poèmes comme *ces poèmes-là*, et ne traduire que *ces phrases-là que sont les Salarios prenant corps avec ces mots-là* - pour les re-matérialiser en français potentiellement aussi « riche d'en friche », et les doter d'une fraîcheur native.

5.3.3- Consistance et compacité :
par l'accentuation sobre du français,
doter Salaires de l'impie
d'autonomie esthétique

En me basant maintenant sur l'essai par de Campos, traduit en espagnol par R. Mata - « De la traducción como creación y como crítica »²⁴ -, je vais mettre en relief ce que j'ai laissé en suspens, ci-haut, quant à l'acte de traduire Benedetti : la dimension esthétique du langage dit littéraire, dimension que *Geografías* « comprend » mais qui « pèse moins dans la balance » que les dimensions documentaire et sémantique participant, dans cette fiction, à la transmission *performative* de l'expérience historique visée par le témoignage.²⁵ Or, chez Gelman, du moins dans la poésie, la « prose du quotidien » et son humaine révélabilité ne l'emportent point sur

²³ J. Gelman (avec Osvaldo Bayer), *Exilio*, Buenos Aires, Legasa, 1984; le texte de Gelman s'intitule « Bajo la lluvia ajena. Notas al pie de una derrota », et on y lit, entre autres, « Estoy desterrado de vos ». Le texte combine de façon quasi organique une réflexion d'essayiste, le poème en prose pétri d'émotion et des notes plus prosaïques du quotidien de son exil à Rome en 1980, nourri d'activité journalistique.

²⁴ Une version française a été publiée dans la revue *Change* (Paris) dans les années soixante-dix.

²⁵ Curieusement, malgré leur éternel *différend*, Derrida et Meschonnic ont peut-être un point de convergence : l'insistance sur la *performativité* du langage écrit. Chez le premier, ce n'est plus à démontrer. Chez le second, après avoir fait porter toute la charge de cette performativité sur le rythme, on notera que *Poétique du traduire* « élargit le tir », nomme la « performativité du langage » dans la deuxième partie (« La théorie, c'est la pratique ») et affine enfin la pensée du « sujet », ici lié à la *force*... ce qui, pour moi, sonne étrangement derridien (cf. « Force et signification » qui ouvre en 1967 *L'Écriture et la différence*) : « La *force* suppose un sujet. C'est-à-dire un trans-sujet : le passage même du langage entre sujets. La force suppose que le langage est un mode d'action. Que sa façon d'agir compte peut-être plus que le sens des mots. » (*Poétique du traduire*, *op. cit.*, p. 151) Bravo pour « trans-sujet », le traducteur que je suis souscrit volontiers à cette formulation « rééditant » ce que Meschonnic nommait avant *procès* ou *processus de subjectivation* (cf. notamment *Critique du rythme*, *op. cit.*); et ce « peut-être », qui émaille pour la première fois depuis longtemps un livre du poéticien français, n'est *peut-être* pas qu'une marque de rhétoricité.

l'extraordinaire concentration du matériau langagier et de sa construction esthétique, ce que de Campos appelle à la suite de Max Bense, l'« information esthétique » :

« (...) el filósofo y crítico Max Bense establece (...) una distinción entre « información documental », « información semántica » e « información estética ». *Información* es (...) todo proceso de signos que exhibe un grado de orden. La « información documental » reproduce algo observable, es una frase empírica (...) La « información semántica » ya trasciende la « documental » porque va más allá del horizonte del observado, agregando algo que en sí mismo no es observable, un nuevo elemento (...) La « información estética », a su vez, trasciende a la semántica, en lo que concierne a la « imprevisibilidad », a la sorpresa, a la improbabilidad de la ordenación de los signos (...) Esta distinción es básica y le permite a Bense desarrollar, a partir de ella, el concepto de « fragilidad » de la información estética, en el cual reside gran parte de la fascinación de la obra de arte. »²⁶

Référentialité et invention sémantique sont clairement caractéristiques de l'oeuvre de Benedetti, et la poétique de l'oralité et de la socialité orchestrant son langage compose un « acheminement de la parole » narratif-rythmique comme fin dépli d'« information esthétique » : celle-ci fait partie intégrante de tout texte littéraire de Benedetti, dont notamment l'*art de narrer* n'est plus à démontrer (ce serait enfoncer des portes ouvertes, confirmer inutilement une évidence). Bref, ce n'est pas parce que je m'y suis peu attardé que j'en méconnais la *belle* efficacité, prolongeant modestement sur le plan littéraire l'oeuvre des grands nouvellistes l'ayant précédé.

Si je considère maintenant l'écriture poétique de Gelman, les trois dimensions de l'« information » - et de l'émotion, dirai-je - y sont également imbriquées, mais avec nettement moins d'information documentaire (que le poète argentin réserve à d'autres textes de sa production, notamment journalistique) et nettement plus d'« information esthétique » : après avoir brièvement référé à l'« information sémantique », je terminerai par celle-là, la plus importante - i. e. la plus difficile - dans la traduction de la poésie conductrice d'émotion précise.

Traduire la franchise

Sur le plan sémantique, il s'agit bien plus, dans *Salarios*, du courage de « dire le vrai » du *soi*,
la vérité à *peine* dicible,
la dureté d'éclats d'os brûlés d'une *âpre profération écrite*
« ravalant » l'épanchement de la douleur ici contenue en quelques mots
- la consommation du vivant, l'opiniâtreté
de la mémoire de qui refuse d'oublier -
que d'un sens « développé » par quelque discursivité que ce soit. Au contraire, la fidélité aux Disparus a pour corollaire, dans *Salaires de l'impie*, l'exigence fragmentaire, autrement dit l'éclatement du langage en « éclairs sémantiques » que forgent ou décochent maintes phrases tendues d'« el placer y el dolor que causa el amor » (Gelman)²⁷. Je ne m'étendrai pas plus sur la dimension intensément amoureuse et agonistique de l' « information sémantique », que j'ai cru traduire en 2000 « à l'intérieur » de chaque poème où elle *agit*; disons que puissance de détermination et puissance *d'indétermination* du langage poétique rivalisent dans pratiquement chaque poème, dotent presque chaque *épreuve* d'une « extrême tension morale »²⁸ et participent d'une tradition mystique espagnole qui nourrit Gelman depuis ses premières années d'exil, « filiation » à laquelle il se rattache explicitement depuis *Citas y comentarios* (1982) :

« Son citas y comentarios de los místicos españoles como San Juan de la Cruz y Santa Teresa. Pero también de los autores de tango, que son verdaderos místicos argentinos. Y todos ellos están obsesionados con la pérdida o la ausencia de lo amado. Unos en relación a Dios, y otros a los afectos, los amigos, la familia. » (Gelman)²⁹

L'apport des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix conduit aux limites du sens cette « experiencia con la lengua » des mystiques espagnols; la tension syntaxique et morale de l'écriture de Gelman atteint son comble dans la radicalisation interrogative

²⁶ H. de Campos, *De la razón antropofágica y otros ensayos*, op. cit., p. 185-186.

²⁷ Cité dans *Palabra de Gelman*, op. cit.

²⁸ Bolívar Echevarría, *La Modernidad del barroco*, Mexico, Era, 1999 (pages sur « El ethos barroco »).

²⁹ *Palabra de Gelman*, op. cit., p. 144.

du dire poétique caractérisant *Citas y comentarios*, et quelques autres livres depuis.³⁰
 « Ha corrido mucha sangre, mucho horror, y también se piensa con el cuerpo. »³¹
 D'où, selon moi, la dédicace à José Angel Valente, lui-même ressource et « travaillé »
 par la mystique espagnole de l'incarnation dans le langage in-formant *Material memoria, Tres lecciones de tinieblas* (1979 et 1980) et tous ses livres depuis; dans *El Fulgor* (1984), le corps constitue l'unité thématique du livre, suite compacte d'une aussi grande cohérence formelle que les deux livres précédents. C'est après avoir lu de 1997 à 1999 les neuf ou dix derniers livres de Valente publiés de son vivant (il est mort en juillet 2000), livres « aimantés » par une expérience ou un langage auratique de la révélation, que j'ai cru pouvoir traduire *Salarios del impo (1984-1992)*, dans le sillage de cette haute concentration du langage poétique en dialogue avec la mystique espagnole.³²

« *Comme autant de trouées d'un avenir informe* »³³

« (...) la información estética no puede ser codificada sino por la forma en que fue transmitida por el artista (... la información estética es igual a su codificación original). La fragilidad de la información estética es, por lo tanto, máxima (...) En la información documental y en la semántica (...) la « redundancia » (o sea... los elementos predecibles, sustituibles) es elevada, en comparación con la información estética, donde es mínima. (...) La información estética es, de este modo, inseparable de su reali-

³⁰ Cf. *En abierta oscuridad*, Mexico, Siglo XXI, 1993, deuxième édition 1994 (anthologie 1962-1992); *Incompletamente*, Buenos Aires, Seix Barral, 1997, repris in *Salarios del impío y otros poemas*, Madrid, Visor, 1998 (l'édition d'où j'ai tiré *Salaires de l'impie*).

³¹ J. Gelman cité dans *Palabra de Gelman*, *op. cit.*, p. 144.

³² Quant au basculement sémantique propre à la signification énigmatique (toujours quand même à traduire) des *Salarios* de Gelman, et pensant à sa naissance en 1930 dans une famille d'émigrants juifs russes, je me permets de citer le commentaire que fait H. Meschonnic à partir de l'épineuse question de la traduction des *Psaumes* : « Le sens, et toute une anthropo-théo-logie, bascule. (...) le judaïsme, dans sa théologique de l'exil, tourné vers l'inaccomplissement de la promesse demeurée promesse (...) », *Poétique du traduire*, p. 134. Quand J. Derrida a publié *Circonfession* en 1991 (Paris, Seuil, dans le *Jacques Derrida* « signé » G. Bennington), il a proposé lui aussi, les mêmes années que Juan Gelman, une nouvelle façon de dire l'exil depuis une tradition théologique - là bousculée sur le mode autobiographique-analytique d'une prose « déferlante » (59 « phrases déferlantes »), et démultipliant par la prolifération des signes « organiques » de la lettre et de la trace (le sang, la marque, l'escarre et le lexique du corps malade de sa mère) ce que Gelman concentre en « lenguaje calcinado ». Mais, dans les deux cas, il s'agit d'une écriture vitale luttant contre la mort, la disparition et l'oubli, « mémoire matérielle » d'un *epos* du courage de la profération écrite s'efforçant d'expandre les forces de la langue. « Il écrit concis », dit Hélène Cixous dans son beau *Portrait* de Derrida (Paris, Galilée, 2000), en évoquant *Circonfession*; d'où, enchaîne-t-elle, la « puissance de son dire ».

³³ A. du Bouchet, « Notes sur la traduction », *Ici en deux*, *op. cit.*, non paginé.

zación; « su esencia, su función están vinculadas a su instrumento, a su realización singular. (...) En otra lengua, será otra información estética aunque sea igual semánticamente. De esto se desprende, además, que la información estética no puede ser semánticamente interpretada. »³⁴

Je termine ces pages « sur » ou « depuis » la traduction des *Salarios* de Gelman, en réarticulant la problématique de la traduction littéraire concrète telle que résumée ci-haut par H. de Campos à l'aide de la théorie de l'information de l'oeuvre d'art proposée par Bense.

Jacques Ancet, le poète-traducteur de J. A. Valente, a composé en français des « Objets de la nuit » potentiellement aussi riches d'information esthétique que les « Objetos de la noche » définitivement introduits par Valente en 1979, ces mots formant la première ligne du premier poème de la suite *Material memoria*, immédiatement après l'épigraphe de Lezama Lima : « La luz es el primer animal visible de lo invisible » - « mémoire matérielle » plus forte de matérialité de l'écriture et de « mémoire du langage » racinant jusqu'au fond mystique, que de mémoire d'événements extérieurs aux eaux du désir et de la création langagière, ici concentrée au possible.

L'enjeu, dans la traduction de cette poésie de la révélation, c'est, bien plus que l'historicité, l'*autonomie esthétique* de la traduction - ici *Salaires de l'impie* : « En otra lengua tendremos (...) otra información estética, autónoma », écrit Haroldo de Campos³⁵. Ainsi les magnifiques *Material memoria*, *Trois leçons de ténèbres* et *Mandorle*, traduits par J. Ancet aux éditions Unes, sont-ils des livres monolingues constituant de véritables « preuves » de l'autonomie esthétique des signes du langage poétique en français, « généré » par l'acte de traduction des quatre livres de Valente : ils ne nécessitent pas le texte original espagnol, ils se suffisent à eux-mêmes, sont des « objets de la nuit » tels que désirés et façonnés par le poète espagnol, maintenant « recréés » en français.

« Entonces, para nosotros, la traducción de textos creativos será siempre *recreación*, o creación paralela, autónoma aunque recíproca. (...) En una traducción de esta naturaleza, no se traduce solamente el significado, *se traduce el propio signo*, o sea, su fisicalidad, su materialidad misma (propiedades sonoras, de imagética visual, en fin, todo aquello que

³⁴ H. de Campos, *op. cit.*, p. 186-187.

³⁵ *Ibid.*, p. 188.

forma, según Charles Morris, la *iconicidad* del signo estético) »³⁶.

Ce que de Campos énonçait trente-cinq ans avant la récente insistance du Meschonnic (citant Guillevic) sur la traduction « en rythme » *des signifiants*, ce qu'il énonçait *mieux* parce qu'affirmant intelligemment qu'il faut traduire les signifiés ET les signifiants, ceux-ci dans leur matérialité même, c'est ce qu'a réalisé en français Jacques Ancet, dans sa traduction des grands poètes espagnols que sont Valente et Antonio Gamoneda. Même si des éditions bilingues signées Ancet (aux éditions Unes, José Corti et Lettres Vives) sont venues s'ajouter depuis 1987 aux premières éditions monolingues évoquées ci-haut (et je suis plutôt « pro-bilingue » en la matière), il s'agit chaque fois d'une « matérialisation » française d'une concrétude esthétique (et « symbolico-charnelle » imaginative) qui ne perd, de l'original espagnol, qu'une fluidité musicale intransférable à la perfection, prosodie à faire rejaillir le mieux possible de la syntaxe moins élastique du français.

Pour moi, le transfert achevé par Ancet restitue pleinement l'acte de création de ces poètes espagnols dans une rythmique et un lexique autonomes, d'une extrême acuité vis-à-vis de l'original; et la trace phonique - pour nommer la fluide concrétude « sonore » sans « son » de la marque graphique - du poème de Valente et celle, plus dure et plus âpre, du poème d'Antonio Gamoneda, prend une existence « physique » en langue française, telle qu'un poète-traducteur la trace selon la connaissance sensuelle de sa propre langue maternelle traduisante.

Pour conclure ceci, avant de « céder la voix » au Gelman de *Salaires de l'impie*, je crois qu'il s'agit davantage, dans les livres du poète argentin, de *trajets* de la nuit, de *trajets* de l'ombre refusant le modèle esthétique-artistique de l'« objet » matériel, au profit du surgissement de la marque, du tracement de la trace, ici proche de la blessure, de son cruel frayage dans le corps sensible de la mémoire. J'entends la poésie de Gelman comme aussi âpre que celle d'Antonio Gamoneda (cf. *Descripción de la mentira, Lápidas, Libro del frío, Tú*), et transformée par la violence de l'Histoire d'une façon aussi radicale que celle d'André du Bouchet « tournant au plus vite le dos au fatras de l'art »³⁷. Le net refus, chez le du Bouchet de la maturité, de l'esthétisation du poème, du projet onirique de créer celui-ci à partir de ou depuis (le modèle de) l'art et de la fascination pour l'objet artistique - refus partagé par Paul

³⁶ *Ibid.*, p. 189.

³⁷ Titre d'un des textes en prose d'A. du Bouchet ayant la démarche d'Alberto Giacometti comme élément déclencheur, et regroupés dans *Qui n'est pas tourné vers nous*, Paris, Mercure de France, 1972.

Celan³⁸ -, n'empêche pas pour autant la création langagière de phrases-trajets dont la dynamique des tensions élabore une expérience poétique « épiphanique » du langage et de son éclat (parfois balbutiant) de monde; et chez Gamoneda comme chez du Bouchet incarnant la verte et noire crudité du réel, l'écriture est aussi compacte et dense de « matérialisme extatique » que celle du poème-objet esthétique ouvragé par Valente dans ses livres de 1979 à 1992 - quintessence d'*agudeza*!

Envoi

Enfin, j'élabore dans la conclusion de la thèse, « Le site du traducteur », la notion d'« information synergique » (sans la dénommer ainsi) : le poème contemporain, de même que la prose d'*En estado de memoria* de Tununa Mercado, peut très bien être perçu et traduit comme la condensation et densification en un seul langage (ni monologique ni « plurilinguistique ») des trois couches d'information relevées par H. de Campos suivant la proposition inaugurale de Max Bense, et la traduction qui, pour moi, doit aussi « prendre en charge » et « transférer » la force éthique et l'ambiance du texte, se doit alors de « transmettre » aussi cette synergie qu'est la création littéraire irréductible au « plus » de l'information esthétique. Il y va peut-être des dimensions de l'affect et de sa *transférance*, terreau, flux ou fluence d'émotion irréductible à l'information sémantique et à l'information esthétique - du moins en ce qui concerne des oeuvres affrontant la douleur sans stratégie d'évitement, d'une écriture mettant en mots la douleur de l'exil, le deuil longtemps impossible, la prégnance de la disparition et de la mort. « Cruauté aime vivre », écrit René Char dans *Retour amont*³⁹ : traduire une telle densité ne relève pas que de la recreation esthétique autonome de la même opération sémantique, dans une autonomisation des *signes esthétiques* « étrangers » le permettant dans la langue d'arrivée, mais s'insère dans l'opération synergique du traducteur qui sait qu'il doit, dans le poème et surtout *par* le poème entier et la suite entière qui l'inclut ou (peut-être) le « comprend », dire quelque chose d'in-ouï sur le monde. Dans le sens propre du terme : jamais dit ainsi avant, très possiblement jamais « entendu » ainsi avant dans le monde de qui ose écrire ou simplement *lire* de

³⁸ Cf. « Le Méridien » de Celan, texte du discours de réception du prix Büchner cité dans l'introduction de la présente thèse et traduit par du Bouchet au milieu des années soixante pour le premier numéro de la revue *L'Éphémère* (1967). Réédité ces dernières années aux éditions Fata Morgana, Montpellier.

³⁹ R. Char, *Le nu perdu*, Paris, Gallimard, 1971, repris depuis dans la coll. Poésie Gallimard.

« l'extrême contemporain ». *Sunergeia* : « Opération d'amour » est le titre de la traduction française de *Citas y comentarios* de Gelman par Jacques Ancet.⁴⁰

⁴⁰ Jacques Ancet, suite à l'envoi que je lui ai fait (au début de janvier 2001) de ma traduction des *Salaires de l'impie*, m'a écrit aussitôt le 14 janvier : « Merci de votre envoi que j'ai beaucoup aimé. Je ne connais pas ce texte de Gelman (...) Avez-vous un éditeur? Voulez-vous que je le propose à Lettres Vives (...)? » Mais les aléas de la traduction littéraire et de l'édition étant ce qu'ils sont, J. Ancet a appris à la fin de l'hiver, un peu par hasard, que Jean Portante allait publier aux éditions Phi (Luxembourg) sa traduction française des *Salarios* de Gelman réalisée en 1998-1999 (années où je ne pouvais prétendre proposer à un éditeur une traduction achevée d'un livre de Juan Gelman, aussi court soit-il).

Quant au livre *Opération d'amour*, traduction du livre de Gelman que J. Ancet venait tout juste de terminer au moment où je lui ai envoyé *Salaires de l'impie*, il paraît ces mois-ci chez l'éditeur « L'Atelier des Brisants ».

Chapitre 6. - L'epos de l'étrangère

Indépendamment de sa traduction en français, la *transposition* des gestes et motions d'amour en écriture, des « petites perceptions » magnifiées dans *Canon de alcoba* (1988)¹ à la narration autobiographique endeuillée des livres suivants, serait le mouvement caractéristique de la *trajectologie poétique* qu'est l'oeuvre encore en devenir de Tununa Mercado. Avant d'en présenter l'exacte textualité puis, avec *En estado de memoria* (1990), l'*epos* mémorial, dont la traduction française en appendice prolonge et « incarne » en quelque sorte les présentes propositions sur l'*epos* latino-américain à l'âge du témoignage, voici une façon, avec *Le site de l'étranger*, d'introduire à la veine analytique (d'une singularité remarquable) innervant rigoureusement la langue d'écriture de Tununa Mercado :

« Dans le chapitre de *L'interprétation des rêves* consacré à « la prise en considération de la figurabilité », Freud fait de la mise en forme plastique de l'image l'avantage d'une *substitution* grâce au travail effectué par le rêve sur les contenus de pensées dites abstraites. Pareille substitution ne signifie nullement que serait dépourvu d'imagination ou d'image ce qui est tenu pour « abstrait » : propositions, idées, concepts appartiennent à l'activité de la pensée que l'on désigne comme abstraite par une réduction qui méconnaît la fantasmatique dont, en vérité, on ne peut la départir. La substitution relèverait plutôt d'une opération de *transposition* »²

Ainsi la langue d'écriture de ces deux livres de Mercado, *Canon de alcoba* et *En estado de memoria*, présente-t-elle à la lecture les qualités synthétiques d'une telle opération tablant sur la puissance de figurabilité de l'écriture s'inspirant avec acuité de celle du rêve : au monde minutieusement décrit et graduellement narré de façon fragmentaire est soudée l'expression d'une pensée riche de propositions et d'idées

¹ Tununa Mercado, *Canon de alcoba*, Buenos Aires, Ada Korn Editora, 1988; Barcelone, Ediciones del Serbal, 1995.

² P. Fédida, *Le site de l'étranger*, *op. cit.*, p. 189-190.

inséparables de leur matériau langagier, suivant une étonnante « logique des quasi-indiscernables » liant le désir et l'idée.

« Como el deseo, la idea (...) », lit-on dans le *Canon* : plutôt que méconnue, la fantasmatique apparaît, dans cette écriture sans complaisance aucune, comme l'humus de l'idée, et les phrases modulant des contenus propositionnels, potentialisent l'invention sémantique du non-ouï ou non-dit jusqu'ici, et arborent simultanément leur « matérialité » processuelle, leur tissage de rapports syntaxiques. Celui-ci déplie extensivement, comme « doublure » ou pénombre-source de l'idée, le désir, dont la *portée musicale* sous-tend l'élaboration de chaque paragraphe :

« (...) le désir n'est pas la pulsion et il ne se sépare pas des subtilités de sens symbolique que la psychanalyse a dégagées et qui ne se saisissent qu'à travers les combinaisons de signifiants. (...) le terme de « portée » condense ces caractères du désir : je mettrai en exergue la *portée musicale* parce qu'elle rend bien compte d'un soutien et d'une durée à suivre mais qui perd tout sens si elle est abstraite des notes qui s'y inscrivent ainsi que des signes complémentaires (clés, durées, altérations). Le désir est la portée des signifiants. »³

Précédant en ce sens l'*epos* testimonial de l'auteur (*En estado de memoria*), *Canon de alcoba*, oeuvre qui a révélé l'écrivaine Tununa Mercado à l'Argentine (Prix Boris Vian de la Critique en 1988, comme Saer en 1980 et Gelman en 1987) puis à José Saramago et plusieurs autres, est non seulement un livre renouvelant entièrement l'écriture de l'érotisme, mais constitue une véritable phénoménologie narrative du désir. « Recintos cargados de erotismo »⁴ lit-on dans « La casa del amor » et, plus tôt, « poseídos por la simetría y la perfección, aguzados vaya a saberse por qué sentido y hacia qué final »⁵ dans « Pero todavía vibra » : s'il n'était point dans l'intention originale de l'auteur de désigner ainsi, dans leur concrétude d'écriture, les proses compactes composant le *Canon*, les phrases d'où proviennent ces mots n'en sont pas moins tendues d'un désir d'incarner ainsi cette vision. « ¿Dónde se corporiza? »⁶ : autant dans ces pages que dans *Material memoria* de J. A. Valente ou « La Venue à l'écriture » d'Hélène Cixous (1976)⁷, c'est-à-dire dans l'« entretissage » mercadien

³ Guy Rosolato, *La portée du désir ou la psychanalyse même*, Paris, PUF, 1996, p. 3.

⁴ T. Mercado, *op. cit.*, p. 81 (je cite l'édition espagnole, 1995).

⁵ *Ibid.*, p. 64.

⁶ *Ibid.*, p. 118.

⁷ Texte magnifique, repris in H. Cixous, *Entre l'écriture*, Paris, Éditions des femmes, 1986.

d'une écriture du désir et du langage de l'essai qui s'y incorpore, y insinuant, à même la construction esthétique du matériel-mots, la *juste distance* propre à l'oeuvre artistique, « cette juste distance qui garantit le courage du langage et sa dignité » (Fédida)⁸. Avant, donc, de me concentrer une dernière fois sur l'*epos* latino-américain hors la chambre de l'écriture, il faudrait examiner en quoi *Canon de alcoba* préparait le terrain à une nouvelle *densification et intériorisation* de l'*epos* migratoire, et comment, en amont d'*En estado de memoria*, l'auteur de *Canon de alcoba* nouait finement érotisme et réflexion dans une écriture distincte.

Ici, je ne propose qu'une première approche de l'enceinte de l'expérience intime de l'Eros qu'explore, exprime et *expand* *Canon de alcoba* : si j'envisage de le traduire après *En estado de memoria*, dans ce cadre-ci, j'en restitue simplement la démarche trajectologique, « incubation » poétique ayant précédé l'écriture de l'*epos* mémorial et en structurant intimement la trace. Naît, dans les pages du *Canon*, une nouvelle écriture du transfert migratoire.

6.1 - *L'Eros migratoire*

« L'événement est une vibration »

Le Pli

Montage semi-narratif d'événements perceptuels et *cultuels* qui court-circuitent le culturel, *Canon de alcoba*, si on l'embrasse dans son entièreté, est un « montage symbolique » (Legendre, *Dieu en miroir*) dont l'efficace redistribue, sur un mode plurisémiotique, le transfert migratoire à l'oeuvre dans la littérature latino-américaine. Écrit essentiellement en exil, comportant plus de noms de lieux à l'étranger qu'en Argentine (quasi absente du texte), ce livre rompt au premier regard avec toute filiation culturelle extérieure au texte même et à sa consistance « matérielle » : il se donne à lire comme une entité autonome, « s'autoengendrant » dans l'acte de lecture comme - plutôt que par miracle - par l'écriture de l'autoeffacement du sujet. L'individu⁹, c'est le livre, « créativité, formation d'un Nouveau (...) « concrescence » d'éléments »¹⁰, écrit Deleuze dans le chapitre 6 du *Pli*, « Qu'est-ce qu'un événement? ». Parce que

⁸ P. Fédida, *op. cit.*, p. 108.

⁹ « La définition réelle de l'individu : *concentration, accumulation, coïncidence d'un certain nombre de singularités pré-individuelles convergentes* », écrit Gilles Deleuze dans *Le pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988.

¹⁰ *Ibid.*, p. 105.

l'extension est, pour Whitehead autant que pour Leibniz, la première composante ou condition de l'événement, *Canon de alcoba* se lit, dans son édition espagnole, comme cent trente pages d'écriture, et d'une écriture qui étire, d'une page - puis d'un texte - à l'autre, l'expression amoureuse de la puissance de variation de la trace.

Disons ensuite, suivant ce que Deleuze appelle une deuxième composante de l'événement, que « les séries extensives ont des propriétés intrinsèques » : le *Canon* comporte sept parties, chacune agençant différents matériaux pour la lecture et la pensée de la signification érotique, différentes matières et manières d'expression : « Ce ne sont plus des extensions, mais (...) des intensions, des intensités, des degrés. Ce n'est plus quelque chose plutôt que rien, mais ceci plutôt que cela. »¹¹

De la première partie, « Antieros », à la cinquième, « Eros », j'en retrace quelques phrases, articulations et moments décisifs en précisant la facture poétique et la démarche trajectologique, qui va *des matières aux manières* :

« On va des matières aux manières (...) est-ce une texture, ou un pli de l'âme, de la pensée? La matière qui révèle sa texture devient matériau (...) C'est le couple matériau-force qui, dans le Baroque, remplace la matière et la forme »¹²

On lit, en première page du premier texte du *Canon*, « Antieros », le sujet de l'énonciation de ce texte sans identité narrative décrire concrètement, à l'infinitif présent, l'action de faire le lit, de bien tendre les draps et de mettre de l'ordre dans les chambres : « Comenzar », « Barrer cuidadosamente », « Recoger », « Regresar », « Sacudir », « Poner en orden », « Pasar al segundo cuarto », « Repetir », « airear », « alisar », « entrar bien », etc., est la forme verbale qui meut et anime la première page de description (et les pages suivantes) des actes domestiques du scripteur constituant l'énigmatique narrateur. Quatre pages plus loin, avant que ne se précise la formation (plutôt que « forme ») des « lieux » de la narration structurant le livre, on lit dans le deuxième et dernier long paragraphe d' « Antieros » : « (...) se alimenta el cuerpo receptivo de la carne por impregnación, maceración, « mijotaje » »¹³. Puis, page suivante, cette autre métaphorisation de la création : « percibir con absoluta nitidez el

¹¹ *Ibidem.*

¹² *Ibid.*, p. 50.

¹³ *Canon de alcoba, op.cit.*, p. 19.

ruido de la transformación de la materia»¹⁴. Et, au fil de ces pages, le narrateur s'avère être une femme.

Je ne m'étendrai pas sur le fait du « monde du texte » (ce n'est pas mon propos), mais la narratrice s'adonne progressivement, avec un augment d'intensité charnelle tout au long de cette première nouvelle, à la description d'un acte rituel, dans sa cuisine, frôlant l'expérience culturelle, et dont la sensualité (odeurs, saveurs, gestes d'autoérotisme) débouche, à partir du milieu du texte, sur une débauche de « sensations » que l'écriture configure sur un plan verbal, imaginal et figural superposant narration au présent et concentration du travail de la langue - ce matériau - propre à l'écriture poétique.¹⁵ Avant de résumer la *poétique du pli* orchestrant la suite du livre, je réponds à la question du poète argentin Arnaldo Calveyra à propos de *Canon de alcoba* : « Mais d'où ça vient? »¹⁶ Soit un élément de réponse, quant à une (double) « provenance d'Argentine » de l'écriture de l'ensemble hypercohérent des textes du livre : de la recherche d'un art narratif entre la puissance d'analyse psychologique des romans-montages de Manuel Puig et - surtout - l'écriture objectiviste de Juan José Saer, celle-ci radicalisant le « drame de narrer » l'emportant en intensité; dans les récits d'Onetti, sur la représentation du monde narré.¹⁷

Historiquement et « génétiquement », cela correspond au devenir des (nouvelles) formes succédant, dans les années soixante-dix, à la fin du *boom* du roman latino-

¹⁴ *Ibid.*, p. 20.

¹⁵ On aurait là un « événement figural » au même titre que « Mouvements » et « Bras cassé » de Michaux, tel que signalé dans le chapitre 2 à partir de la poétique du figural élaborée par Laurent Jenny dans *La Parole singulière* (Paris, Éditions Belin).

¹⁶ Entretien personnel en décembre 1998.

¹⁷ Je m'appuie ici, confirmant par le langage critique l'évidence phénoménale de textes littéraires que j'ai lus (Onetti, Puig et Saer) et le rapprochement en découlant, sur l'article de Noé Jitrik portant sur *El limonero real* de Juan José Saer (*Revista Iberoamericana*, num. 102-103, 1978) et repris dans *La vibración del presente*, *op. cit.* (dernier texte du livre). Je cite, en pensant à *Canon de alcoba* comme à « un texto fácilmente calificable como una densa construcción consciente de sí misma » (p. 169) : « si se trata de comparar, el texto firmado por Saer lleva hasta sus instancias extremas lo que está dibujado en los de Onetti en la medida en que lo narrado no es necesariamente un suceso reconocible, un « algo » que se pueda, de manera positiva, medir y pesar, sino la narración misma o, lo que es igual, el obsesivo drama de narrar » (*ibid.*). Et, plus loin : « la escritura misma (...) impone lo que hay en ella de sistema de inscripciones y (...) no emplea la representación como criterio de verdad porque su criterio de verdad está en su materia misma » (p. 177). Jitrik détermine alors la tendance à la « forme » en tant que « la « insistencia » (...) el rasgo que nos hacía ver este texto como « objetivista » » (*ibid.*). Je reviens plus loin sur cette *insistence* : j'y vois un trait d'écriture aussi pertinent dans *Canon de alcoba* (et peut-être *En estado de memoria*), bien que s'y articulant autrement. (Je rappelle qu'il s'agit ici de déterminer un « pôle d'attraction » de l'écriture argentine transformée par l'âge migratoire : Saer (qui vit en France depuis la fin des années soixante) et Mercado ont tous deux écrit dans une situation géographique à l'extérieur du pays natal. Cela dit, le texte de Jitrik qui précède immédiatement celui sur Saer, dans ce livre de travaux sur la littérature latino-américaine, et qui est consacré à un récit de Rulfo - « El ojo de la aguja que mata. Inconsciente y texto en un relato de

américain, et à l'ouverture à de nouvelles façons critiques de concevoir la narration suite au Nouveau Roman (qui a marqué l'écriture de Saer) et à sa valorisation de la description au détriment de la représentation téléologique de la réalité et de sa représentance via des personnages aux contours sémantiquement rassurants.¹⁸ Quant à l'« écho du *boom* » ne pouvant qu'accompagner cette nécessaire « déflation » de la grande totalité imaginaire à l'âge critique des dictatures, de l'exil et du prochain témoignage - transformation ou altération perceptible même au sein de la temporalité du mythe construite par les deux romans « obsessionnels » de Saer, *El limonero real* et *Nadie Nada Nunca* -, la fin de la dernière phrase d'« Antieros », cette antichambre délicatement tellurique du *Canon*, en témoigne peut-être exemplairement, « charnellement » :

« (...) las mezclas que la piel ha terminado por absorber trastornando los sentidos y transformando en danza los pasos cada vez más cadenciosos y dejarse invadir por la culminación en medio de sudores y fragancias. »¹⁹

L'évidence phénoménale de certaines longues « phrases déferlantes », telle celle de deux pages - débordante de « sensations » - constituant à elle seule le premier des « Espejismos », la partie qui fait suite à « Antieros », cette évidence de l'extension, de l'élasticité constructive en tant qu'étirement dynamique augmentant les tensions du matériau et de leur articulation poétique, pointe en direction du *dépli* cher à Michaux et Deleuze, et correspond selon moi à une poétique rigoureuse de l'acuité et du dépli de l'expression « incarnante » tirant le maximum des puissances harmoniques de la langue espagnole.

« *Le dépli* : ce n'est certes pas le contraire du pli, ni son effacement, mais la continuation ou l'extension de son acte, la condition de sa manifestation. Quand le pli cesse d'être représenté pour devenir

Rulfo », serait tout aussi pertinent pour « baliser » une première lecture de *Canon de alcoba*, qui ne « provient » pas plus de la culture argentine que de la culture mexicaine.

¹⁸ Le texte de Jitrik cité ici a pour titre : « Entre el corte y la continuidad. Juan José Saer : una escritura crítica », cette dernière expression marquant explicitement le changement de sensibilité survenu en Amérique latine dans les années soixante-dix à quatre-vingt, chez énormément d'individus très au fait des manipulations politiques, us et abus du pouvoir à travers tout le continent. Le mot « critique », pour Armando Gomez dont la réflexion indépendante participe de cette (double) vigilance, marque mieux que tout autre mot l'esprit de sa génération de lecteurs-interprètes de la réalité latino-américaine postérieure au *boom*.

¹⁹ *Canon de alcoba, op. cit.*, p. 21.

« méthode », opération, acte, le dépli devient le résultat de l'acte qui s'exprime précisément de cette façon. »²⁰

C'est en ce sens que « l'étirement ne s'oppose plus au pli, mais l'exprime à l'état pur »²¹, et qu'il faut, je crois, entendre la poétique de Tununa Mercado comme une poétique de la phrase, forgée dans les années à l'origine du *Canon* et perfectionnée tout au long des années soixante-dix. Dans le chapitre 1 du *Pli*, Deleuze écrit quelque chose qui sonne étrangement contemporain aux phrases de *Canon de alcoba* publié la même année que l'ouvrage de philosophie sous-titré *Leibniz et le baroque* :

« Il faut donc dire qu'un corps a un degré de dureté aussi bien qu'un degré de fluidité, ou qu'il est essentiellement élastique, la force élastique des corps étant l'expression de la force compressive active qui s'exerce sur la matière. »²²

D'après mon expérience, c'est *ainsi* qu'il faut lire, percevoir, entendre et - en matière d'*epos* - traduire les phrases de Mercado, une à une, à la fois fluides et dures, dotées qu'elles sont d'une dynamique des tensions perceptible comme « force élastique » des corps qu'elles *tendent à être* (sans jamais l'être organiquement), expression syntaxique-plastique d'une « force compressive active » à l'oeuvre dans une écriture aussi compacte et concentrée que peut l'être celle de Juan Gelman.

Le passage des matières aux manières, chez Mercado, n'abandonne jamais les premières dans une démarche de sublimation qui viserait ou aboutirait au Maniérisme: dans *Canon de alcoba*, « la rebeldía de la materia » ne cède pas le pas à la Forme.

« La materia del deseo entonces es otra, no tiene determinación ni viene a representar ninguna escena.

¿Cuánto va a durar el amor que se transporta, que se acarrea de un modo tan totalmente embriagador y vertiginoso? ¿Qué materia tan pura y germinal condensada, saturando todos los circuitos! »²³

²⁰ G. Deleuze, *op. cit.*, p. 50.

²¹ *Ibid.*, p. 51.

²² *Ibid.*, p. 8.

²³ T. Mercado, *Canon...*, *op. cit.*, p. 79.

Avant de passer au transfert migratoire qui « aimante » l'amour « qui se transporte », j'insiste sur cette exigence de rigueur et d'acuité de l'expression par laquelle cette poétique de la phrase la plus précise possible échappe à l'énergétisme flou qu'on peut reprocher à certains projets d'écriture nés dans les années soixante-dix; dépli et acuité caractérisent tous les textes publiés de Mercado²⁴, l'adjectif même « aguzados » apparaît plus d'une fois comme mot-valeur dans le *Canon*²⁵ et, dans le texte intitulé « Teoría del amor », *agudeza* :

« Contornos, agudezas, repliegues imperceptibles pero significantes en el espacio que ocupan. Buscan o se dejan estar en el tránsito, sin obstinación, entreviendo quizás nuevas organizaciones de la piel, condensaciones inéditas de materia, ofrecimientos latentes a la espera del dedo que los incite, de la mano que los despierte.

Contra toda la retórica de la luz esgrimida como un beneficio para el amor, las penumbras legitiman la dimensión pura del tacto, el vértigo del olfato, las trepidaciones de un jadeo, la respiración entrecortada cerca del oído, el desvanecimiento de la voz que no sabe decir. »²⁶

²⁴ Cf. essais, textes et notes de voyage composant *La letra de lo mínimo*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1994, ainsi que le roman autobiographique (plus classique) *La Madriguera*, Buenos Aires, Tusquets, 1996. Des essais ou articles publiés dans des volumes collectifs ou dans la revue *Casa de las Américas* font preuve d'une même densité d'écriture, du même souci de rendre justice à la complexité de l'expérience humaine, et à sa douleur, par des textes pensés et écrits aussi minutieusement que les textes littéraires de l'auteur.

²⁵ Ainsi pages 26 et 64.

²⁶ T. Mercado, *Canon de alcoba*, *op. cit.*, p. 84. Plus loin, cette « absence » du sujet (absentéisation ou retrait du « je » structurant l'entière trajectoire textuelle du livre) a pour toile de fond la plurivocité a-subjectale de l'écriture. Voici un passage parmi d'autres de *Canon de alcoba* où le scripteur (ici masque de l'auteur) toujours sans identité narrative précise la nature de sa démarche d'écriture: « El flujo de la escritura no se ha detenido (...) El texto ha quedado apresado; la letra busca salir, el hilo se ha roto por lo más delgado, y la estructura muestra su vacío. Huérfana de información y sin móvil, la escritura se desespera. Busca créditos, se dispone a enajenarse. Tiene que cazar sus puntos de referencia fuera de la estructura, en otro orden que le preste su cauce para seguir o que contenga su desborde. (p. 138) El fluir cesa. (...) Otra cosa es el frunce buscado para sostener el bordado propiamente dicho : base, espesor multisignificante, lo que la escritura va a mostrar es sólo una superficie, más textura que elaboración en profundidad, pero con una densidad al tacto, el oído o la vista que permita suponer que, tirando de un solo hilo, puede desmadejarse un aluvión de otros textos ocultos en el pliegue. » (p. 139) On reconnaît ici une veine néostructuraliste, dans « Punto final », la dernière partie du livre, où le lexique et la tension des phrases sont ceux d'une écriture autoréférentielle agissant simultanément comme « réceptacle » et devenir-écriture de la « matérialité » des signifiants (dans un sens lacanien).

Exil et transfert migratoire de l'Eros

« En la estación mala no hay migraciones. »

Canon de alcoba

Une longue traversée d'épreuves se réfugie et parfois se manifeste et se dit dans les replis de *Canon de alcoba*, seize ans d'exil, les seize années que l'auteur a passées en dehors de l'Argentine. Si *En estado de memoria* sera le récit de témoignage autobiographique du courage de prendre ces années d'exil et leur *charge* à bras-le-corps, pour en narrer *tous* les états géopsychiques et métapsychologiques de deuil et mélancolie (voir ci-après), le *Canon* constitue plutôt une enceinte de consolation, une chambre poétique et esthétique plus ou moins à l'abri des affres de l'exil, en retrait du pire de l'histoire politique, celle-ci apparaissant à peine, dans une des sept parties du livre (« Realidades »).

Le texte « Ver », nouvelle insérée parmi les « Espejismos », théâtralise un transfert agénéalogique entre les deux protagonistes d'un rituel voyeuriste, opérant sur le plan référentiel (ou sur le plan scénique, par *illusion référentielle*) entre deux appartements dans Greenwich Village, à New-York. On pourrait lire cette nouvelle comme une des premières « pièces à conviction » du transfert migratoire du sujet de l'énonciation scripteur de *Canon de alcoba*, même si l'ambiguïté que sa narration distille méticuleusement est plus près de la scénarisation du désir sexuel remarquable chez Onetti et Puig (*Pubis angelical*)²⁷, que de l'*epos* migratoire (ré)orientant progressivement l'écriture cortazarienne depuis l'étranger.

Plus proche de mon propos, « El sueño del primer exilio », dans la partie intitulée « Sueños », nomme et déploie pour la première fois dans ce livre le site géopsychique de l'exil, c'est-à-dire le non-accès à la vie symbolique de la ville-refuge, effleurée et imaginée (perçue, devinée) plus que véritablement connue (jamais faite sienne). « Francesa del este » jamais faite sienne, cette réalité territoriale, géographique et socialement concrète, échappe au « je » qui s'efface :

« Ciudad extranjera, se entregaba, se ofrecía pero la mirada entonces resbalaba por sus piedras y sus árboles, sin mirar, enceguedida por la última, actual, imperecedera nostalgia de otro espacio.

Allí estamos, pero ¿hacia dónde vamos? (...)

¿Quiénes estuvieron en esa ciudad, con nosotros, despiertos,

quiénes fueron los paseantes de la vigilia, a quiénes citábamos en las esquinas?

Todo el mundo ha desaparecido. Nos han dejado. »²⁸

Après les « replis de la matière » (Deleuze), les « plis dans l'âme » viennent à l'expression, remontent du fond alors que la mémoire se mêle à l'écriture du migratoire revenant sur l'expérience du premier exil en France, vécu à la fin des années soixante. Ces « plis dans l'âme », qui atteindront dans *En estado de memoria* et *La Madriguera* leur pleine extension, expression et « entr'expression » (Deleuze)²⁹, ces « plis » prennent forme ici et là dans *Canon de alcoba*; et le rituel, voire l'activité *cultuelle*, de consolation que fut l'écriture de textes érotiques pour leur auteur alors en retrait de la Cité, est bien marqué dans « El sueño del primer exilio » :

« El sueño consuela a la realidad. (...) La correspondencia finalmente se pierde (...) El sueño es también eso : un recordatorio de lo que no se ha vivido »³⁰

On est loin, dans le *Canon*, de l'érotisme ludique et conquérant de *Rayuela* : si l'Eros migratoire et sa logique onirique du transfert traverse bien plusieurs textes du livre, coextensivement teintés de l'exil d'où il s'arrachent, l'auteur, dans la préface à l'édition espagnole (1995), rappelle les circonstances dans lesquelles ce devenir-migratoire de l'Eros fut en grande partie forcé par l'insupportable réalité argentine d'alors. Elle dit de ces « fragments » :

« (...) como si hubieran querido salvar en el equipaje de los destierros una incitación amorosa, la energía de un deseo que el terror aniquilaba en todos los órdenes de la realidad. Si ahora pudiera releerlos, venciendo la resistencia de volver a lo ya escrito y encerrado en libro, advertiría sin embargo un Eros melancólico »³¹

²⁷ M. Puig, *Pubis angelical*, Barcelone, Seix Barral, 1979.

²⁸ T. Mercado, *op. cit.*, p. 50-51.

²⁹ Le « mot » « entr'expression » apparaît une fois dans *Le Pli*, page 44; j'y reviens dans la conclusion.

³⁰ T. Mercado, *op. cit.*, p. 50.

³¹ *Ibid.*, « Prólogo a la edición en España », p. 8.

Parfois, comme dans le poème en prose « Cuadro », la douleur perce, l'émouvant rouge humain incinère une demi-page de tissage des rêves :

« Rojizo, todo rojizo, como los muros. Sus líneas tiemblan, alimentados por el fuego, incisiones, heridas permanentes en las que anidan la muerte, el olvido, la memoria de un artista en la casa del sur. »³²

Ou bien, manifestation claire du pli fondamental du livre convertissant la blessure en splendide don d'écriture « matérialisant » la division inhérente au *soi* de l'exil :

« Una existencia doblada en dos como un papel; en el reverso se escriben los sueños, en el anverso se inscriben las huellas de un transcurso que acalla la muerte en cada uno de sus momentos. La muerte se pasa de un plano al otro, es la verdad que circula, que crea una comunicación, que establece una unidad. No la escisión, sin embargo, sino una circulación, un continuo que despliega sus alas como pájaro descrito »³³

Si, d'abord et avant tout, l'Eros migratoire déploie ses ailes en désir d'être révélé comme ces *oiseaux* qui émaillent le texte, après la cuisine mexicaine et son rituel d'imprégnation charnelle (« Antieros »), dans plusieurs espaces-enceintes chargés d'érotisation du sens et de l'écriture (« Espejismos », « Eros », etc), tous dépourvus de transfert généalogique *quels qu'ils soient*, certains passages, comme celui ci-haut dans « Oiseaux », disent l'*en deux*, la secrète structure disjonctive qui correspond à « l'état des choses » de l'exilé. Cet état, dans la réalité psychique de l'acte d'écrire, correspond à ceci : l'écriture du rêve est un taire-la-mort, un baume fugace mais nécessaire pour qui traverse des années d'exil forcé en apprenant au fil des semaines puis des mois l'insupportable réalité historique des disparus et du sort leur étant réservé dans le pays natal.

³² *Canon de alcoba, ibid.*, p. 47.

³³ *Ibid.*, p. 59.

La circularité du chant

Deux tendances adverses se disputent la forme dans *Canon de alcoba*, la trajectivité de l'écriture et la circularité du chant.³⁴ J'entends par celle-ci la co-appartenance de la répétition et de l'autoréférentialité structurant en profondeur la forme d'espaces d'écriture poétique clos sur eux-mêmes que constituent la plupart des textes du *Canon*, sculptant verbalement un temps présent pratiquement sans futur a-textuel, plus porteur de l'*achronie* du désir que de référentialité ou d'oralité historiquement « située ». Ce n'est pas le temps mythique de la fiction de Juan Rulfo, mais ce n'y est pas tout à fait étranger. Entre la circularité extatique « aguzada » et la répétition de l'*atopie* de l'exil, rares sont les textes qui ont creusé le lit d'une écriture nouant les deux, comme, sur un mode plus lyrique et utopique majorant le devenir-chant, *Agua Viva* de Clarice Lispector, et peut-être *Souffles* d'Hélène Cixous, même si ces deux livres-là ne « contiennent » pas aussi dans leurs flancs ce que Linda Hutcheon appelle « irony's edge », « cutting edge » nettement perceptible dans plusieurs parties de *Canon de alcoba* et culminant dans *En estado de memoria*.³⁵

Analysant vers 1977 le fascinant roman « objectiviste » *El limonero real* de Juan José Saer, Noé Jitrik, dans le texte concluant maintenant *La vibración del presente*, tente de serrer au plus près cette « concentration descriptive » d'un « infini de la signification » opérant, dans cette écriture, à travers la répétition :

« (...) lo que vuelve es un infinito de significación que necesita de un espacio para hacerse presente y ese espacio le es proporcionado por las palabras que no cesan, que actuán (...) repetir sería, de este modo, abrir el camino a un infinito que las palabras transportan a través de lo que en ellas es inagotable, la significación. Dicho de otro modo, el significante es infinito, en las palabras que lo ejecutan se da el torbellino de la infinitud, y lo que la escritura trate de hacer es orientarlo »³⁶

³⁴ Cf. dans un tout autre contexte culturel et historique la belle analyse de « la circularité du Chant » que fait Paul Zumthor dans son grand *Essai de poétique médiévale* (Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972), quant au Dire se retournant sur lui-même - structure circulaire récurrente - dans la poésie médiévale.

³⁵ Sur la question de l'« edge », je me permets de mentionner le titre d'un disque du musicien Kip Hanrahan qui évoque quelque chose d'analogue à ce qui se trame dans *Canon de alcoba* : « Desire develops an edge » (American Clavé, New-York, 1983).

À travers l'expansion descriptive qui oriente l'écriture d'abord et avant tout, « es lo circular que deviene cualidad » (Jitrik), et la non-progression de l'action dans *El limonero real*, avant de susciter la question du devenir de la signification, encourage (à) une lecture lacanienne sensible à la matérialité des signifiants et au « Encore » en animant la scène d'écriture :

« (...) volver y volver, redondear y redondear, manía de la descripción que para mejor no avanzar se sitúa en un tiempo presente, predilecto de los textos objetivistas (...) toda descripción (...) es obsesiva y persecutoria (...) Lacan : « un automatismo de repetición que tomaría su principio en la insistencia de la cadena significante ». »³⁷

C'est ici que je propose de dédoubler un mouvement d'écriture que Jitrik traite comme la répétition du même :

« Dicho de otro modo, obsesión, suspensión, repetición, son como niveles de la insistencia, fuerza del significante, manifestación del significante en tanto, insatisfecho, se reproduce sin cesar en la narración »³⁸

Selon moi, réinterprétant le mot *insistencia* comme signe d'une force a-objectale mais bien trans-subjectale et transférentielle qui tire le texte en avant pour, dans *Canon de alcoba*, toujours *mieux dire* les veines d'Eros qui au départ échappent, dans leur pénombre, au dicible et au lexique et manières de dire de la discursivité narrative ou logico-argumentative, c'est une écriture de la constante rectification du dit que met en oeuvre, pratique, perfectionne l'auteur du *Canon*. Et si la narratrice quasi absente ou s'absentéisant le plus possible du « drame de narrer » qui *se substitue à elle* (à son visage, à ses traits reconnaissables, « identifiables »), à force de se faire le pur véhicule de l'insistance du tracement de la trace, se fragmente dans un champ transférentiel dénué d'ancrage référentiel, il reste que le trouble sémantique à l'oeuvre *progresse, change, transforme* l'Eros interprétable par le lecteur : l'insistance même serait une « façon d'agir » (« modo de actuar ») de la chaîne signifiante. C'est ce que j'appelle

³⁶ N. Jitrik, *La vibración del presente*, op. cit., p. 173.

³⁷ *Ibid.*, p. 178.

³⁸ *Ibidem.*

mouvement de trajectivité de l'écriture, qui « met en branle » toute une série - incommensurable - de significations et exerce une traversée des façons de dire, d'écrire le désir et les infinies nuances d'Eros (comme dans « Amor discursivo »), « dimension trajectale » de l'insistance d'un vouloir dire *et d'une concentration signifiante sans cesse remodulée* de ce vouloir dire finement le non-dit des flux et lois du désir.

« *Aller plus loin* », être indiscret à l'égard de l'indicible

Cette trajectivité, dans *Canon de alcoba*, est d'abord aisément perceptible dans le mouvement de la phrase s'affranchissant à la fois de la simple linéarité du langage constatif et de la pure répétition d'une scène mythique récurrente, telle que construite dans *El limonero real*. Aussi riche de ce qu'on peut désigner, dans l'écriture de Saer, comme « la infinita variación de lo real »³⁹, sa perceptible « progressivité », qui soutend la nette progression de la plupart des textes, creuse une quête autonome et mélancolique, « tiers désir » peut-être impossible en dehors du « tiers espace » intersticiel qu'elle *expand* par ses ressources d'expression syntaxique.

Si, d'une certaine manière, *la femme est le lieu*⁴⁰ (Luce Irigaray), et qu'il revient aux hommes d'ériger des pyramides puis de les déconstruire pour combler le vide, alors l'*alcoba* (l'alcôve essentiellement mexicaine) est cette « chambre dans la chambre » dont l'écriture ne s'éloigne jamais longtemps dans le *Canon*. Cet énigmatique « lieu des lieux » d'un Eros migratoire, dont le « tracé » ne quitte jamais tout à fait la chambre-*origine du transfert*, peut être induit comme son « lieu de composition », d'in-scription et sans doute d'*intérieurisation*. La progressivité, dans le *Canon*, n'est pas géographique; pour reprendre un passage bien précis du livre *Des bienfaits de la dépression* de Fédida, « il s'agit bien d'une *erotique* » :

« Et si *autos* désigne ce lieu propre (le corps) d'engendrement du plaisir, l' *erotique* est le mouvement d'engendrement de ce lieu qui ne saurait être assimilé à l'organe. *Autoérotisme* signifie ainsi la capacité du fantasme de former et de transformer le « lieu » du plaisir qui, comme le dit Aristote, est de s'engendrer de lui-même

³⁹ Expression de Susana Rodriguez dans une communication sur J. J. Saer, à Mexico, en juin 2001.

⁴⁰ Cf. Luce Irigaray, *Éthique de la différence sexuelle*, Paris, Minuit, 1985 (le chapitre de la relecture de la Physique d'Aristote).

par son propre mouvement. »⁴¹

Bien entendu, cet *autos fait écriture* n'est pas que réverbération autoérotique du soi dans le *Canon*, mais art de commuer la prégnance inactuelle d'Eros dans une concrescence d'écriture prenant en charge l'acte d'intime communication propre à la littérature; ce « livre d'heures » (T. Mercado), où l'écrivaine, depuis sa *fantasmatique transférentielle*, engendre un lieu psychique et plastique de plaisir de lecture « por medio de resonancias y de flujos, de abrazos sonoros y de miradas penetrantes » (Jitrik)⁴², est aussi la « matérialisation » progressive (jamais progressiste) de potentialités langagières activées par la transformation narrative du « lieu » du plaisir partagé de l'*érotique* que Fédida analyse depuis l'autoérotisme.

Enfin, comme cette écriture *avance* - sur chaque page et d'un texte à l'autre, sans canevas téléologique -, sa trajectivité n'est pas perceptible seulement sur le plan matériel-compositionnel (phrases et paragraphes), mais aussi sur le plan architectonique caractérisant le livre achevé, « monté » : « fuerza de la *insistencia* capaz de trazar un hilo interno por dentro de la fragmentación » (Jitrik)⁴³, certes, mais, en plus, à partir de la dimension progressive de la chaîne signifiante que développe chaque fragment, cette force, sans *telos* assignant une fin symbolique à l'écriture, n'en a pas moins abouti à l'acte de composition d'une oeuvre qui *élabore un événement sémantique* au-delà de son caractère premier (dans le sens d'antérieur) de fragments, et *développe* de l'invention sémantique en variant les angles d'attaque. La trajectivité de l'ensemble du *Canon* est le mouvement de traversée du champ transférentiel de son écriture « débusquant » une meilleure expression langagière du désir et de l'Eros sans stéréotype d'intrigue ni compromis culturel, « matérialisation » tantôt affirmative (chant), tantôt interrogative ou réflexive (variations d'essai), des *états* de l'acuité maximale de la phrase qui s'escrime à circonscrire parfaitement son « objet » à jamais fuyant.

⁴¹ Pierre Fédida, *Des bienfaits de la dépression. Éloge de la psychothérapie*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2001, p. 53.

⁴² N. Jitrik, *El ejemplo de la familia, op. cit.*, p. 53.

6.2 - *La narrativisation de l'Histoire*

« El transcurso no llega a ser tiempo », lit-on dans *Canon de alcoba* (p. 67), écrit en retrait de l'Histoire, au plus près des potentialités de révélation de l'a-temporalité des matériaux du désir, dans l'enceinte du langage littéraire.⁴⁴ Or, même si le temps humain n'existe pas nécessairement plus sur le mode de l'existence historique que sur celui d'une temporalité extatique quasi anhistorique, c'est bien à un tel déplacement vers l'écriture de l'Histoire que l'écriture de Tununa Mercado prend part dans les années quatre-vingt : une fois terminé *Canon de alcoba*, la démarche - autobiographique - sera celle d'une écriture prenant en charge l'expérience de l'Histoire dont l'auteur aura été directement ou indirectement *témoin*. Cette écriture nouvelle ne se départit pas pour autant de la fantasmatique transférentielle « animant » *Canon de alcoba*; seulement - ce « seulement » est de taille -, cette fantasmatique apparaît comme étant maintenant dirigée par la dimension historique intersubjective du témoignage, qui augmente le désir et les structures de *communication* pouvant déterminer l'action et la *vie éthique* d'un texte dans un espace-temps historique géographiquement balisé. L'existence est-elle historique? Si la longue méditation de Paul Ricoeur sur l'histoire l'entraîne à affirmer, à la suite de Heidegger, l'historicité de l'existence humaine, la narration autobiographique due à Tununa Mercado agence une expérience de l'histoire en ses *aspects du temps* éprouvés intimement, métapsychologiquement (deuil et mélancolie) et politiquement (l'exil forcé et les disparus d'Argentine), et traversée comme une succession d'états de deuil et de dépossession *éprouvants*. Le travail de mémoire que cette narration *exerce* (la mémoire *s'exerce*, dit Ricoeur)⁴⁵ réalise un transfert de mémoire d'une haute densité sémantique sur l'humain et le déshumain, jusqu'à incliner l'expression de la *vie psychique* du témoin-autobiographe vers l'inscription symbolique d'un nouveau chapitre des *Vies politiques*.⁴⁶

⁴³ N. Jitrik, *La vibración del presente*, *op. cit.*, p. 179.

⁴⁴ « L'a-temporalité (*Zeitlosigkeit*) s'entendrait ici non pas tant comme une qualité de l'inconscient que comme la condition de qualification de l'observation des processus psychiques. » - P. Férida, *op. cit.*, p. 39. Il faudrait, bien entendu, examiner comment cette « observation » se complique si l'on quitte l'espace analytique pour l'espace potentiel qu'ouvre un langage littéraire singulièrement « à l'écoute » (réceptif) des processus psychiques, et les « transférant » en quelque sorte dans le devenir-narratif du désir, sans non plus figer celui-ci en grand récit : il s'agit toujours, dans le *Canon*, de fins mouvements, d'écriture de l'infime.

⁴⁵ P. Ricoeur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, chapitre 2, « La mémoire exercée ».

⁴⁶ Hannah Arendt, *Vies politiques*, Paris, Gallimard, 1974 : ce livre magnifique, d'un titre plus heureux en traduction française que le titre original (*Men in Dark Times*), regroupe des essais pénétrants sur des écrivains, penseurs et révolutionnaires comme Karl Jaspers, Rosa Luxemburg, B. Brecht, W. Benjamin et

Passe, alors, au premier plan, l'initiative d'une personne physique ou morale visant à préserver les traces de sa propre activité; cette initiative inaugure l'acte de faire de l'histoire. Parce qu'« il est arrivé quelque chose », cette *initiative sémantique* peut engendrer les traits d'une écriture dont le développement sera en intime accointance avec le caractère processuel du travail du deuil caractérisant *l'efficacité psychanalytique*⁴⁷ - écriture dont le courage est de « revenir sur... » (le passé névralgique, la blessure, la disparition des personnes sous la dictature), et qui fraye un processus de *réappropriation du soi* et d'une durée sans laquelle la vie psychique n'est pas vie humaine. Il s'agit d'*intérieuriser la durée*.

Pour ce faire, Mercado, après l'écriture du *Canon* pratiquant le plus possible l'élimination du sujet biographique et social (de la personne de l'auteur maniant l'instance narrative), *change de direction* sur le plan narratif et discursif, et réinvente le théâtre intérieur-extérieur de la voix, là où ses textes antérieurs à 1988 réinventaient le défi grammatologique inscrit - non sans raison - contre le phonocentrisme. « Retour du refoulé », le sujet autobiographique, par la majoration de la voix narrative et sa signifiante émotionnelle modulant la signification, s'expose dans le récit de témoignage publié en 1990, dans toute sa lutte agonistique pour un site de langage communicant, depuis ses « espaces intermédiaires », avec la parole, la prise de parole et l'espace public considérablement fragilisé de la Cité en Argentine. Je cite Raúl Dorra, « Poética de la voz » : « es dentro del espacio de la voz donde se produce la irrupción del sujeto », dit-il, marquant bien, au terme d'une reprise critique des propositions de Jakobson, Derrida et Borges en *matière de voix*, la pertinence tenace que garde celle-ci comme mode d'incarnation persuasive de la détermination *passionnelle* du sujet irréductible au seul sujet-linguistique-de-l'énonciation (là où la *profération* excède la stricte *énonciation*) :

« (...) debemos pensar en la voz no como sustancia sino más bien como forma (...) la *manera* en que ese sujeto ejecuta esas palabras: el ritmo y la extensión de sus frases, sus preferencias léxicas y sintác-

M. Heidegger, et même si plus d'une de ces « trajectoires » dans le siècle d'Arendt enrichissent le « terrain » qui sous-tend l'écriture d'*En estado de memoria*, il faudrait lire cette oeuvre de Tununa Mercado en ayant à l'esprit ce qui, aux yeux de l'auteur de ces « Vies », détermina triplement l'oeuvre d'Hermann Broch : « création littéraire, connaissance, action » (p. 141 de l'édition dans la coll. Tel, 1986). Il ne s'agit nullement d'une harmonie préétablie à la Leibniz mais bien, au contraire, de « la tension entre la création littéraire, la connaissance et l'action » (p. 142), tension qui caractérise *En estado de memoria* plus que la plupart des récits contemporains.

ticas, sus estrategias retóricas. Tales características - que sugieren una tonalidad espiritual, un estado del ánimo, una forma del deseo, una disposición de la inteligencia - son las encargadas de crearnos la ilusión de la voz. De esa ilusión depende el efecto comunicativo. (...) Ese sujeto (...) deja de ser *sólo* figura de la enunciación - para tomar la consistencia de una persona: una conciencia, un temperamento, una inteligencia, un deseo, un destino. La voz, entonces, es ese hecho pasional de la comunicación que convierte al enunciador en una persona. »⁴⁸

C'est ainsi que j'ai lu pour la première fois *En estado de memoria* dans des cafés et des autobus de Buenos Aires en mars 1998 : l'*effet de voix* m'a séduit immédiatement, m'imprégnait d'un façon analogue à, dix-douze ans plus tôt, celui généré par la poétique de la voix inhérente aux textes les plus énigmatiques d'Henri Michaux (« La Ralentie », « Je vous écris d'un pays lointain », « L'Espace aux ombres ») et, il y a quelques années, celui élaboré par l'écriture de L.-R. des Forêts (*Le Bavard*, « Une mémoire démentielle »⁴⁹ et *Ostinato*) et, traduit de l'allemand, celui *composé* par l'écriture de l'*epos* des romans de Thomas Bernhard. C'est depuis cette forme d'extrême contemporanéité et de dialogicité esthétique implicite mais structurale avec des oeuvres littéraires étrangères à la filiation argentine ou latino-américaine qu'*En estado de memoria*, par la fibre passionnelle de sa voix, m'a « conquis », m'a intimement persuadé d'une concentration de travail de l'écriture comparable à des oeuvres de la littérature mondiale dont la *traductibilité* ou la *transférabilité* relève d'une force migratoire du langage transgressant les limites territoriales du « natal » (i. e. de leur langue originale en tant qu'idiome national).

⁴⁷ Remarquable expression de Pierre Fédida dans *Des bienfaits de la dépression*, *op. cit.*, p. 64; j'en élabore plus loin la signification, interprétable en termes de *perlaboration* ou, pour utiliser la traduction choisie par Ricoeur (2000) et Fédida dans ce livre, de *remaniement*.

⁴⁸ R. Dorra, « Poética de la voz » in *Morphé, Ciencias del lenguaje*, Puebla (Mexique), num. 9-10, juillet 1993-Juin 1994 (p. 265-288), p. 287, 279 puis 276. Page 277, Dorra écrit, poursuivant en ce sens : « la voz es el elemento empático del texto, aquello donde se juega la posibilidad de alcanzar la subjetividad del lector ».

⁴⁹ Récit figurant dans l'unique recueil de nouvelles de l'auteur, *La Chambre des enfants*, Paris, Gallimard, 1960, repris dans la coll. L'Imaginaire.

Le « qui? » de la mémoire

Dans la section de *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* où il traite précisément du témoignage, Ricoeur nomme bien la « petite soudure » structurale qu'achève alors l'écriture de Mercado, par l'inscription du *soi* médiatisé par la *voix* « incarnant » la narratrice :

« La spécificité du témoignage consiste en ceci que l'assertion de réalité est inséparable de son couplage avec l'autodésignation du sujet témoignant. De ce couplage procède la formule type du témoignage : j'y étais. Ce qui est attesté est indivisément la réalité de la chose passée et la présence du narrateur sur les lieux de l'occurrence. »⁵⁰

Ainsi la question du « qui? » de la mémoire (qui se souvient, qui narre ainsi son expérience?), mise de côté dans *Canon de alcoba* au profit de l'épaisseur sémantique des dimensions objectale et trajectale d'une phénoménologie du désir irréductible au « sujet », oriente le langage narratif et l'acte de lecture d'*En estado de memoria*, où la narratrice raconte comment elle a vécu la violence des lieux et non-lieux de l'exil, en indiquant - à l'aide d'indices temporels et géographiques « intranarratifs » - qu'« elle y était ». Et le temps propre au témoignage s'inscrivant entre la mémoire strictement personnelle et l'histoire collective sans « mise en bouche » du récit, est celui qui rechronologise en partie l'expérience « trajectale » du « sujet » - le plan sémantique étant entre autres celui où à l'inscription tacite du « j'y étais » s'adjoint celle - telle que modulée dans l'écriture de *En estado* - du genre « cela s'est passé avant... » ou « après... » (tel ou tel événement datable), « depuis » ou « durant tant de temps », etc. Bien entendu, cette relative clarté de la fonction « véridative » du témoignage est tissée, dans *En estado de memoria*, dans la complexité de la fiction littéraire, qui élabore narrativement de façon contrastée - parfois dramatique, parfois ambiguë ou énigmatique - l'enchevêtrement de l'histoire personnelle de la narratrice dans l'histoire collective argentine, surtout telle que vécue depuis l'état d'exil, de 1974 à 1986. (Ricoeur reconnaît explicitement cette dimension d'enchevêtrement propre à la complexité narrative d'une « synthèse de l'hétérogène » visée par l'écrivain : « la forme narrative en tant que telle interpose sa complexité et son opacité propres à ce

que j'aime appeler la pulsion référentielle du récit historique », dit-il dans « La représentation historique ». ⁵¹) Cette narrativisation de l'écriture, à la fois esquissée et rejetée ou éclatée dans *Canon de alcoba*, est très fortement accentuée dans *En estado*, « construit » les seize chapitres du livre, ainsi riche de la fonction intégrative d'une forme narrative *refigurant* l'expérience du soi qui assume discursivement sa charge de témoin actif de l'histoire politique, se portant en quelque sorte responsable de *ce qu'il faut narrer*. ⁵²

Ici, il faudrait écrire « La Narratrice » avec autant de finesse et d'intuition historique que W. Benjamin dans « Le Narrateur », « W. B. » ainsi désigné - par les initiales - dans le roman qu'écrivit Tununa Mercado ces années-ci, et dont l'action se situe, entre autres, en Europe, dans les années 1940-1945. Il faudrait cependant, selon moi, introduire la modification suivante : la trace de la voix et de la main du narrateur-conteur d'histoires simples, à peine évoquée par Benjamin à la fin de son essai de 1936, devient, dans l'écriture de Mercado, l'engagement *de l'entière élaboration syntaxique* de la voix narrative *persuasive* dans le champ transférentiel qu'elle meut, anime, fait éclore à l'oreille intérieure du lecteur, dotant d'intelligibilité narrative les remous traumatiques engendrés par la violence historique et la nécessaire mémoire corporelle des morts. Nul surplomb, alors, chez la narratrice à qui incombe, par un étrange concours de circonstances personnelles (biographiques, psychologiques et éthico-politiques), la tâche de rendre justice aux morts et aux oubliés de l'histoire : elle écrit depuis les lieux mêmes de ses déplacements personnels, narre l'exil et le retour au pays et, dans la résonance subjective du trauma collectif qu'elle *met en mots porteurs de la communauté*, expose très concrètement sa propre expérience de l'histoire.

Ensuite, davantage que dans le *Canon*, une réflexion critique progresse, dans *En estado*, de l'énonciation narrative en tant qu'acte de langage à l'énonciateur-autobiographe comme le *qui* des actes d'interprétation « travaillant » la langue du récit (l'orientant discursivement, notamment par des phrases de type essai de de psychanalyse ou de psychologie sociale). Une analyse exhaustive de la densité sémantique d'*En estado de memoria*, attentive à la teneur anthropologique de cette narration des résonances de l'humain sujet au trauma et à l'effroi du déshumain,

⁵⁰ P. Ricoeur, *op. cit.*, p. 204.

⁵¹ *Ibid.*, p. 306.

⁵² Je souligne ci-après, dans l'analyse de la dimension métapsychologique d'*En estado de memoria*, l'impact probable de la mort du père de l'auteur sur la décision d'écrire un récit « symbolico-charnel » de « défense et illustration » de l'intégrité éthico-politique de la communauté argentine en exil dans les années de la dictature.

devrait passer à « une herméneutique ontologique adressée à la condition historique en tant que mode d'être indépassable »⁵³, si on adopte la proposition de Ricoeur ouvrant le chapitre « Histoire et temps » dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Dans ce chapitre, Ricoeur tresse ensemble, à la suite de Michel de Certeau, *écriture et sépulture*, ce qui correspond étroitement à la réalité psychique et graphématique de la mémoire des morts activée, animée et dépliée en désir de transmission ou *transfert des âmes* dans *En estado de memoria*; de même, pour Mercado comme pour Ricoeur, l'histoire n'apparaît-elle pas seulement comme évocation des morts, mais comme mise en scène des vivants d'autrefois.

Écriture et sépulture

Tununa Mercado explore d'abord, dans *En estado*, les ressources de véracité et de persuasion de l'exposition de soi au moyen de la trajectivité de la phrase magnifiée dans le *Canon*, maintenant « autobios » d'un réel courage de mise à nu de la vie psychique de la narratrice dont la sépare uniquement un singulier *décalage* (l'énigmaticité de la *juste distance* qu'aménage l'écriture d'une voix narrante l'histoire *ainsi et pas autrement*). Cette vie psychique se précise assez tôt, dès les premiers chapitres, comme un travail de deuil ininterrompu en intime « dialogue » avec les morts - « envers qui » l'écriture se fait acte *mobile* de sépulture, c'est-à-dire d'inscription en cours de production par le tracement syntaxique de l'expression des *façons* et des *détails* de ceux et celles qui *étaient là*, intériorisation langagière de la mémoire des morts procédant par nomination, verbalisation et narrativisation :

« La sépulture en effet n'est pas seulement un lieu à part de nos cités, ce lieu appelé cimetière (...) Elle est un acte, celui d'ensevelir. Ce geste n'est pas ponctuel; il ne se limite pas au moment de l'ensevelissement; la sépulture demeure, parce que demeure le geste d'ensevelir; son trajet est celui même du deuil qui transforme en présence intérieure l'absence physique de l'objet perdu. La sépulture comme lieu matériel devient ainsi la marque durable du deuil, l'aide-mémoire du geste de sépulture. »⁵⁴

⁵³ P. Ricoeur, *op. cit.*, p. 449.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 476. Je signale, à l'appui de ce passage de Ricoeur s'inspirant de *L'Absent de l'histoire* de Michel de Certeau, que l'édition originale d'*En estado de memoria* est dédiée à l'intérieur « *En memoria de Mario Usabiaga* », traducteur mort en Argentine au début des années quatre-vingt, alors que T. Mercado était

C'est en ce sens que Ricoeur rassemble alors les énoncés de « quelques pages magnifiques de *L'Écriture de l'histoire* » (par Michel de Certeau), où il est parlé de la sépulture en termes de place.⁵⁵ Mais - surtout - le passage de la sépulture-lieu à la sépulture-geste est assumé par ce que Certeau appelle « l'inversion littéraire des procédures propres à la recherche » (*L'Écriture de l'histoire*)⁵⁶ :

« D'une part, l'écriture, à la façon d'un rite d'enterrement, « exorcise la mort en l'introduisant dans le discours » (...) D'autre part, l'écriture exerce une « fonction symbolisatrice » qui « permet à une société de se situer en se donnant dans le langage un passé » (*ibid.*) La sépulture-lieu devient sépulture-acte (...) Cette « conversion scripturaire » (*ibid.*) conduit plus loin que la simple narrativité; elle exerce un rôle performatif »⁵⁷

En estado de memoria : si, de par cette « narrativité qui enterre les morts » (Certeau), la performativité de l'écriture *du travail du deuil entravé par le déni collectif du trauma* du meurtre des disparus - ces morts à porter au langage *de la Cité* - n'assigne pas nécessairement au lecteur une *place* (ici une place à remplir, un « devoir-faire »), elle accentue néanmoins, au départ, la responsabilité du témoin-autobiographe : celui-ci prend part, de façon latérale mais en son nom propre, au devenir-écriture d'une

toujours en exil au Mexique. Une forte amitié les unissait. (M. Usabiaga a traduit *Gödel, Escher, Bach* en espagnol.)

⁵⁵ Dans *La Place des Mères* (cf. la longue note dans l'introduction de la thèse), Edmundo G. Mango, psychanalyste d'expression française et d'origine uruguayenne né à Montevideo, marque très bien l'impact de la violence historique mortifère sur la Cité et le corps social latino-américain ayant subi les dictatures. Je le cite en tant que témoin-analyste de la catastrophe historique à l'origine de l'écriture d'*En estado de memoria* : « Les dictatures latino-américaines des années soixante-dix ont bouleversé de fond en comble le système symbolique d'échange et de représentation du corps social. La torture, la disparition, l'exil, triade de la méthode d'emprise et de maîtrise massives exercées par les dictatures, ne visaient pas seulement les victimes qui les ont subis. Ces procédés, appliqués systématiquement à une grande partie de la population, atteignaient aussi la capacité de penser et les fonctions langagières de l'ensemble social. La *disparition* prétend tuer la mort en faisant disparaître les morts. Peu à peu, la ville est peuplée d'une présence spectrale : les morts errant sans sépulture; la ville devient comme une grande sépulture sans morts. L'atteinte aux symboles, aux rites et aux cérémonies fondateurs du pacte social est ici évidente : ces morts sont partis sans adieux. » (p. 32, 34 et 35) C'est depuis la réalité psychique de cette *atteinte symbolique* que les Mères de la Place de Mai n'ont cessé, depuis la fin des années soixante-dix, de *donner place* à la mémoire des disparus, pour *faire acte* de sépulture même en l'absence des dépouilles des personnes disparues quasi assurément tuées - même s'il subsiste presque toujours un doute pernicieux, de par l'intangibilité des morts jamais *vus ni identifiés comme morts*, et risquant de *hanter les lieux*.

⁵⁶ M. de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 1975, p. 118.

⁵⁷ P. Ricoeur, *op. cit.*, p. 478, citations de M. de Certeau, *ibid.*, p. 118.

mémoire des morts étouffée ou manipulée par les instances déloyales de la ville.⁵⁸ Ensuite, de par sa fondamentale *traductibilité*, cette « place à remplir », ce « devoir-faire » rencontrera une de ses formes les plus accentuées dans la « tâche du traducteur », « devoir-faire » (dans ce cas) le plus *time consuming* depuis la performativité de l'écriture⁵⁹ de ce mémorial qu'est *En estado de memoria* : sa traduction en anglais, en portugais puis maintenant en français signifie, pour chacun de ses traducteurs (trois à présent), un engagement à long terme, et une étrange coresponsabilité. Cette responsabilité est celle de qui devient « coadjuvateur » technique, *transférentiel* et un peu « symbolico-charnel » d'un récit prenant en charge l'Absent de l'histoire, la mémoire des morts et la fragilisation de la Cité au tournant du millénaire.

C'est par la traduction effective d'*En estado de memoria* qu'un travail de l'*epos* prend part à la *problématique du deuil*, qu'E. G. Mango articule depuis la réalité de la société argentine post-dictatoriale :

« La problématique du deuil traverse, et peut-être fonde, la culture elle-même. Quand le deuil, en tant que processus essentiel du symbolique culturel, est empêché, voire nié et désavoué par une distorsion perverse de la vie collective, la difficulté est d'une autre envergure. Le foisonnement de la pulsion de mort s'oppose à l'accomplissement du deuil. Elle s'oppose au deuil, le vise, devient une pulsion anti-deuil, le pulsionnel sans deuil. »⁶⁰

⁵⁸ « La langue (...) dit, dans la résonance individuelle et collective de sa mémoire, sa vocation mémoriale, son refus de l'oubli. Elle dit sa puissance de nommer devant l'horreur de la mort anonyme, du sans traces, de l'irreprésentable. » Edmundo G. Mango, *op. cit.*, p. 51.

⁵⁹ Je renvoie ici au beau livre de Dominique Rabaté, *Louis-René des Forêts. La voix et le volume*, Paris, José Corti, 1991, première monographie à avoir circonscrit et analysé la spécificité de l'art narratif de des Forêts : l'invention langagière d'une voix narrative étrangement efficace, hantée par la musique et sa puissance de modulation de l'écoulement temporel-rythmique de l'affectivité. Le rapprochement que je fais ici est lié à ce que Rabaté, dans le chapitre premier intitulé « Le Théâtre de la parole », appelle « la performance autobiographique » (p. 28-32); même s'il faudrait, bien entendu, « adapter » son interprétation de cette performativité singulière à l'autobiographique de l'*epos* composé par Mercado ou, à partir de *L'Origine* (1975), par T. Bernhard, je crois qu'on peut parler dans un cas comme dans l'autre de « performance autobiographique » du travail du deuil, « devenir-psychique » ou *métapsychologique* de l'écriture que des Forêts a porté très loin avec l'*epos* qu'il intitula longtemps *Légende(s)* avant de le « rebaptiser » *Ostinato* (publié à l'état de fragments de 1984 à 1993, en revue (*NRF, L'Ire des vents, ...*) puis en plaquette (*Fata Morgana*), avant l'édition en livre en 1997 au Mercure de France).

⁶⁰ *Ibid.*, p. 53. Corrélativement, sur la nécessité historique du travail du deuil, le psychanalyste écrit : « Les activités symboliques de représentation des absents, de commémoration des disparus, sont inhérentes à la culture humaine. Il n'y a pas de culture sans deuil et le travail du deuil fait partie de l'activité symbolique constitutive de la culture. C'est le débat encore actuel, dans l'époque post-dictatoriale de certaines sociétés latino-américaines : est-il possible sans deuil de reconstruire symboliquement le tissu

C'est depuis cette tâche d'écrire le processus du travail du deuil en donnant, par la narration, sépulture langagière aux morts, que la narratrice peut joindre ces efforts d'écriture de l'histoire, tout en aménageant cette sépulture-acte « dans » une fiction autobiographique comme *En estado de memoria*, qui noue des liens très fins entre témoignage et fiction; si la première édition argentine (Buenos Aires, 1990) présentait ce livre, en quatrième de couverture, comme un roman, celle de 1998 (à Córdoba, ville natale de l'auteur) le présente comme un témoignage, et l'éditrice française m'a dit en septembre qu'elle avait fini de lire toutes les « nouvelles » dans la traduction anglaise (publiée en avril 2001 par Nebraska University Press).

Ces différentes interprétations quant au « genre » des « variations imaginatives » du récit composé par Tununa Mercado se recourent toutes, en ce qu'elles prennent acte de la *narrativisation* de l'histoire; j'examine brièvement, avant de terminer ce chapitre par l'analyse du (langage du) transfert de mémoire qui caractérise tout particulièrement cet *epos* mémorial, les *aspects du temps* qui orientent l'opération narrative de la mémoire sur le plan existentiel et textuel.

Resémantisation : de l'extension du temps

Plutôt que de « la mort calmée » (Jacques Rancière)⁶¹, il s'agit davantage, dans la *traduction interprétante* de l'historicité d'*En estado*, de ce que Heidegger dénomme « extension » (*Ausdehnung*) de la vie entre la naissance et la mort, à l'intérieur de laquelle opère la « connexion co-originale (enracinée dans le souci) entre mort, dette et conscience »⁶²; et Ricoeur d'ajouter que « la notion d'extension, on dirait mieux d'étirement, est riche d'harmoniques »⁶³. Enfin Ricoeur distingue les trois notions

social déchiré par la violence? Le deuil peut-il s'accomplir dans la disparition? Le processus éminemment symbolique et culturel d'un deuil social peut-il se faire dans l'oubli, dans le « sans traces »? L'identité culturelle d'une collectivité exige, pour qu'elle puisse se nommer, se reconstituer, exister, que le deuil des morts soit accompli. » (p. 54)

⁶¹ J. Rancière, *Les Noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris, Éd. du Seuil, 1992; cité par Ricoeur, *op. cit.*, p. 480.

⁶² P. Ricoeur, *op. cit.*, p. 488 (dans « Histoire et temps », II. Historicité, « 1. La trajectoire du terme « *Geschichtlichkeit* », p. 482). Il y va de l'historicité telle que pensée dans *Être et temps* comme structure existentielle de l'existence humaine (*Dasein*), « *conditionnalité existentielle* » dans l'interprétation qu'en donne l'herméneute français en regard de sa propre thèse sur la condition historique de la vie humaine. (J'ai lu deux fois *Être et temps*, et la traduction du récit de témoignage-fiction autobiographique de Tununa Mercado, pour moi riche d'historicité, met en oeuvre la densité sémantique *entre la naissance et la mort* que Heidegger déploie dans toute son extension phénoménologique dans l'Analytique existentielle du *Dasein*.)

⁶³ P. Ricoeur, *ibid.*, p. 489.

qui, dans *Être et temps*, se proposent, venant préciser ce que Heidegger dénomme « extension » :

« Trois notions se proposent : celle de motilité, qui dit la mutabilité qualitative et dynamique de l'existence; celle de permanence, qui met une touche temporelle sur l'idée de maintien du soi (une analyse antérieure y avait reconnu la détermination du « qui » du *Dasein*); enfin celle de « provenance », qui réinterprète de manière existentielle le terme chargé d'ans de *Geschehen* en portant l'accent sur l'aspect d'opération temporalisante attaché à l'idée d'extension. »⁶⁴

Le passé étant narré, dans *En estado de memoria*, comme encore agissant, je crois qu'il faut entendre ici le transfert de mémoire comme l'opération temporalisante du récit autobiographique reconfigurant le passé dans l'*étirement* du présent réminiscent réanimant et « réincorporant » en quelque sorte, par l'écriture, le passé anachronique de la narratrice, dans cette triple dimension de l'extension existentielle de la mutabilité, de l'identité et de la provenance du soi. Avant de passer à l'analyse du langage concret d'*En estado* en tant qu'*epos* mémorial porteur de l'*imago* transférentielle *prenant le relais du père*, et se construisant dans l'*étirement* psychique et plastique de la mise au présent de l'énonciation des *états* de mémoire *singuliers*, je souligne la « databilité », qui « relie » la plupart des chapitres du récit de témoignage de Mercado au temps historique, non marqué dans *Canon de alcoba*. En deça de l'*anachronie du transfert* (voir ci-après), « la databilité, comme capacité du temps à être nombrée, évoque l'*étirement* du temps, figure concrète de ce qui a été appelé plus haut extension »⁶⁵, écrit l'herméneute de la condition historique, dont la tâche est alors, en regard de l'historicité fondamentale de l'existence, de dégager les implications existentielles de l'intratemporalité (« l'être-dans-le-temps »). « Être-dans signifie alors être-auprès - auprès des choses du monde »⁶⁶, dit Ricoeur, et le témoignage de qui marque sur le mode narratif le fait d'avoir-été-là physiquement (à tel endroit et à tel moment de l'histoire) doit témoigner de la databilité de l'expérience qu'il porte au langage de l'intelligibilité historique, comme le fait noir sur blanc la narratrice d'*En estado de memoria* dans les chapitres 1, 2, 3, 5, 7, 9, 10, 11, 12, 13 et 15, soit dans onze sinon douze des seize chapitres composant ce récit. Je ne citerai ici que le cinquième

⁶⁴ *Ibidem.*

⁶⁵ *Ibid.*, p. 499.

⁶⁶ *Ibidem.*

chapitre, « Oracles », en « agglutinant » les membres de phrases marquant la databilité :

« (...) il y avait eu un premier exil jusqu'à fin 1970, après le coup d'État de 1966, puis un second de 1974 à 1986, ce qui fait un total de seize années loin du pays dû aux coups d'État, aux dictatures et aux diverses cohabitations répressives civico-militaires. (...) immédiatement après la guerre des Malouines (...) à Buenos Aires en 1984 (...) Je revins pour la première fois en Argentine en 1984. (...) un diagnostic en 1981 (...) je me concentre sur les quatre retours en Argentine, le premier pour une durée d'un mois en 1984, le second pour deux mois en 1986, le troisième pour huit mois en 1987 et (...) »

S'ajoute à cela, précisément dans ce chapitre, l'indication de l'âge de la narratrice éprouvée par tous les allers-retours de l'exil en dehors du pays : « je suis partie pour le « premier exil » avant d'avoir vingt-sept ans; je suis rentrée au pays peu avant d'avoir trente-et-un ans; je suis partie à nouveau à trente-quatre ans et revenue à quarante-sept; les époques volaient comme des tornades, provoquant en moi des états subits de confusion sur le passage du temps ». ⁶⁷ Ce « marquage » temporel participant à la narrativisation de l'histoire, concrétisant au premier coup d'oeil l'historicité de l'expérience de la narratrice, a son importance dans un récit où la narratrice-protagoniste principale se montre justement en proie au non-passage du temps chronologique caractéristique de ses *états d'exil* : « Les années ne passaient pas durant cette longue parenthèse » écrit-elle dans ce chapitre, et vous trouverez ci-après une première description narrative de ces états en rapport au temps dans le deuxième chapitre d'*En estado de memoria*, « Le froid qui n'arrive pas ».

⁶⁷ Roland Barthes, dans un texte sur *À la recherche du temps perdu* (« Longtemps, je me suis couché de bonne heure »), caractérise à merveille cette expérience autobiographique du temps : « nous parcourons la vie d'écluse en écluse; à certains points du parcours, il y a des seuils, des dénivellations, des secousses; l'âge n'est pas progressif, il est mutatif: regarder son âge, si cet âge est un certain âge, n'est donc pas une coquetterie qui doive entraîner des protestations bienveillantes; c'est plutôt une tâche active : quelles sont les forces réelles que mon âge implique et veut mobiliser? » - *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Éd. du Seuil, 1984, coll. Points, p. 341.

6.3 - En estado de memoria : l'épos pour se redonner souffle dans la (capa)cité dépressive

« (...) la *passion du temps* et d'une parole qui se ressouvient - *Er-innerung* marque à la fois la venue du dedans le plus profond et l'appropriation de l'intérieur - une telle passion s'enfonce dans le passé et ne lui connaît pas de limite. Elle ne peut rencontrer de limite que d'une mémoire qui est celle du langage qui *nomme*. Cette mémoire n'appartient pas à quelqu'un mais au langage prononcé par quelqu'un. (...)

On peut certainement tenir pour anticipée toute considération sur la *passion transférentielle* du nom et des origines. »⁶⁸

... parce que c'était ma première vraie soirée à Buenos Aires, parce que j'avais lu dans le journal le matin même que un de mes musiciens préférés *dans le monde*, Dino Saluzzi, donnait un concert le soir même au Club del Vino, j'ai invité Tununa Mercado et nous sommes allés au concert de Dino. Entre une pléiade de psychanalystes (Tununa les reconnaît d'un coup d'oeil), nous avons écouté jusqu'à plus soif la poésie unique du *bandoneon* de Saluzzi. Tununa, après avoir essuyé quelques larmes (ce que ma mère « transportée » par Maria Callas appelle l'*émotion esthétique*), a résumé d'un mot pendant l'entracte le sentiment porteur de cette musique: « Oui... il y a cette imminence... »

C'était le 14 mars 1998.

La semaine suivant ce samedi-là, j'ai lu *En estado de memoria* (1990)⁶⁹, ce témoignage de l'expérience de l'exil et du tout aussi dur *désxil* dont la voix narrative a immédiatement signifié pour moi

⁶⁸ P. Fédida, *Le site de l'étranger*, op. cit., p. 125.

⁶⁹ Tununa Mercado, *En estado de memoria*, Buenos Aires, Ada Korn Editora, 1990.

- 1) la transposition en écriture - le prolongement presque naturel - de la Tununa Mercado rencontrée le samedi : le ton, la finesse, le regard, l'humour, la mémoire exceptionnelle en ce qui concerne les petits détails vivants, tout y était;
- 2) la littérature incarnée, « tercer espacio » entre Marguerite Duras *dictant ce qu'est - ce que signifie - écrire*⁷⁰ et une Nathalie Sarraute argentine (rien de moins), une narration à l'émotion contenue d'une *justesse* et d'une précision remarquables.

6.3.1 - Exil et désesil : la situation de départ de ce transfert de mémoire

La mémoire dans tous ses états

« Car ce n'est pas *nous* qui savons, c'est avant tout
un certain *état* de nous qui sait. »

Kleist

Ce demi-chapitre-ci, divisé en trois parties, porte sur ce qu'on peut dégager du récit d'une expérience de l'Histoire, de l'exil et du transfert, depuis la prédominance de l'affectivité. La littérature, pour moi, c'est la caisse de résonance de la musique et des états que celle-ci explore sans la charge du langage, et l'écriture de la mémoire composée par Tununa Mercado est à la « grande » littérature ce que la musique de chambre est aux symphonies : quelque chose de beaucoup plus intime et, pour moi, de plus émouvant. J'aime beaucoup cette musique de chambre; c'est une accentuation de la sensibilité. Je ne la connaîtrai jamais parfaitement, mais cette *part d'inconnu* ne m'est pas tout à fait étrangère, et *stimule* la traduction - qui répondrait alors à ce que Fédida avance sur le transfert « idéal », à la suite de Freud : « Les « Observations sur l'amour de transfert » conduisent donc à la confirmation qu'un transfert « idéal » (...) comporte l'*inconnu de la personne* et donc l'appréhension de la non-personne de la personne. »⁷¹

Du premier au seizième chapitre, *En estado de memoria* (qui comporte deux cent pages aérées) propose un *tissage* de transfert de mémoire qui va de Buenos Aires à la France (premier long séjour d'exil à l'étranger), au Mexique (dix ans d'exil), en Espagne et de retour à Buenos Aires après une absence de douze ans. Peut-être faut-il imaginer Ulysse *femme*, c'est-à-dire prenant *ainsi* en charge l'errance géopsychique

⁷⁰ M. Duras, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993, repris in Folio.

⁷¹ P. Fédida, *Le site de l'étranger*, op. cit., p. 163.

telle que portée à l'anthropologie philosophique par Ricoeur dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* :

« (...) c'est toute une aventure d'un être de chair qui, comme Ulysse, est tout autant à sa place auprès des sites visités qu'au retour à Ithaque. L'errance du navigateur ne demande pas moins son droit que la résidence du sédentaire. Certes, ma place est là où est mon corps. Mais se placer et se déplacer sont des activités primordiales qui font de la place quelque chose à chercher. Il serait effrayant de n'en point trouver. Nous serions nous-mêmes dévastés. L'inquiétante étrangeté - *Unheimlichkeit* - jointe au sentiment de n'être pas à sa place jusque chez soi nous hante, et ce serait le règne du vide. »⁷²

La narratrice se montre en proie à ces affects d'étrangeté, qu'elle (re)crée dans et depuis leur écriture sous forme d'états de sur-vivance, tissant sa toile désenchantée d'une vie nomade vécue sur le mode du désoclage de l'expérience propre à l'exil forcé, au quasi-bannissement en dehors du pays. Dans l'article qu'il publiait dans *El País* à Madrid le 18 avril 1983, « El desexilio », Mario Benedetti résumait la situation humaine qui attendait ceux se préparant au retour ou au non-retour au pays après tant d'années d'exil, réalité psychosociale nécessitant avant tout une fine *compréhension* :

« Se emigraba por varias razones, pero, sobre todo, para evitar la prisión y la tortura y, en definitiva, para salvar la vida. Hoy día es previsible que a medida que la situación se vaya normalizando en la comarca del terror, a medida que vayan verdaderamente desapareciendo los riesgos y las amenazas, el *desexilio* pasará a ser una decisión individual. Cada exiliado deberá resolver por sí mismo si regresa a su tierra o se queda en el país de refugio. (...) Unos volverán y otros no, y cada uno tendrá sus razones, pero ¿hasta qué punto los que se quedaron o pudieron quedarse van a comprender el exilio cuando sepan todos sus datos? (...) ¿Y hasta qué punto los que regresen van a comprender ese país distinto que van a encontrar? De una y otra parte aflorarán prejuicios inevitables. Va a ser de todas maneras una experiencia inquietante, que sólo tendrá un buen desenlace si tanto los de fuera como los de dentro pro-

ceden sin esquematismos, dispuestos a recibir no sólo las noticias, sino también los estados de ánimo, las preguntas acuciosas, los análisis temerarios, las transformaciones, aun las temoeramentales, que pueden darse en uno u otro lado. (...)

Todo dependerá de la comprensión, palabra clave. »

Or, plusieurs chapitres d'*En estado de memoria* témoignent précisément du mur d'incompréhension auquel se sont heurtés, les années du difficile retour au pays suivant le printemps 1983 de l'article de Benedetti, les citoyens argentins qui, comme la narratrice, décidèrent de « rentrer »; ce que la narratrice de ce récit de témoignage a fait en trois temps, comme l'indique bien le chapitre « Oracles » cité ci-haut (6.2). C'est une communauté politique en partie décimée qui succéda, en Argentine, à la dictature, avec pour équivalence une communauté sociale *sur les genoux* (amoindrie sinon rendue quasi muette par la peur), plutôt caractérisée - scindée - par la non-communauté résultant des années de terreur, et par les symptômes de confusion ou d'*indéfinition* psychologique issus du trauma collectif, et créateurs d'isolement et d'étouffement de la communication soutenue par l'esprit d'analyse. Alors oui : préjugés, déni, incompréhension chronique et oubli psychopathologique sont les formes de schématisation et de non-dit contre lesquelles s'est écrite la prose d'*En estado de memoria* ces années où, de son côté, Benedetti a écrit des livres de poésie donnant voix aux états d'âme de la réalité affective, psychologique et sociale *déchirée* du retour quasi impossible dans un pays en partie méconnaissable.

Dans le texte qu'il a consacré à *En estado de memoria* en 1992, Nicolás Rosa centre son propos sur l'acuité psychologique - qu'il dit être *théorie* - dont fait preuve la narration de Mercado à cet égard, vu la complexité du travail de *desexilio* revenant à l'individu isolé, dénué d'assise symbolique :

« Entrar en el texto es enfrentarse a una « teoría » de los estados, de los estados humanos - la gloria, el dolor, el abrazo, la razón y la sinrazón, la ley, la elegía, la lógica, el exilio, el discurso, el intercambio generalizado, el sentido -, y también de los estados in-humanos, fuera de una gramática humanista : la intemperie, el deterioro, el desamparo, el infralenguaje, lo vacuo, el tribunal, la locura, la autobiografía de la inscripción pulsional, la letra que se recita ante la ley, ante el tribunal que juzga de la realidad de lo dicho y de la sensatez del hecho, del

⁷² P. Ricoeur, *op. cit.*, p. 184-185.

afecto y de la representación. »⁷³

Au-delà de cette discursivité bien réelle du langage narratif, riche à la fois d'une telle créativité psychologique (cf. en note l'interprétation de Rosa) et du contenu de mémoire proprement dit - plein d'observations, d'introspection et de réflexion à la fois engagée et ironisée sur l'Histoire -, ce qui me retient ici, ce qui me fait revenir à cette narration, c'est comment l'émotion de l'état de mémoire est travaillée, « mise en bouche » et tamisée par la voix narrative; chez Tununa Mercado, pour citer Noé Jitrik, « el narrador sobre si mismo, la mínima distancia pensable entre experiencia, memoria y escritura, esto es ya la narración ».⁷⁴

6.3.2 - *Epos*, transfert et traduction du *récit migratoire*

Exploration vigilante des allers-retours entre « l'espace du dedans », l'espace public, l'Histoire et le dehors, *En estado de memoria* est le livre qui donne plein sens à l'expression « *epos* de l'étrangère ». Ici, je cite à nouveau la première et décisive élaboration théorique de *l'epos* par Férida, « Passé anachronique et présent réminiscent », élaboration à la source du *Site de l'étranger* que je concrétise ensuite en termes de transfert de mémoire, tel qu'il m'apparaît à l'oeuvre dans *En estado*.

« Le propre de l'*epos* (...) est de rassembler par *l'acte du récit* les aspects selon lesquels se distinguent les figures du passé. Ici la *nominación* participant d'une dénomination qui est désignation singulière (*Zeigen*), mise en figure (*Darstellung*), dénombrement (*Zählung*) est inhérente au récit (*Erzählung*). L'*epos* de la mémoire sera alors la

⁷³ N. Rosa, *Artefacto*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 1992, « La especie furtiva », p. 49. Voici comment Rosa spécifie, page 51, la « psychologie » narrative du livre de T. Mercado : « los relatos producen la sensación de que poco a poco, en la lectura, aparece y desaparece, emerge y se sumerge, pliega el relato y le repliega, un semidiscursio de las fronteras de lo humano, entramado en otra especie de gesta despojada de toda heroicidad, virtud propiamente humanística, como raptio, como una regresión temporal de la materia humana, quasi-humana (...) Lo *subrepticio* es la captación furtiva de la animalidad en términos que trasciende lo humano (...) Cortázar había intentado en el régimen del relato crear una « población » transhumana. los textos de *En estado de memoria* generan una « psicología » de la especie furtiva, a caballo entre la etología y la disciplina inquietante de la especie.

Los estados precarios del ser que se van narrativamente descubriendo en cada uno de los relatos fundan (...) la des-habitación, el ser des-habitado en la forma del desamparo que por momentos tiene fulguraciones de destierro universal. »

⁷⁴ Noé Jitrik, *El Ejemplo de la familia*, Buenos Aires, Eudeba, 1997, p. 14 (à propos de *Mi defensa et Recuerdos de provincia* de Sarmiento).

volonté de nommer les choses et les actes (...) En vérité la diachronie aspectuelle de l'*epos* (...) redresse par désintrication les figures d'identification amalgamées dans le sommeil de l'oubli négligent. (...) la remémoration est l'instauration d'une mémoire - sa conquête - pour une parole décidée à sa pensée. »⁷⁵

« Remémoration, répétition et perlaboration » (Freud, 1914)⁷⁶ structurent de plus d'une manière l'écriture de Mercado : si, en amont (6.1 - *L'Eros migratoire*), j'ai évoqué la répétition comme une dimension pulsionnelle de cette écriture, dimension sur laquelle Idelber Avelar insiste dans son interprétation d'*En estado de memoria*⁷⁷, l'*epos* est fondamentalement remémoration et perlaboration « performant » de concert une désintrication des figures du passé-présent transmettant l'*imago* transférentielle du courage (de l'action courageuse) et une instauration précaire, mais sédimentée dans le langage, d'une mémoire agissant alors comme site du dire, de l'écriture porteuse de parole qui *nomme et dit les choses* - d'abord par la mémoire régrédiente des mots. *Se remémorer* : non pas pour s'engloutir dans le passé⁷⁸, bien que le risque de cette souffrance mélancolique affecte plus d'un *état* décrit et précisé par Mercado, mais « se remémorer au sens de s'accorder la mémoire distincte de soi, de se donner fondement par la *construction de la mémoire* »⁷⁹.

Revenant sur les temporalités de l'*epos* dans *Le site de l'étranger*, Fédida décrit, depuis la *situation psychanalytique*, ce qui me semble être le double mouvement

⁷⁵ P. Fédida, « Passé anachronique et présent réminiscent », *op. cit.* (article cité dans les chapitres 2 et 3 de la thèse), p. 24.

⁷⁶ S. Freud, *La technique psychanalytique*, *op. cit.*, p. 105-115.

⁷⁷ Cf. *The Untimely Present*, Duke University Press, 1999, chapitre 8.

⁷⁸ Dans « The Intrusive Past : The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma », une des contributions les plus intéressantes au volume collectif *Trauma. Explorations in Memory*, *op. cit.* (intro. de la thèse), les auteurs distinguent mémoire *narrative* et mémoire *traumatique* en centrant leur étude sur les travaux de Pierre Janet : « Narrative memory consists of mental constructs, which people use to make sense out of experience. » (p. 160), alors que : « in contrast to narrative memory, which is a social act, traumatic memory is inflexible and invariable. Traumatic memory has no social component » (p. 163). Cette étude est due à Bessel van der Kolk et Onno van der Hart. Selon moi, la mémoire traumatique est un des *matériaux* les plus *vifs* d'*En estado de memoria*, qui comporte dans l'écriture plus d'une occurrence du radical linguistique « trauma » (traumatismo, traumatizado, etc), autant sinon plus que celles marquant directement le champ sémantique du (mot) « tragique » (« tragedia » apparaît). Peut-être ce que j'appelle transfert de mémoire est-il une autre *forme* de cette « flexibilité de la mémoire », mais constituant un type - voire un espace-temps, une fluence narrative - intermédiaire entre les deux pôles de la mémoire ainsi contrastés par ces psychiatres. Une chose, cependant, confirmerait la proposition constatative déterminant la mémoire narrative : c'est une configuration orientée que le narrateur intellectuel qu'est T. Mercado (au même titre que les autres écrivains de l'*epos* abordés en amont) destine au lecteur, et dense d'intelligibilité historique - véritable acte de composition de l'expérience de l'histoire : « memory is an action : essentially, it is the action of telling a story », dit Janet (cité p. 175).

propre à la fine anamnèse narrative d'*En estado de memoria* et *La Madriguera*, le récit en prolongeant et en affinant l'invention sensible :

« (...) le temps du ressouvenir semble aller rechercher un événement passé que pourrait reconnaître la mémoire, tandis que cet événement est le transfert lui-même dans son présent qui n'est accessible événementiellement que par sa construction. (...) »

L'aoriste de l'*epos*, c'est l'inconnu de l'action de l'événement énoncé au passé et dont l'énonciation est *präsentisch* - au présent, dit Freud, de l'image du rêve -, est *réminiscence* de l'action au sens où cette réminiscence vient au jour du présent du transfert. L'*epos* du langage est donc à la fois constitutif de cette réminiscence et constitué par elle. Et l'anachronique du temps signifie principalement que l'action vient par le mot entendu. »⁸⁰

Je réserve ma transposition-explicitation « littéraire » de cette pensée propre aux temporalités paradoxales du transfert tel qu'activé dans la situation psychanalytique, aux 77 pages de traduction effective de ce double mouvement temporel caractérisant la narration du passé anachronique « dans » le présent réminiscent de l'*epos* - soit les dix textes (chapitres et moitiés de chapitres) traduits d'*En estado de memoria* qui suivent le présent développement théorique.

Du transfert à l'oeuvre dans En estado de memoria

De l'*epos* latino-américain du *combat intellectuel* défait et blessé par les années vécues sous la répression ou en exil, Tununa Mercado propose une version déterritorialisée, étrangement habitée et trouée par l'errance et la disparition, hantée par l'absence et la dépossession - comme si tout était perdu dans la réalité, comme si l'écriture constituait son dernier refuge, sa résistance jusque dans le difficile et lent retour en Argentine. C'est une prise de parole calme mais inquiète, une défense, une argumentation lucide et claire tout autant qu'un récit intime, c'est pourquoi la narratrice (c'est un récit autobiographique) ne glisse pas dans « l'intimisme ». C'est une *championne* du transfert de mémoire (de son côté, la narratrice dit d'elle-même qu'elle a une forte propension au transfert); les seize variations qui composent le livre

⁷⁹ P. Fédida, *op. cit.*, p. 33.

⁸⁰ P. Fédida, *Le site de l'étranger*, *op. cit.*, p. 87-88.

sont autant de fines explorations psychologiques des états intérieurs, des états intermédiaires - seuils, séjours, stations, adieux - de la mémoire, toutes « commotions » conjuguant dans le tissu narratif les phases de mobilité et d'immobilité du Je. La traversée de ces états engendre une étrange migration de l'identité, par les déplacements de la mémoire intime et de l'anachronie de son énonciation :

« En ce sens, l'*identité* du *Je* restera toujours dépendante des identifications-désidentifications du moi. Si le transfert met bien à découvert quelque chose d'essentiel c'est que (...) en prononçant « Je », l'analysant a déjà déplacé et transporté le lieu de sa référence subjective propre et unique et modifié ainsi son origine locutrice. Il n'est déjà plus où disait « Je ». (...) Le transfert arrache de la place ou emporte le lieu en son mouvement de déplacement. (...)

Autrement dit, tout se passerait comme si les déplacements et déformations du *Je* dans l'*instant* de sa prononciation étaient *migrés* hors d'un centre de l'énonciation - ce centre étant signifié comme en arrière de tous les décentrement que cette parole effectue sur le *Je* en tant que parole. »⁸¹

Dès le premier chapitre - ou variation de cette migration ou déterritorialisation du *Je* -, on passe ainsi d'un lieu (souvent d'un pays) à un autre sans rupture dans la trame narrative, de façon très fluide, suivant les déplacements *de la mémoire*; depuis l'épreuve de l'exil, le site ne correspond plus à aucun lieu fixe, et la nouvelle demeure à Buenos Aires ne devient pas immédiatement une « maison ». À partir du deuxième chapitre, on ne sait pas toujours *où* on se trouve ni *quand* (à quel moment de sa vie) on est en lisant les premières lignes; ou bien, si le récit reprend au Mexique, cette localisation n'est pas fixe mais constitue plutôt un support ou une plaque d'*attraction* de la mémoire, un *aimant* géographique qui concentre des moments (ou phases) de la remémoration. Le site, c'est la mémoire et sa liberté anachronique de raviver quand elle veut les stations qui l'ont marquée, les scènes les plus « chimiques » de son émotion (dans le chapitre « Celdillas », T. Mercado parle d'*effet cellulaire* pour qualifier le sentiment intime de ces états).

Ainsi le *Je* de la narratrice - tout ensemble le site de sa mémoire, son langage et ses « vues » sur les géographies humaines de la déterritorialisation - bouge-t-il dans son

écriture en témoignant souvent explicitement du présent réminiscent dans lequel et depuis lequel elle écrit, précise, prolonge son dire pour faire « remonter du fond » le passé anachronique, ainsi suscitée depuis son regard, son désir, sa quête d'une vérité enfouie ou *repliée* dans sa mémoire, et à *déplier* en langue porteuse du temps. Aspects minutieusement décrits, dimensions rarement explorées de la conscience, affects commués en deuil ne s'éloignent jamais de la douleur et du singulier, « preuve » concrète d'une connaissance de la douleur éprouvée en rapport aux autres intimes, proches et amis ayant subi le joug de l'Histoire, et singulièrement « présents » dans l'écho subjectif qu'ils soulèvent dans l'anamnèse et l'activité de remémoration de la narratrice, depuis leur absence.⁸² « C'est le détail qui atteste du mémorial. » (Fédida)⁸³

Traduire : des phrases migratoires

Le discernement littéraire fait sans doute partie de ma décision de traduire ce livre; j'aime la *voix* (narrative, comme on dit) de la narratrice, la petite musique de sa phrase, les détails très concrets qui incarnent le monde narré et cette façon de naviguer en eaux troubles et de se révéler excellente nageuse dans ce que Nathalie Sarraute appelle « tropismes », et j'y vois une véritable *leçon de style* pour le jeune narrateur que je suis. Mais ce qui me frappe le plus avec *En estado de memoria*, c'est que ces variations et *commotions* de la mémoire - au moins treize ou quatorze sur les seize - *bougent* plein de choses en moi, déplacent et complètent ma compréhension de la *traversée* de l'expérience de la perte, de l'absence et de la dépossession. Et ce, même si j'ai personnellement une autre « entrée » dans cette sensibilité *intime et politique* liée au *migratoire* que l'expérience de l'exil proprement dit.

La voix narrative qui anime cette écriture de l'expérience (qui en donne toute la saveur) active déjà les « gravitations » nécessaires au transfert migratoire : les propres déplacements de la narratrice « migrent » sans peur hors de son centre d'énonciation, réorientant la perspective d'un site du langage selon plusieurs axes ou foyers de la

⁸¹ P. Fédida, *Le site de l'étranger*, p. 182-183.

⁸² « Éprouver la douleur est faire la preuve du singulier. La douleur du deuil n'est pas dans l'objet mort ni dans le sujet vivant : elle est la séparation même, la singularité de chaque séparation. Elle met en évidence *mon* existence séparée. Sa mort en *moi* est un éveil douloureux de moi dans le souvenir de l'autre et dans une altérité qui devient mienne. » - Edmundo G. Mango, *op. cit.*, p. 250-251.

⁸³ P. Fédida, article cité, p. 36. Et, plus loin : « Freud tient (...) le rêve pour une mémoire en éveil propre à restituer dans le détail l'imperceptible quotidien. (L'idée est leibnizienne, il y a constante continuité de la veille et du sommeil : le rêve est doté d'une puissance de souvenirs qui tient aux étites perceptions.) » (p. 40)

déterritorialisation de sa mémoire (de la famille et de son bassin d'amitiés comme de l'engagement politique, tous deux à cheval entre l'Argentine et le Mexique). Dans *En estado de memoria, los mots migrent*, ce qui nuance infiniment les épreuves du sens et du non-sens de l'histoire politique, de la vie affective et de l'opacité du réel en proie à cette mémoire-là (dans tous ses états), à l'absence et à la disparition.

Sur le plan de l'autonomie esthétique de la traduction française, j'ai déjà évoqué plus haut (5.2 puis 6.2) les critères possibles de la « rematérialisation » sensible de l'oeuvre en français de façon à (é)mouvoir adéquatement les lecteurs potentiels, c'est-à-dire en « transmettant » - par transférence - la force émotionnelle de l'original : la qualité d'incarnation de la langue d'écriture et la poétique de la voix qu'elle met en oeuvre. Sans doute les écritures de Thomas Bernhard et de Louis-René des Forêts furent-elles au début mes modèles plus ou moins inconscients, riches qu'ils sont 1) d'une remarquable traduction française dans le cas de Bernhard, et 2) d'une poétique de la voix « optimisant » les ressources harmoniques de l'écriture française susceptibles d'en produire l'effet singulier porteur de *passion transférentielle* à travers le matériau phonique du figurable. Enfin, en 2000, Hélène Cixous a publié un roman autobiographique présentant de nombreuses affinités poétiques, dramatiques et stylistiques avec le récit de témoignage-*epos* autobiographique de T. Mercado : ici comme là, la phrase est une dramaturgie du sens mettant en oeuvre une force migratoire du transfert, *migration langagière* qui, dans ce texte narratif de Cixous, « opère » aussi en rapport au pays natal, la narratrice se disant « *inséparable* ». Les dimensions existentielles de mutabilité, de provenance et de permanence repérées par Ricoeur dans *Être et temps* comme caractéristiques fondamentales de l'*extension* du *Dasein* s'orientant anthropologiquement entre la vie et la mort, sont tout aussi bien intégrées dans la fluence lyrique de la prose de Cixous que dans celle, narrative-argumentative, de Mercado.⁸⁴

6.3.3 - Du langage en quête d'un site à la vie psychique devant être transférée en français

Le point de fuite de la traduction :
rêve et transfert

Il m'est impossible de dégager ici toutes les implications, en termes de travail du migratoire, que pourrait provoquer le dense écheveau de Pierre Fédida sur le langage,

le transfert et la mémoire. *Lorsque je traduis* le livre de Tununa Mercado, j'analyse (implicitement) presque sans arrêt, de près, comment l'*epos* de la déterritorialisation (l'épreuve de l'exil, sa reconstruction par la mémoire et l'aventure de sa narration) affecte le transfert, en modifie la puissance migratoire. *Devenir-migratoire* du transfert de mémoire : dans *En estado de memoria* bien plus que dans *Geografías*, un mode singulier de temporalité du langage, à travers les différents états de la mémoire, se mêle à une expérience de la déterritorialisation où les durées (les jours, les périodes, les années) et les espaces intermédiaires (lieux et non-lieux) de l'exil et du désesil se chevauchent, s'entrecroisent et risquent de se confondre parfois.

L'écriture, par son tissage des états de la mémoire et de ses stations géographiques dans des phrases qui deviennent des textes (chapitres ou nouvelles), doit ainsi *enchâsser* les différentes couches sédimentées de l'expérience migratoire, les ajuster et les entrelacer adroitement, de façon à ce que le *Je* narrateur ou lecteur puisse regagner un site, réinstaurer le langage intime de l'habitat (fût-il temporaire). Moins fiction autobiographique qu'*epos* autobiographique mêlé de fiction⁸⁵, *En estado de memoria* met en scène (avec ironie) cette re-traversée du travail de deuil de l'exil et de l'hésitante créativité du désesil pour réaccéder au Symbolique de la société argentine.

Je ne néglige pas, dans l'activité de cette traduction, de m'imprégner aussi des deux autres beaux livres de Tununa Mercado, *Canon de alcoba* (l'Eros de l'étrangère), plus riche d'Imaginaire, de ces puissances du rêve si riches dans le baroque d'Amérique latine, ainsi que *La Madriguera*, roman autobiographique sur son enfance à Córdoba. Dans le chapitre « L'Interlocuteur » du *Site de l'étranger*, Fédida insiste sur la nécessité de lier rêve et transfert (cf. premier chapitre de la thèse) :

« Que le transfert - tel que nous l'avons jusque-là entendu - ouvre
à une *anachronie du passé*, c'est-à-dire à cette *mémoire de la régression*
où le *passé* ne peut être intentionnellement pensé comme horizon
d'antériorité de la conscience, justifierait sans doute que l'*interprétation*
de *transfert* ne puisse jamais être formée hors d'une *interprétation*

⁸⁴ H. Cixous, *Les rêveries de la femme sauvage. Scènes primitives*, Paris, Éditions Galilée, 2000.

⁸⁵ Contrairement au narrateur des romans autobiographiques de T. Bernhard, la narratrice d'*En estado de memoria* ne fait d'elle-même ni l'objet exclusif ou quasi exclusif du récit, ni la figure héroïque dominant la scène en jugeant moralement de la totalité du monde propre à son histoire personnelle : « Soi - au contraire d'une chambre subjective prenant *moi* pour objet exclusif de son intériorité sans objet - est ici à entendre comme communauté si la mémoire peut faire de quelqu'un celui qui se rassemble dans la parole de sa langue. » - P. Fédida, article cité, p. 25. Est nommée ici, selon moi, la dimension de témoignage d'un récit dont l'*autobios* est en étroite communication avec la condition historique et les destins symptomatiques de

des rêves. »⁸⁶

L'*epos* moderne n'échappe pas au rêve, à ses états troubles, et l'écriture finement travaillée de Tununa Mercado est riche aussi de ces puissances énigmatiques du sommeil qui, elles, échappent aux philosophies de la conscience, à la volonté diurne et aux « ismes » en herbe demeurant en deçà de la profondeur de la *vie psychique* pensée par Freud, Lacan, Binswanger, Levinas, Blanchot, Abraham et Torok, Derrida, Laplanche ou Pontalis, Otto Rasper, Pierre Fédida, Edmundo G. Mango et plusieurs autres. (Hantise, revenance et fantomaticité : certains chapitres ou demi-chapitres qui suivent, traduits d'*En estado de memoria*, peuvent être interprétés à la lumière d'une *hantologie*, comme Derrida dénomme le type de développement transphénoménologique qu'il mène tambour battant dans *Spectres de Marx*, notamment en termes de spectralisation du temps, de l'histoire et de ses figures fantomales dramatisant ce que Fédida rassemble sous l'*imago* transférentielle).

Remaniement et dépressivité du fantasme

Préférant comme Ricoeur le mot *remaniement* à « perlaboration », et pour terminer ce chapitre sur la pensée de la *trace* perceptible dans l'écriture d'*En estado de memoria* (non loin de celle avancée par Levinas dans « La Trace de l'Autre » et Derrida dans ses travaux liant écriture et mémoire), voici comment Edmundo G. Mango analyse l'exil en ce sens :

« Le « déplacement » de l'exil ne peut être qu'*Entstellung* (déformation) : l'exilé est presque obligé de raconter - aux autres, mais aussi à lui-même -, une histoire de ce changement de place, de ce déplacement où toutes les places auraient été perdues. Il raconte, il construit, et il ne peut le faire qu'en remaniant des traces (...)

La trace est altération, signe du passage de l'étranger, de l'autre; elle est le trouble, le tremblement d'un événement passé qui passe encore. La trace, dans son creux, dans son vide, génère l'illusion, la présence de l'absent. L'impression, la sensation, cet « effet d'illusion » lumineux, éclaircissant, qui nous étonne à la lecture d'une oeuvre, advient par la

la Cité argentine en période de reconstitution, ce processus toujours inachevé, de nouveau mis à rude épreuve.

⁸⁶ P. Fédida, *op. cit.*, p. 164.

rencontre qui rouvre ces vestiges, par la réanimation de ces passages, par l'ébranlement de ces *phoras*, affleurements subits, éphémères et intenses, d'une vérité fugitive. »⁸⁷

Merveille et dépressivité peuvent l'une comme l'autre gagner le traducteur de la trace : autant la narratrice d'*En estado de memoria* réanime-t-elle à merveille ces mille passages et affleurements sensibles du passé anachronique dans son écriture de l'anamnèse, autant Mnémosyne a-t-elle été témoin, même depuis l'exil, de la *meurtralité*, « chose » qui ne se remanie ni ne se traduit aisément. Comme le mentionne Ricoeur, on doit à Levinas « quelques pages fortes de *Totalité et Infini* » sur le meurtre, et la narratrice des chapitres « Le froid qui n'arrive pas » et « Corps poreux » (entre autres) témoigne de ces moments où l'annonce puis l'accumulation des disparitions *et des morts violentes* avait pour elle une puissance de signification telle, que la trace, dans ces chapitres d'*En estado de memoria*, en porte ou en *transfère* la charge traumatique. Cette mort violente invisible des autres, des êtres chers victimes de la terreur en Argentine, correspond à cette réalité historique du meurtre qui dépasse la simple disparition: « L'identification de la mort au néant convient à la mort de l'Autre dans le meurtre »⁸⁸, écrit Levinas. Ricoeur reprend cette marque disant ce que le mot « disparition » ne dit pas - la « violence absolue » (Levinas), ce dont il retourne pour qui a vécu transférentiellement *jusqu'à devoir l'écrire* la mort violente des *Disparus* d'Argentine : « Ce que le meurtre (...) met à nu, et que la simple disparition, le départ, la cessation d'exister de la mort des proches ne dit pas, c'est la marque du néant, par le biais de l'anéantissement visé. »⁸⁹

Dans « Dépressivité du fantasme. Deuil et dépression », le chapitre 3 du récent ouvrage *Des bienfaits de la dépression*, où il caractérise avec force la *vie psychique* par la *capacité* dépressive, Pierre Fédida vient à évoquer les recherches entreprises par Freud peu de temps après la mort de son père, survenue en octobre 1896. Il écrit : « Que la mort de son père ait joué un rôle décisif dans cette intériorisation psychique des objets culturels de la mémoire, cela ne fait aucun doute. »⁹⁰ Dans un sens analogue, *personne* ne pouvait prévoir, à la lecture de *Canon de alcoba* en 1988, l'écriture et la publication prochaine (1990) de l'*epos* mémorial *En estado de memoria*, dont les formes narratives-analytiques d'intériorisation psychique des trajets exilés de la culture argentine *diffèrent* étonnamment de l'Eros textuel du livre

⁸⁷ Edmundo G. Mango, *op. cit.*, p. 62 (premier paragraphe de la citation) puis p. 178 (second paragraphe).

⁸⁸ E. Levinas, *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*, La Haye, Nijhoff, 1961, p. 209.

⁸⁹ P. Ricoeur, *op. cit.*, p. 469.

précédent. Or, dans le chapitre « Ambassade » (voir ci-après), la narratrice d'*En état de mémoire* évoque la mort de son père survenue au début des années quatre-vingt, alors qu'il lui était absolument impossible - à elle, en exil à plus de dix mille kilomètres au nord - de se rendre en Argentine. Dans le récit de Tununa Mercado, la communication narrative du psychique - ce moderne *transfert d'âme* - acquiert sa pleine subjectivité humaine en trouvant sa plasticité figurale et son écho sémantique dans ses blessures et douloureux trajets (ou non-trajets) exhumés, nommés ou dépliés.

Le lecteur constatera, à la lecture des dix textes qui suivent, comment la *dépressivité du psychique* se mêle étrangement à la dimension fantasmatique du transfert dans l'écriture d'*En état de mémoire*; mais, et c'est là le nerf de l'invention sémantique que développe Fédida dans son plus récent ouvrage, il faudrait entendre paradoxalement cette dépressivité en tant que *capacité assurant le maintien de la vie psychique* plutôt que comme propriété caractérisant les états déprimés :

« (...) la découverte de la capacité dépressive - et donc créatrice - de la fantasmatique transférentielle est la découverte des mouvements. Alors que l'état déprimé signifie ce figement dans la masse, la capacité dépressive ne s'entend que comme mobilité. »⁹¹

Si « Winnicott a souligné combien la capacité dépressive (que l'on retrouve dans l'expérience psychique du repli) est génératrice d'une activité créatrice de pensée »⁹², il reste que *traduire la dépressivité* qui parfois prend en charge le *déshumain* demande au traducteur d'intérioriser lui aussi la durée propre à la traversée régrédiente des états de l'exil et de la dépossession *imprégnant* le transfert de mémoire écrit par T. Mercado : ces trajets de la mémoire narrative sensible au trauma collectif et à la meurtralité de l'histoire récente de l'Argentine, s'ils sont parfois allégés par l'humour, constituent autant d'épreuves de *remaniement* de la trace psychique laissée par la souffrance et la « *maladie humaine du temps* » (Fédida). Si cette traduction me donne du fil à retordre, au-delà de la gymnastique de la transférence de la syntaxe et du lexique de la langue d'écriture d'*En estado de memoria*, je peux dire que la progressivité du travail trajectologique de la phrase migratoire, dans la traduction,

⁹⁰ P. Fédida, *Des bienfaits de la dépression*, op. cit., p. 73.

⁹¹ *Ibid.*, p. 71.

⁹² *Ibid.*, p. 28-29.

correspond curieusement à ce que dit ici le psychanalyste dans le contexte de sa nouvelle élaboration:

« La difficulté de penser la progressivité du travail analytique dans la cure est bien celle de constater les remaniements du matériau psychique au cours de la régression transférentielle, et ne pas se laisser tromper par la normativité d'un temps du progrès vers la guérison. »⁹³

« *L'agilité dépressive* »

Tact et contact, dit Fédida à la fin de « Une maladie de l'humain », chapitre premier de cet ouvrage qui concrétise pour un public plus large les « retombées » dans l'expérience clinique des douze années de recherche et d'étude métapsychologique du transfert culminant dans les deux grands livres de psychopathologie fondamentale que sont *Crise et contre-transfert* et *Le site de l'étranger*. « La métaphore musicale employée par Ferenczi dans « Élasticité de la technique psychanalytique » est, rappelons-le, celle du *tact* et du *contact*. »⁹⁴ Nul doute que des écrivains tels Italo Svevo, Nathalie Sarraute, Hélène Cixous, Ferdinando Camon et Tununa Mercado aient su, tous très au fait de la psychanalyse, *écrire* en visant une telle mobilité psychique, ne serait-ce que pour rendre l'infiniment troublante mobilité *de la vie psychique elle-même*, cet arroi de traces et d'images. Sans doute Marguerite Duras, de qui Lacan a dit: « Elle ne doit pas savoir qu'elle écrit ce qu'elle écrit. »⁹⁵, a-t-elle eu accès et *donné accès* dans son écriture à ce sur quoi Fédida insiste non sans raison: « *Avoir accès à sa propre dépressivité - et ainsi aux temps de sa vie psychique - est tout à fait essentiel comme intériorisation d'une durée.* »⁹⁶

Si, parfois, comme dans certains chapitres d'*En estado de memoria*, écrire s'avère peut-être *exorçanalyser*⁹⁷ des épreuves personnelles et des contenus de vérité liés à un âge politique dont ne peut plus nous parvenir - dans sa perdurante véracité - qu'une voix endeuillée, alors traduire signifie peut-être aussi « exorçanalyser » quelque chose, mais pas nécessairement depuis la (même) puissance de signification de la trace propre à cette génération hantée par les spectres de Marx ou l'Ange de l'Histoire.

⁹³ *Ibid.*, p. 39.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁹⁵ M. Duras, *op. cit.*, p. 20.

⁹⁶ P. Fédida, *op. cit.*, p. 31.

⁹⁷ J. Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 84.

Traduire *En estado de memoria* est plus qu'une tâche intensifiante. Dans mon cas, ce travail de l'écriture refusant de se soustraire à la connaissance « symbolico-charnelle » de la condition historique qui nous pèse au seuil du nouveau millénaire, m'entraîne à accepter, à intérioriser et à mieux articuler la *part* de dépressivité du psychique découlant du travail du deuil qu'est la culture *humaine* : celle qui demande plus de courage que d'allégresse. Aussi fortement que la poésie de Gelman, l'écriture de Mercado qui suit cette page-ci est celle du courage de dire le résidu chantable du soi-témoin altéré par l'histoire des siens, la perte et la violence de l'oubli, avec ces mots par lesquels la narratrice *dit* le vécu de ses états, les traverse et parfois les *franchit*. Mais, plus que les autres écritures de l'*epos* latino-américain à l'âge du témoignage, elle engage toutes les ressources expressives de l'*acuité analytique* propre aux *mots justes* pour mieux dénommer les affects et possiblement transmettre *non sans transfert*⁹⁸ la connaissance de la douleur, ce « *Savoir* pour devenir musicienne de la Vérité ». ⁹⁹

⁹⁸ « Dans sa fonction cathartique - inévitablement transférentielle -, la parole est cet *acte* d'intériorisation de l'affect maintenu prisonnier de la plainte répétitive (...) La dénomination des affects n'est pas autre chose que la découverte que les mots entraînent avec eux des tonalités et des résonances, dès lors que la parole leur restitue le pouvoir de nommer. » - P. Fédida, *op. cit.*, p. 55.

⁹⁹ H. Michaux, *Face aux verrous*, *op. cit.*, p. 191.

En état de mémoire

par Tununa Mercado

La maladie

Le nom de Cindal, dont j'ignore toujours l'orthographe, me revient encore et encore, accompagnant un homme et sa phrase sans cesse répétée dans la salle d'attente d'un cabinet psychiatrique. *Dites-lui de faire quelque chose pour moi, qu'il fasse quelque chose pour moi! Je suis en train de faire un ulcère, je suis en train de faire un ulcère!*, clamait-il, d'un ton plus qu'obstiné, lancinant. Pendant qu'il poussait sa plainte, j'imaginai que dans une espèce de fabrique située je ne sais où dans son corps, au creux de l'estomac à le voir ainsi se plier et se serrer la taille, enfouis quelque part par là, des ulcères fleurissaient sans rémission et sans pitié. Le hurlement avait paralysé les gens dans la salle d'attente où nous étions venus pour des problèmes mineurs, comparés au stade terminal de Cindal. La secrétaire, à qui Cindal avait réclamé d'urgence la présence du médecin, ne savait pas comment réagir devant ce cas hors de l'ordinaire, sans signe avant-coureur ni rendez-vous préalable, qui surgissait là sans même les avoir prévenus par téléphone, et qui n'avait pourtant pas l'air d'un homme violent. Elle avait disparu à

l'intérieur de la clinique, et réapparut pour dire que le docteur ne pouvait pas le recevoir, qu'il était en séance et qu'aussitôt après il recevrait le groupe qui attendait dans la salle. Alors, la voix déjà hachée par la souffrance, il est venu vers nous et nous a priés de bien vouloir lui accorder quelques minutes de notre heure. Mais cette heure était intouchable, et même si nous étions prêts à lui céder le terrain de notre folie pour qu'il y étende la sienne - préparant peut-être le terrain de la nôtre avec la sienne -, le psychiatre fut formel : il ne le recevrait pas.

On se sent tellement dépourvu entre les mains des psychiatres qu'on ne peut même pas mettre en question ce qu'ils nous imposent. Par cette soumission supposée transférentielle, on se dit que le médecin peut très bien avoir choisi une technique thérapeutique efficace quand il décide de *redresser* ainsi un désespéré sans rendez-vous fixe. C'est ce qu'il a fait avec Cindal, il a voulu le redresser, lui faire comprendre que lui ne pouvait manipuler comme bon lui semblait sa folie et le temps imparti aux autres. Enfin, Cindal est parti, non sans avoir imploré le maximum - son internement: *Je vous en prie, internez-moi!* Une fois de retour dans le cabinet, le psychiatre, optant pour le silence, n'a répondu à aucune de nos questions; j'ai pu comprendre qu'avec le temps, ce silence analytique a été perfectionné jusqu'à devenir un silence d'outre-tombe pour ceux qui demandent une réponse immédiate à leur désespoir. Cindal s'est pendu la nuit même.

Je n'arrête pas de penser à Cindal, à qui l'aura pleuré, à qui le pleure encore; qui, à part moi, se souvient de lui, plié en deux,

gémissant, faisant son ulcère comme on fait son devoir, comme on accomplit une tâche scolaire dans l'antichambre de la mort et trace une écriture rouge et fulgurante avec les blessures de son ulcère saignant par torrents à l'intérieur, pour finir par partir, traînant, glissant vers l'autre monde, noyé dans son propre sang. Lui, j'imagine, se levait souvent la nuit ou au petit matin, ou encore au courant de la journée après une courte sieste où il avait peut-être réussi à maîtriser sa douleur; alors, il se réveillait et se retrouvait tout bonnement avec un ulcère, non pas avec un ulcère isolé mais bien avec un ulcère en communication permanente avec son esprit, comme si celui-ci faisait corps avec la terreur qu'il déclenchait ou qui le déclenchait. Pour Cindal, ulcère et terreur survenaient simultanément lors de chaque réveil à n'importe quel moment du jour. Plié en deux, il hurlait en appelant à l'aide.

Ce genre de personne, qui souffre avec tant de conviction - s'est-on dit après que Cindal se fut pendu à sa corde -, il faut l'abandonner à son sort, on ne peut rien faire pour elle; et lorsqu'une personne comme celle-là cherche ainsi sa propre mort, une fois qu'elle l'a trouvée, on dit qu'elle a enfin trouvé la paix, qu'elle a doucement glissé de l'autre côté et qu'en fin de compte elle a cessé de souffrir. On a laissé mourir Cindal en pensant que c'était ce qu'il voulait, que tôt ou tard il atteindrait son but. Cindal, dont le nom me revient régulièrement à l'esprit avec l'accent sur le i, Cindal dont le geste de se plier en deux me revient par vagues de souvenirs, on l'a laissé mourir parce que sa demande ne pouvait être comblée, et parce que les requêtes de ce genre ne font rien de plus

qu'assombrir la vie des autres et saper la plénitude à laquelle tout le monde a droit. Quiconque vivant comme il se doit, rempli de projets et de certitudes, quiconque étant constamment gratifié ne peut se permettre de baisser la garde et de laisser entrer quelqu'un comme Cindal, quelqu'un qui n'a pas fixé de rendez-vous, qui n'a pas fait de réservation et qui est arrivé tard à la dernière frange de la santé, celle que pouvait lui offrir le cabinet d'un psychiatre.

Depuis, j'ai souvent été portée à évoquer le nom de Cindal dans des situations qui ressemblaient à celle qu'il avait endurée, implorant dans la salle d'attente du psychiatre. Cependant, il y avait une grande différence entre ses demandes et les miennes. Lui avait l'air décidé de les proclamer à tue-tête, comme si toute pudeur l'avait abandonné et que rien ne pouvait plus cacher son auto-commisération. Il ne contrôlait plus du tout ses plaintes, il avait baissé les genoux jusqu'à la génuflexion, il pliait, aucun orgueil ne pouvait retenir la conscience anticipée de sa fin. Moi, par contre, j'ajourne obstinément chaque effleurement d'angoisse, principalement par bonne éducation, pour ne gâcher la fête à personne; à l'aide de quelques astuces, je cache les hauts sommets d'affliction qui me prennent d'assaut. Il me coûterait beaucoup de les laisser paraître, de décevoir les autres, de leur faire voir que l'ancienne sève du poème - « celle qui par la verte tige animait la fleur, celle-là même qui animait mes vertes années » - était en fait une parfaite inductrice d'ulcères et de gastrites; réduire en poussière la tranquillité avec laquelle ils me voyaient ruminer les heures et les jours n'aurait servi strictement à rien.

La psychanalyse dans le plein sens du terme m'aura toujours échappé. En fait, je n'ai jamais pu recourir à un traitement clinique individuel où seraient directement amenés à la surface les matériaux de mon inconscient. Pour des raisons financières, j'ai toujours dû suivre des thérapies de groupe, au cours desquelles j'ai réussi sans trop d'efforts à escamoter aux yeux de mes compagnons (et peut-être à la sagacité du psychiatre) mon angoisse et ma vulnérabilité; je me suis débrouillée pour me dissoudre dans le rire général ou dans les pleurs collectifs, munie de ma bonne éducation et d'un prétendu sens du ridicule qui, parce qu'il est aigu, ressemble assez à de l'amertume.

Ainsi n'ai-je pas eu de traitement individuel, qui m'aurait permis de discerner mes conflits d'une façon spécialisée et spécifique; aucun psychiatre ne s'est occupé de moi en particulier, laissant non-canaliser l'immense capacité de transfert qui me caractérise, ce qui m'a amenée à diverses formes de dépendance avec des médecins de tout acabit, y compris dentistes, gynécologues et, surtout, des guérisseurs de toutes sortes: gardiens, chamanes et « maîtresses » qui ont *purifié* mon corps de fond en comble. Avec des brassées de menthe et de basilic, des encensoirs de myrrhe et d'encens, avec de l'ail, des lotions, des palets de coco, des oracles et d'autres techniques divinatoires, certains ont essayé de guérir mes maux et de me sauver de l'ensorcellement, et ils y ont réussi à

l'occasion, parce qu'il ne doit pas exister de terrain plus fertile pour les cures que mon corps et mon âme.

En 1967, sept jours après la mort de Che Guevara, qui nous a blessés d'une façon irrémédiable et fatale, j'ai consulté à nouveau le psychiatre de groupe qui m'avait retenu pendant trois ans, celui qui avait expédié Cindal sans pitié. C'était juste avant que je parte pour un long séjour en France. À cette occasion, pressentant que je risquais de sombrer dans les remous transatlantiques, il m'accorda quelques heures individuelles au cours desquelles je n'ai pas pu dire un seul mot. Seule, sans l'appui du groupe, je suis restée muette, je n'ai rien trouvé à dire à mon psychiatre, aucun inconscient ne s'est manifesté et je n'ai raconté aucun rêve. Tout au long de ces deux ou trois séances, lui aussi est resté silencieux, sans que je sache pour autant quelle était son évaluation de mon état psychique, ni si son silence me condamnait ou m'absolvait, ou bien si, finalement, il n'avait tout simplement rien à me dire. Par contre, voyant bien que je n'aurais pas beaucoup de forces pour survivre aux changements qui s'approchaient, il m'a donné l'adresse d'une psychiatre suisse parlant espagnol ayant vécu et travaillé en Argentine. Il allait lui écrire, et je suis allée jusqu'à m'imaginer qu'il lui enverrait un diagnostic sur moi. Cette supposition que je pouvais exister en tant que *cas* m'avait nettement rassurée : ma santé ou ma maladie mentale prenaient un caractère singulier. Et ce n'est pas abusif de parler de « maladie mentale », étant donné que pendant la thérapie on s'escrimait à nous faire comprendre que nous étions là en tant que malades mentaux.

Une fois en France, lorsque j'ai constaté que je n'étais effectivement pas en état de supporter un quelconque « changement », euphémisme par lequel on désigne les moments cruciaux, j'ai écrit la lettre promise à la psychanalyste suisse le lendemain même de mon arrivée. À peine avais-je vidé mes valises et celles de la famille que je commençais à écrire cette lettre. Je lui disais que j'avais été jusqu'à peu la patiente du docteur Untel qui, pour sa part, allait lui écrire sous peu à propos de mon cas. Je tenais donc à la voir pour convenir d'un traitement. Je lui ai proposé des séances bimensuelles, en lui expliquant que je vivais à environ cent kilomètres de Genève, où elle avait sa clinique. Je pensais faire un voyage pour lui exposer mes souffrances. J'ai naturellement écrit cette lettre en espagnol, non seulement parce qu'elle maîtrisait cette langue, mais aussi parce que je ne parlais pas un mot de français. Tout ce que je pouvais dire, c'était un fragment de *La Nausée* de Sartre, que j'avais lu plusieurs fois à haute voix jusqu'à le savoir par coeur, lors des cours de français que j'avais suivis deux semaines avant de quitter Buenos Aires. J'ai même été tentée de transcrire ce passage pour illustrer mon angoisse, mais je ne l'ai pas fait : le seul fait d'envoyer la lettre, de viser un *objectif psychiatrique* m'avait considérablement rassurée. Ma disposition thérapeutique est telle, elle est tellement ancrée dans mes habitudes que, dès que la lettre a été postée, tous mes espoirs se sont tournés vers la Suisse.

L'hiver s'annonçait dur, très dur. Les autoroutes se couvrirent de neige, et je pris conscience du fait que ce fameux voyage entre Besançon et Genève pourrait être rempli de mésaventures. Je me

suis vue traverser les bois glacés, à bord de trains blancs encerclés de paysages blancs, et j'ai eu un début de panique que seul l'espoir d'une guérison réussît à stopper. J'allais traverser les glaces, mais les glaces n'allaient pas s'effondrer sous mes pieds - je n'allais pas me tremper la queue, comme la renarde du Yi Ching durant sa traversée hivernale - simplement parce que j'allais suivre un traitement psychiatrique individuel, prolongé et radicalisé.

Je n'ai jamais traversé les glaces. La célèbre Madame Spira, qui, par sa renommée, aurait pu être la psychanalyste de la Reine de Hollande (et en fait elle l'était), ne pouvait pas « pour l'instant » me proposer un protocole bimensuel: toutes ses heures étaient prises. La lettre qu'elle m'a envoyée ne faisait référence à aucun *cas* signalé depuis Buenos Aires, ni à quelque lettre me parrainant ni, non plus, à mon psychanalyste; elle disait être à mon service pour plus tard et me demandait de bien vouloir l'excuser, demeurant, elle, bien à moi. Sa réponse ne me surprit en rien: depuis des semaines, je me disais bien qu'il était parfaitement dérisoire d'imaginer pouvoir me payer une analyse en francs suisses, des voyages en haute montagne le long des précipices, en francs suisses, sans parler du séjour bimensuel au bord du lac Léman, toujours en francs suisses. Projet illusoire, disproportionné comme un rêve de pauvre. Voilà qui, une fois de plus, réduisait en poussière mon intention de m'offrir une thérapie profonde, individuelle, comme y ont eu droit des milliers d'Argentins et d'Argentines ces trente dernières années.

Ainsi me suis-je toujours contentée de traitements succédanés. Par exemple, à mon retour en Argentine après ce séjour en France,

ce même psychanalyste qui, sans réfléchir à la démesure de son offre, m'avait d'abord « mise en contact » avec Madame Spira, m'a recommandée cette fois à une de ses collègues argentines; celle-ci, étant donné ma situation financière, m'a à son tour mise dans un groupe. Ma première thérapie de groupe avait été menée à l'aide d'hallucinogènes. Chaque fois que je raconte cette expérience-là dans un style dépouillé et moyennement vraisemblable, les gens qui m'écoutent prennent une expression neutre qui dénonce, plus que de l'indifférence, leur décision de maintenir leurs distances par rapport à toute forme possible de contagion. Quand je précise que nous prenions de l'acide, de la xylocibine ou de la mescaline, noms combien redoutables, ils préfèrent ne pas m'entendre et se contentent de m'observer pour voir si le mal n'aurait pas laissé de traces. Ce qui est sûr, c'est que cette thérapie à l'aide de psychotropes ne se pratiquait plus quand j'ai consulté ma nouvelle psychanalyste. Après le coup d'État de 1966, ces traitements ont été remis en question et interdits; pour des raisons idéologiques ou morales, on a assimilé d'une manière non-critique usage thérapeutique avec dépendance, empêchant le développement d'une méthode qui portait ses fruits au moyen de l'hallucination. Sous l'effet de l'acide, nous avons volé vers les zones de l'origine, non sans payer un prix très haut à l'occasion: ceux qui croient que ces incursions engendrent un bonheur béat, tout simple, se trompent complètement. La commotion que provoquait ce retour à une source quelconque - utérus maternel, berceau de l'espèce, écho des premiers pleurs orphelins sinon pire - n'est à souhaiter à personne. C'est

seulement parce qu'on nous avait convaincus du caractère médical de ces pratiques que nous nous prêtions à elles et prenions le risque de tout perdre ou de tout gagner en une seule séance.

Dès lors, puisque désormais on ne pouvait plus prendre du peyotl ou de la xylocibine sans que quelqu'un ne songe à remettre en question la loi l'interdisant, le groupe se réunissait autour de la psychanalyste sans acide, exposé seulement aux effets de son regard de femme-oiseau. En sortant du cabinet de consultation, suivant une attitude typiquement substitutive, nous avions l'habitude d'aller chez l'un d'entre nous pour fumer du hachisch ou quelque chose du même genre, suivant une attitude typiquement substitutive. Lors de l'une de ces réunions, j'ai sucé le joint avec trop de ferveur et quand je suis rentrée chez moi, j'étais dédoublée, je voulais dire *moi* et je disais *elle*, je suppliais pour qu'on vienne m'unifier, pour qu'on me restitue la place dans laquelle j'avais été jusqu'à maintenant avec autant de désinvolture que d'inconscience. Ce fut très difficile de me ramener à moi, ou de sortir de moi cette *autre* que j'entrevois mais à laquelle je ne pouvais pas accéder, et encore *une autre de plus* qui ne me lâchait pas, sans que je puisse distinguer entre l'autre qu'il fallait chasser et celle que je devais retenir.

Malgré le peu de soulagement que m'a apporté la psychanalyse, cette espèce de recherche qui fait le tour de la profondeur, je n'ai jamais cessé de me confier à ses mannes. Au coeur de l'exil, lorsqu'on recevait chaque jour des nouvelles atroces de l'Argentine, lorsqu'il s'agissait d'appels téléphoniques provenant souvent de l'autre bout de la terre (y compris la terre natale), quand on nous

apprenait qu'on avait tué une ou plusieurs personnes, quelqu'un en particulier qui était très proche de nous, presque un parent, ou bien deux ou trois qui avaient gardé avec moi et mes proches des liens quelconques - bref, dans ces moments cruels qui obligeaient à s'asseoir au bord du lit pour pleurer, vivre n'était plus que survivre.

Mais un jour, le poids fut insupportable; un jour où le mouvoir auquel nous étions soumis devint trop actuel et immédiat, j'ai senti que ma santé s'écroulait. Les spasmes de la gastrite, qui n'ont été clairement identifiés que bien plus tard, n'en étaient alors qu'à leurs débuts, à peine une douleur diffuse au creux de l'estomac, une sensation infime, semblable à celle qu'aurait pu laisser un coup accidentel dans un jeu d'enfants. Les choses se passaient surtout dans la gorge, qui s'obstinait à reproduire des angines rouges, pultacées, résistant à quelque antibiotique que ce soit. Goudronnée, la muqueuse durcie et glissante, les ganglions engorgés, sans un seul cil vibrant au passage de l'air ou du son de la voix mais avec une vaste colonie de *staphylococcus aureus*, ma gorge était l'endroit où semblait se préparer ma propre mort.

J'avais des crampes dans le cou et une septicémie en herbe, qui aurait pu avoir un dénouement définitif. Je suis passée par des médecins, des cliniques, des laboratoires, je me suis soumise à une foule d'examens, j'ai inutilement versé mon sang dans des éprouvettes, j'ai soumis mes liquides à des cultures, tout ça pour rien, la guérison a filé ailleurs sans même m'apercevoir. Dans mon retable peint, j'aurais pu apparaître sur mon lit de malade, le plafond de la chambre agrandi par la fièvre, la fenêtre dessinée dans

le mur avec les rideaux ouverts pour laisser entrer la lumière du Saint-Esprit : une scène de miracle, une guérison ordonnée par un pouvoir lumineux. Une légende aurait pu couronner cette guérison: « Au moment où l'espoir de la maintenir en vie était déjà perdu, elle s'en est remise à la Vierge, celle-ci la guérissant par sa bénédiction les derniers jours d'octobre de l'An de Grâce mille neuf cent soixante-seize. » L'Oeuvre en réalité sera accomplie par un homéopathe uniciste et le médicament calendule à la trentième, dilué dans un verre d'eau, à doses espacées, d'abord à chaque demi-heure puis à chaque heure, et trois fois par jour pour terminer.

J'ai eu de la chance, parce que personne ne s'est aventuré à dire que mon problème était psychologique, on a trouvé tout à fait naturel que je consulte un médecin. À d'autres en exil, quand ils reconnaissaient avoir perdu de l'énergie, on leur disait que c'était normal qu'ils éprouvent ces symptômes : les pertes incalculables, la terreur et le deuil, les derniers mois vécus en Argentine suivis de l'épreuve du déracinement ne pouvaient que les acculer à la dépression. On leur conseillait alors d'aller voir un psychanalyste, lequel devait nécessairement correspondre aux convictions politiques du groupe d'appartenance. Ce psychanalyste, à qui se confiaient les nouveaux arrivants, pouvait très bien rester dans sa pure sphère, s'en tenir à sa propre idée de la dépression sans jamais avoir recours à des analyses objectives. Alors, l'organisme jouait des mauvais tours et la maladie suivait son cours, décourageant psychanalyste et malade, le premier acheminant le second vers d'autres spécialistes, ce qui menait le patient à une véritable dérive, de bureau en bureau,

d'une oreille à une autre, d'un divan à un fauteuil, avec des interprétations fluctuantes au sujet des symptômes : prendre de la rigidité pour de l'hystérie, un trouble neurologique pour une régression au sein maternel, un manque de rétention d'urine pour une demande d'attention du patient et ainsi de suite.

On passe toute sa vie à tenter de s'appuyer à des colonnes, de lier la pauvre pâte psychique à des structures extérieures afin de lui donner une forme. On se colle aux autres - personnes, animaux ou choses - jusqu'à se fondre en eux, on fabrique des rituels en cherchant dans la répétition la recette pour éviter le malheur. Renouvelables de jour en jour, les recours sont infinis; il servent parfois de conjuration, offrandes ingénues qui vont se déposer heure après heure sur de petits autels domestiques et par lesquelles on espère être récompensé. Par exemple, si c'est la pleine lune, on fermera les fenêtres pour empêcher l'exacerbation de la folie qu'entraînent ses rayons; on fermera aussi la fenêtre si le vent hulule, pour se mettre à l'abri de ses maléfices. Par contre, si un oiseau chante, on prêtera une oreille attentive pour bénéficier de la mélodie de sa trille. La personne est constamment en contact avec l'extérieur, ce qui vient de l'autre côté du mur conditionne ses mouvements et organise ses rituels. Fondamentalement, on cherche à appartenir à un groupe, à faire partie de la confrérie, pensant peut-être avec raison que cette appartenance peut chasser la folie au loin ou, du moins, atténuer l'incertitude.

Ce que je devais exposer à un psychiatre ou, à un degré différent, à un psychanalyste, c'était une série de noyaux qui

n'arrivaient pas à se dissoudre. C'étaient - ou ce sont toujours - des états d'abandon, des fragilités qui m'empêchaient de faire face de façon normale aux faits de tous les jours. Je devais expliquer à ce psychanalyste que n'importe quelle situation *compétitive* provoquait en moi le besoin impérieux de fuir et de ne pas livrer bataille. Si cette confrontation était basée sur le mérite, le désir de disparaître du paysage se transformait en flambée d'anxiété inépuisable, comme si me faire valoir directement en vertu de mes capacités à occuper une place pouvait mettre à l'épreuve mon existence entière.

Bref, je ne pouvais disputer la place avec personne. S'il arrivait que je sois choisie ou valorisée par quelqu'un, cette évaluation ne découlait jamais d'une joute où j'aurais pu être choisie parmi mes pairs, mais venait toujours après et à côté, comme si on ne découvrait mes mérites personnels que de manière différée. Éclat qui passe inaperçu, éclat que les esprits terre à terre ne réussissent pas à voir, telle était l'interprétation que risquaient mes psychothérapeutes à tarif réduit. C'est pourquoi j'ai toujours éprouvé une profonde pitié, une profonde solidarité envers tous ceux qui cèdent devant l'obligation d'appartenir à une quelconque sphère de l'existence, pour laquelle ils acceptent de faire preuve de compétence, de force ou de valeur. Être soumise à examen, à un jugement, à un concours, à un jury quelconque; être en opposition avec un de mes pairs pour que certaines personnes établissent un jugement et une qualification, figure incontournable si l'on veut vivre en société, tout cela a toujours été pour moi une condition

humiliante et cruelle, et je me suis obstinément détournée d'elle comme quelqu'un qui fuit le mal.

Néanmoins, pour gagner ma vie en suivant un critère acceptable pour « vaincre » mes difficultés, j'ai accepté quelquefois de m'exposer à ces situations extrêmes. Par exemple, l'un des défis qui m'ont considérablement fait souffrir fut d'accepter, à l'encontre de ma phobie, une charge de cours à l'Université de Besançon - endroit où, comme je crois l'avoir dit plus tôt, nous vivions ma famille et moi un premier exil, après le coup d'État de 66. Là, au moment où la somatisation avait trouvé son foyer dans la colonne vertébrale, une semaine après être arrivée et avoir écrit la lettre à la fameuse Madame Spira, j'ai dû commencer à donner un cours de Littérature et civilisation d'Amérique latine à un groupe de vingt-cinq étudiants qui étudiaient l'espagnol dans l'espoir d'obtenir un poste outre-mer. Mon premier cours, comme tous ceux qui l'ont suivi sans exception, a été entièrement mis par écrit sur plus de soixante pages, une page lue à la minute pour bien boucler l'heure que le cours me demandait.

Toute cette année-là comme toutes celles qui ont suivi, j'ai passé mon temps à taper à la machine pour ensuite lire le tout en classe; et même malgré cela, rassurée par le papier couvert d'écriture sur la table, où tout était prévu - jusqu'aux questions et réponses possibles -, chaque fois que j'entrais en classe et que les vingt-cinq aspirants à un poste outre-mer se levaient et disaient *Bonjour Madame*, je ressentais le même spasme dans l'estomac; plus précisément, cette violente sensation m'étourdissait, me faisait frôler le vide dès la veille du cours, et on peut bien dire que tous les jours depuis mon

arrivée en France et dans cette université, ce creux y était, productif, aussi productif que les pages qu'il remplissait de son vide.

J'ignore pourquoi je relevais de pareils défis. J'avoue que terminer le cours provoquait en moi un immense soulagement; je sortais dans la rue et j'arrivais sur la place en face de la Faculté avec la sensation galvanisante d'avoir remporté un tournoi spectaculaire. Ce calme durait quelques heures, le temps de retrouver mon souffle et de préparer les anxiétés liées à mon prochain cours. Ces années engendrèrent plusieurs centaines de pages sur l'histoire de l'Amérique latine; mon intérêt stimulé par la littérature de nos pays, je commentais ses textes les plus visionnaires ou encore, j'analysais l'oeuvre de Juan Rulfo avec une minutie démentielle - paragraphe après paragraphe, univers après univers, virgule après virgule. Par la suite, je me suis débarrassée de ces pages, les jetant une à une ou par liasses de dix dans l'incinérateur de ma maison bisontine avant de rentrer à Buenos Aires, en 1970.

Je crois que c'est cette compulsion autocritique et l'impossibilité de la surpasser qui m'ont empêché d'obtenir ma Licence en Lettres. Je n'ai jamais obtenu ce diplôme, il me manquait à peine deux cours pour le terminer et ce me fut impossible, et ceux que j'ai réussi à passer, ce fut au prix d'une concentration extraordinaire, à travers une longue suite de nuits blanches et de levers du soleil. Je suis convaincue que mon passage traumatisant à l'Université, au cours duquel je n'ai ni poursuivi ni obtenu de diplôme d'Études, n'a laissé aucune trace. Par contre, mes contemporains sont tous maintenant des professionnels reconnus en long et en large un peu partout dans

le monde; presque tous ont occupé des chaires dans les pays de l'exil, pour ensuite revenir au pays où ils occupent des postes aussi prestigieux. Ils ont gagné et gagnent toujours honorablement leur vie avec leurs connaissances littéraires, ont donné des cours et se sont bâtis une situation. Je me dis toujours que moi aussi j'aurais pu me doter d'une profession, si seulement j'avais accepté de passer mes derniers examens d'Études latino-américaines avec le professeur *Verdugo* - nom dont la signification (bourreau) a donné lieu à d'évidents jeux de mots depuis toujours.

Alors, au lieu de terminer sagement une formation pour décrocher un diplôme sans lequel on ne peut rien faire - ni obtenir une charge de professeur, ni devenir docteur, ni donner aucun séminaire pour étudiants post-gradués, ni recevoir des subventions pour la recherche -, diplôme sans lequel on est condamné à être fonctionnaire ou journaliste quelconque ou *free lance* dans diverses activités, diplôme sans lequel on se retrouvera assigné au bas de l'échelle, empêché de gravir les échelons, on deviendra progressivement ce qu'on appelle un écrivain-nègre, dans ce cas-ci une écrivaine-nègre, profession pour les gens sans diplôme issus d'une faculté de Lettres.

Être écrivaine-nègre, être reléguée en coulisse, en arrière des pages écrites par d'autres, corrigeant et établissant proprement les liens syntaxiques, améliorant dans le meilleur des cas et dans le pire des cas empirant les textes que d'autres vont signer, finit par devenir une profession de foi et, à la longue, constitue une névrose à vie. Cette mission de fantôme tutélaire penché sur la phrase étrangère,

de nounou penchée sur le berceau des mots venus d'un autre imaginaire, venus d'un autre inconscient - cette mission d'inspecteur municipal de la langue et des discours opérant des incisions dans les paragraphes, isolant les concepts d'une proposition avec des subordinées, ponctuant et mettant entre guillemets au besoin -, cette mission m'apparaissait obscure et impossible chaque fois que j'en prenais conscience. Plus j'articulais bien et orthographiais bien une écriture étrangère (du moins le croyait-on et me payait-on pour ça), plus tout ce que je pouvais écrire par moi-même, de mon propre cru et à mon propre compte, se désarticulait; des morceaux de moi se logeaient dans les textes de mes semblables, concevaient et donnaient naissance à une progéniture complètement méconnaissable. Phrase après phrase, ma propre phrase mourait, meurt, s'éteignait, s'éteint, est correcte, se masque, s'aligne comme il se doit, sourit, polie et corrigée.

Je devais donc exposer à mon psychiatre virtuel que le fait d'être la deuxième dans n'importe quel domaine, condition déjà attribuée par le hasard de ma naissance entre deux frères, m'a amenée d'une certaine façon à me retrouver au service de gens sans scrupule qui, tout en me flattant pour ce que j'arrivais à écrire sous leur signature, finissaient par dénier mon existence. Ils m'effaçaient ou me rabaissaient après avoir profité de mon adresse présumée, qu'ils considéraient mineure, à mettre les idées par écrit. Il arrivait même qu'ils n'avaient pas d'idées, et je devais alors mettre l'écriture dans des structures qui sonnaient creux ou bien, faute de concepts, la dévier vers des détails anecdotiques.

Il y a des gens qui développent abondamment un curriculum avec quantité d'articles et même de denses et longs essais qu'ils n'ont pas écrits eux-mêmes, qu'ils ont fait faire par des scribes comme moi. Des gens qui demandent un prêt de parole aux autres ou qui l'achètent, des gens qui, gonflés d'orgueil, offrent en contrepartie un supposé « cadre théorique » sans lequel ils laissent entendre qu'on ne peut rien faire, minimisant ainsi des questions « secondaires » comme la syntaxe. Des gens qui croient que ne pas savoir écrire est une incapacité sans importance, puisque tout ce qui compte c'est d'avoir de la théorie, de formuler de la théorie. Dans le cadre vide dont ils se vantent, l'ouvrière ou l'ouvrier doivent croiser leurs fils.

Ces imposteurs qui vendent à gauche et à droite leur cadre théorique rempli par d'autres, et qui réussissent toujours à se le faire acheter par des institutions, des fondations, des agences nationales, internationales et autres hauts lieux académiques, disposent ainsi de toute une gamme d'écrivains-nègres. Il y en a qui se cherchent une linguiste pour doter de son cadre théorique une toile saussurienne, d'autres qui réussissent à enrôler une philosophe confirmée avec des apports au marxisme et à la psychanalyse et capable d'adapter à ce cadre une toile foucauldienne, d'autres encore qui séduisent une théoricienne féministe pour qu'elle leur tisse une proposition sur le personnel et le politique, le même et l'autre. Ces gens-là se forment une personnalité au moyen d'une impitoyable transfusion de la compétence d'un autre.

Le froid qui n'arrive pas

L'exil remonte en moi comme une immense murale de Rivera, remplie d'une foule de protagonistes, de figurants, de leaders et de bouffons, de vivants et de morts, de malades et de dépossédés, de corrodés et de corrompus; cette murale, faite de larges traits, possède une épaisse couleur de plomb. Le souvenir a un goût amer, soulève aussitôt en moi le dégoût. J'essaie alors, dans ces moments-là, de dégager de l'ensemble un instant de bonheur collectif qui serait bel et bien arrivé; peine perdue, la mélancolie a déjà pris les devants, rien ne se soustrait à la mélancolie d'un souvenir gris, bien que très intense. Dans cette murale, il y a beau y avoir une hauteur, un espace, un commencement et une fin, ce qui ressort de la toile et ce qui vibre dans le paysage demeure l'irrémissible mélancolie.

On ne peut rien dire de plus anodin et de plus stupide que la phrase : « ils ont eu la vie facile en exil », de même que la phrase du même lot qu'on entend en contrepartie : « ce fut pire pour ceux qui sont restés en Argentine » et autres variantes de ces simplismes qui devraient nous indigner puisqu'ils transforment en bataille des instances qui ne l'admettent pas et qui ne résistent pas plus à des classifications tranquilisantes du type exil - exil intérieur. Ces classifications séparent et pour ainsi dire *allègent sans la délayer* la pâte compacte, destructrice et écrasante de ces années-là, qui vont de

1974 à la restauration de la démocratie - sans compter les derniers sursauts du régime, qui nous effraient toujours.

Le temps de l'exil s'étire comme le parcours d'un dessin à grands traits, il s'étend selon un rythme ample et ouvert; ses courbes sont comme les vagues de l'océan loin des plages, celles qui vont sans brisants et s'apparentent davantage à l'idée de l'horizon. Le temps se déroule au-delà, ailleurs, en d'autres lieux, on l'entend s'écouler dans les silences de la nuit; mais on s'en détourne, on préfère l'ignorer parce qu'on s'attend à ce que l'exil prenne fin, qu'il s'agit là d'une parenthèse qui ne compte dans la vie de personne.

Provisoire, le temps se traîne de semaine en semaine, au fil des haltes successives : on lit les nouvelles, on les soupèse, on pense en termes de conjoncture, on affronte en imagination l'adversaire qui brouille la retraite, on croit accumuler des forces contre l'ennemi principal qui, lui-même de semaine en semaine, par une offensive d'une puissance de frappe chaque fois écrasante, ronge le terrain que l'exilé a perdu en partant.

Les discussions n'en finissent plus, la méfiance n'en finit plus; dans l'épaisseur des bosquets de cette forêt intemporelle, il n'y a pas de digues qui freinent le flot, c'est un continuum où les feuilles ne tombent pas, où le froid n'arrive pas, où le présent ne se transforme jamais en futur. Les événements y sont illuminés comme au théâtre, prennent une signification disproportionnée; la paranoïa n'a jamais eu un corps aussi sibyllin que durant ces années sans saisons.

On ne pouvait imaginer alors qu'une fois fermée la parenthèse (si tant est qu'elle se refermerait un jour), ce qu'elle contiendrait

serait vu après-coup comme un tout bigarré, comme une pâte sillonnée de plusieurs labyrinthes, dont la coupe transversale provoquerait un effet aussi mordant. Les couches ou les strates que révèle cette coupe semblent en réalité être celles d'anciennes fourmilières maintenant inhabitées, qui cependant engendrent le même effroi que si elles étaient pleines.

L'effroi : c'est ce que provoque aussi le souvenir de la façon dont soixante-dix pour cent de ce temps était consacré au sujet élu par les circonstances, c'est-à-dire l'Argentine, cette terre si peu mère qui nous avait expulsés et dont on commentait la situation sans arrêt. Le soleil ne se couchait plus, ne se levait plus, on remplissait tout vide de la réalité avec la *matière argentine*, on bouchait tous les trous avec la *pâte argentine*, bourrant le corps et l'âme de cette substance qui n'apportait ni plaisir ni bons souvenirs, se bornant à déposer sa part de mort à l'entrée et à la sortie de la conscience (quand on s'endormait, la part penchait en faveur de l'inconscient et donnait des gains immédiats et multipliés, ce qui avait un effet d'horreur plus puissant qu'à l'état de veille).

On rêvait presque toujours à la mort. Dans ces rêves, l'individu était en proie à des images d'abandon et de désolation. Sans trêve, le dormeur passait des nuits entières à découvert, à vif et à nu; poursuivi, traqué, tarauté par des forces invincibles, il tombait dans le torrent, perdait le train, sortait de chez lui nu-pieds, égarait ses papiers, un convoi l'emmenait vers un destin sans nom. De même l'individu perdait ses assises, retournait à une enfance enrobée de gazes et de nuages, revenait à des chambres de lumière pour se

retrouver tout à coup plongé dans une forêt obscure; non, on ne se la coulait pas douce dans les rêves. Durant l'état de veille, l'effet de ces rêves se réitérait par rafales, tuant dans l'oeuf la moitié du temps n'importe quel type de bonheur transitoire.

Nombre d'exilés argentins au Mexique se sont naïvement fait accroire qu'ils demeuraient, malgré tout, *les meilleurs au monde*, c'est pourquoi ils n'ont pas su se mêler et encore moins se fondre parmi la population - voisins, collègues ou qui que ce soit. Bien au contraire, ils ont fermement maintenu des traits, des gestes et des mimiques si typiquement argentins qu'ils faisaient étrangement honte à leurs compatriotes qui, de leur côté, par peur ou par timidité, avaient choisi de se faire le plus discret possible. Par exemple, il pouvait arriver qu'un Argentin ou une Argentine parle à un agent de l'immigration d'une manière ostentatoire et sur un ton exigeant; cela entraînait automatiquement une attitude défensive, un blocage immédiat chez le Mexicain ou la Mexicaine qui prenait en charge la démarche. Face à une telle exubérance, l'employé adoptait l'expression indéchiffrable de celui qui ferme les rideaux intérieurs et condamne toutes portes d'entrée et de sortie. Il n'écoutait pas, ne répondait pas au discours quémandeur de son interlocuteur, non, il tirait les verrous, il *faisait le mort*, tactique qu'ont cultivé de

nombreuses espèces animales afin de neutraliser le harcèlement et dont l'apprentissage demande plusieurs ères géologiques.

Cette capacité de faire le mort - que plusieurs psychanalystes ont adoptée, pour suivre l'enseignement lacanien de façon anecdotique et mimétique -, la bureaucratie mexicaine l'a par culture et presque par nature; par conséquent, ni simple anecdote ni forme de représentation, cette capacité révèle une véritable discipline de l'esprit. Face à l'arrogance de l'Argentin, le Mexicain regarde d'un oeil vide, lèvres scellées et oreilles bouchées, provoquant chez qui l'interpelle une impuissance totale. Un Argentin peut mettre des années à apprendre cette méthode de distanciation devant la vanité et l'outrecuidance d'un de ses compatriotes; s'il arrive un jour à la maîtriser, il risque alors d'y adjoindre un air de dédain, chose que le Mexicain ne fait pas. Sans vouloir trop généraliser, il me semble que celui-ci met tout simplement en pratique, peut-être sans en avoir conscience, une méthode pour préserver sa santé mentale ou sa dignité proverbiale. Cette arme est extrêmement nuisible : de nombreux Argentins sûrs d'eux-mêmes et de la place qu'ils occupent dans la hiérarchie sociale ont souffert de ses estocades, au point de s'en trouver pratiquement détruits; ce qui, du coup, a engendré chez eux de l'animosité envers ceux qui la manient, leurs hôtes.

(...)

Messagère

« Je crois que je ne supporterais pas, ni physiquement ni mentalement, un retour aux Asturies. Dans le monde des souvenirs, les Asturies demeurent comme une espèce de territoire mythologique. Toi, tu es allée là-bas... L'arrivée par le port de Pajares est complètement irréaliste, quasi sous-réaliste (sic). On n'entre pas dans les Asturies, on y descend. Les nuages sont la première chose sur laquelle on trébuche: ils ne sont pas au-dessus de la tête, ils sont sous les pieds... Il faut traverser les nuages pour déboucher sur les vallées et les montagnes. Tout ceci est irréel et demeure comme cela dans mon souvenir », me dît Ovidio Gondi.

Républicain, socialiste, il était arrivé à Mexico avec la vague d'exilés en 1939, à vingt-sept ans, et ne pensait pas retourner en Espagne; il n'avait pu le faire au bon moment, après la mort de Franco, et maintenant il ne le souhaitait plus. Il était sous-directeur d'un hebdomadaire fondé dans les années quarante et, depuis lors, il faisait partie de cette rédaction, au premier étage d'une maison ancienne du quartier Roma, écrivant presque toute la revue, mais particulièrement une section appelée « Continent américain » ou « L'Amérique de pôle à pôle », je ne me souviens plus très bien. De

mon côté, j'étais en charge de « Les autres continents » qui, du coup, comprenaient l'Asie, l'Afrique et l'Europe, un total de quatre-vingt feuillets de vingt-huit lignes de soixante-quinze frappes par semaine, que Gondi approuvait ou désapprouvait selon des critères littéraires et journalistiques hautement rigoureux. J'avais hérité du poste d'Andrés Soliz Rada, un Bolivien d'abord exilé en Argentine et ensuite au Mexique après le coup d'État militaire de 1971 qui renversa le général Torres; suite à la fameuse grève de la faim de 1978 qui marqua le début de la fin de la dictature militaire en Bolivie, Soliz décida de retourner dans son pays. Il m'appela avant de partir et, d'un ton conspirateur, il me dit: « Tu dois profiter de cet abri », et me présenta à Ovidio Gondi.

Être ou ne pas être au pays, le perdre ou le récupérer, c'était là ma préoccupation majeure, celle-ci était si forte, si envahissante qu'il a fallu que je provoque un changement en elle, faire d'elle une autre figure ou, au moins, la comparer aux expériences de l'exil vécues pendant cette période-là, en 1979, par mes semblables en Europe. Je décidai d'aller les voir. Cette entreprise téméraire date d'il y a huit ans sinon plus, et je n'arrive pas à imaginer avec quelles réserves ais-je pu me lancer dans ce pèlerinage à la recherche d'exilés, des gens durement atteints qui avaient perdu des enfants, qui s'étaient retrouvés veufs ou qui avaient survécu aux massacres par hasard. Ce n'était pas rentrer au pays, mais c'était arpenter le territoire imaginaire, ne pas perdre, ne pas se laisser arracher l'affection. J'entrepris aussi de me rendre aux Asturies, au village de Gondi, pour ensuite revenir à Mexico et lui raconter tout ce que j'aurais vu;

même si je savais que mon voyage ne modifierait pas sa décision, je crus pouvoir lui restituer quelque chose de son histoire.

J'arrivai à l'aube aux brumes asturiennes, en provenance de Madrid; à la hauteur de Campomanes, La Cobertoria, Ujo, Santullano, Mieres, Ablana, Olloniego, les nuages, en effet, émanaient de nos pieds et les roues du train les faisaient rouler par à-coups vers le fond des ravins. Depuis le compartiment blanc du train, isolé de la nuit extérieure comme une capsule aseptisée, je vîs les premières brumes se succéder sans interruption après la campagne castillane. Rendue là, épiant la nuit à travers la petite fenêtre, je n'ai pas mis en doute le sens restititif de la mission; mais le chagrin venait d'apparaître, et je me demandais si la mélancolie ne m'envahirait pas. Je pensais que ce jour-là, et le jour suivant, comme tous ceux qui suivraient durant les deux mois de mon absence, Ovidio Gondi imaginerait mon arrivée à Oviedo, aux portes du ciel et, surtout, au moment où je serais aux portes de Sama de Langreo, captant l'humidité limpide de l'air, surmontant les inévitables sensations de dépaysement. Je pensais que lui pensait à moi, imprégnée d'un devoir et captive d'une promesse dont l'accomplissement pourrait simultanément concrétiser et abolir le fantasme du retour par un jeu de délégations, moi par son entremise et lui par la mienne, à l'infini. Lui, au Mexique, craignait peut-être que je parviendrais à me désister, mais en même temps il a pu désirer que l'entreprise s'avère impossible, puisque de toute façon envoyer une représentante était activer le principe de la réconciliation, longer l'émotion et même la caresser; et lui n'allait

pas retourner en Espagne Nous avons ourdi ensemble cet exploit. De mon côté, je rechercherais à Oviedo don Manuel Ordax, le seul ami qui lui restait; lui me guiderait jusqu'à Sama de Langreo, là où vivait la famille Gondi pendant la guerre civile, et, de là, nous nous rendrions à El Entrego, le village natal de Gondi.

Don Manuel Ordax s'est chargé de nous montrer les rituels celtes. Il disait: « Ici, nous buvions le cidre », et il en jetait un peu sur le plancher couvert de sciure de bois de taverne; « ici se trouvait la Maison du Village, qu'ils viennent de réouvrir »; « ici, sur cette place, nous jouions »; « ici, Ovidio m'a lu un poème sur des bateaux »; « dis-lui que nous avons été devant la maison où il vécut avec ses parents », qu'il disait. Ainsi avancions-nous d'une rue à l'autre, tournant aux coins, et lui indiquait, signalait, se situait selon les perspectives successives et m'orientait en général et en particulier, vers les grands et les petits détails. Moi, j'emmagasinais mon propre bilan dans ma mémoire de témoin privilégié, je réunissais pour Gondi mes visions nimbées de la forte chaleur suspendue au-dessus de la frondaison des arbres de la place centrale, au-dessus des petites maisons de Sama - une chaleur ailleurs paralysante, au-dessus des vieux assis sur les bancs, vision « prospective » de lui-même s'il n'y avait eu la guerre, si les siens n'avaient été fusillés et lui, exilé, vision dans laquelle il apparaissait entouré par ces vieux mémorieux, jouissant de la retraite mais de rares moments de grâce. Et se justifiait alors le négatif, le non retour.

Ordax ne perdait pas une minute: il commença à arrêter les plus vieux pour leur demander: « Avez-vous connu Ovidio Gonzalez Diaz, appelé Gondi par apocope? » Et les gens le regardaient, stupéfaits, encore plus stupéfaits quand il les inondait de détails sur la famille Gondi, par double apocope de Gonzalez Diaz. Jusqu'à ce qu'il réussisse enfin: interrogée, une dame de près de soixante-dix ans, en deuil de rigueur, lui répondit que oui, évidemment qu'elle les connaissait, qu'elle était Manolita, la veuve de Pepin Carrocera, fusillé à vingt-neuf ans en trente-huit, qu'elle connaissait très bien don Perfecto Gonzalez, le père d'Ovidio, « ils l'ont fusillé trois ans après la fin de la guerre, imaginez », et elle nous emmena à quelques mètres de là dans la rue, jusqu'à nous faire entrer dans sa maison, pressée par les souvenirs que nous venions de précipiter dans sa mémoire. Et elle en attrape un, en laisse échapper un autre, en place trois-quatre en éventail, les ouvre et les réunit, comme un jeu de cartes; ces occasions ne se présentent pas si souvent dans la vie d'une veuve, solitaire, avec des bordées de souvenirs à élever pour la vie.

Tout à coup, elle sort quelques photos d'un grand porte-monnaie noir, celui qu'elle portait pour faire ses achats quand nous l'avons abordée. Une d'entre elles, aux bords dentelés, est très défraîchie, elle provient d'une caméra Reflex; un terrain en friche y apparaît, avec un mur de pisé inachevé à l'arrière-plan; sur une autre photo, en couleurs cette fois, le mur de pisé a été complété et il y a une croix avec un air de monument ne portant aucune inscription, seulement le mot PAX. « Ils l'ont fusillé sur cette place. Ils m'ont pris mon homme, ils l'ont emmené avec trente-cinq autres le 24 juin, dans les

bateaux », dit la veuve. « Le monument a été fait par le même Franco, dans les années cinquante. »

« Pour que vous le racontiez à Gondi », le leitmotiv revenant sans cesse finit par recouvrir tous les creux de la volonté et de l'émotion; la guerre n'en finit plus, à jamais inachevée, lui ne rentre pas au pays mais moi j'ai fait la messagère et, sans m'en rendre compte alors, au moment où le train redescend des nuages vers Madrid, je commence en Espagne même mon retour prématuré en Argentine. « Tout est irréel, et demeure tel quel dans les souvenirs », s'obstine à dire Ovidio Gondi.

Curriculum

Si quelqu'un attribue au retour lui-même les maladies qui surviennent lors du retour au pays après des années d'exil, en général on entendra toute une série d'explications rassurantes. Par exemple, on entendra dire que la maladie est un phénomène à part, que si quelqu'un revient et meurt subitement d'un infarctus, souffre d'une perforation d'ulcère ou contracte une pharyngite chronique, cela aurait très bien pu lui arriver n'importe où, sous n'importe quelle latitude, tout à fait indépendamment de la géographie; on ne croira jamais que ces maladies sont étroitement reliées au manque de défense qui se déclare massivement dans le corps et dans l'âme, dès que l'on pose le pied sur le sol argentin.

Ceux qui évoquent une pathologie " universelle " et réfutent l'idée d'un conditionnement, ignorent du tout au tout que ceux qui rentrent au pays créent une typologie en soi, établissent des catégories seulement en énumérant leurs maladies, leurs morts et leurs suicides, pour ne citer que les cas les plus graves - laissant ici de côté les formes de désintégration moins visible mais qui, insidieusement, constituent déjà une maladie. La manière dont certains, au contraire, s'empressent d'obtempérer docilement au schéma de la destruction post-exil, n'est guère plus convaincante; soumis mais astucieux, ils préfèrent devancer ce qui pourrait survenir, mettant vite en pratique une sorte de cure de santé. Faire preuve de pondération, se rallier au sens commun le plus général,

exposer son expérience seulement une fois qu'on pense l'avoir objectivée : tous ces gestes " positifs " sont autant d'arguties pour échapper à la lumière des projecteurs et entrer dans l'ombre, dans l'opacité de la négation. Rien n'efface plus les faits, rien n'estompe plus les contours de la réalité que la classification de cette même réalité.

Croire que l'on sait, se montrer sceptique devant les bonnes raisons pour adapter l'humanité propre au pays, cela ne produit rien de plus qu'un allègement momentané et une impression de maîtrise illusoire, à la suite de quoi l'effondrement n'en sera que plus grave. C'est tout autant illusoire de recourir à des traitements; ici, en fait, je ne me sens pas loin du lot commun quand je réclame des thérapies pour ensuite, subrepticement, tenter de focaliser toute entière l'attention des psychothérapeutes en leur glissant à l'oreille le sujet de l'enracinement-déracinement.

Parmi ces tentatives de traitement, il y en eut une des plus singulières. Devançant ma requête, puisqu'il savait parfaitement de quoi il retournait en la matière, un psychanalyste m'offrit sa protection. C'était un ami; c'est pourquoi il était normal qu'il me téléphone pour me demander comment je me sentais, comment je m'en sortais quant à ce qui avait trait à mon retour en Argentine. Il supposait que cela avait été dur, que les déménagements en eux-mêmes avaient dû me coûter beaucoup. Jusqu'où pouvait s'élever le prix de ce retour?, se demandait-il, se montrant sensible à ma solitude. Lui n'allait pas me laisser tomber. À ce moment-là, au moment où j'aurais pu profiter de son désir de me protéger, malheureusement je me sentais assez bien, je m'éveillais à une foule d'incitations diverses, je m'emplissais des sensations les plus primaires comme jouir de la qualité de la lumière ou distinguer très nettement les

bruits de la rue - en particulier le chant des oiseaux propres à ma terre argentine. J'ignorais alors comment répondre avec toute la justesse requise à la prévenance du psychanalyste, laquelle recouvrait un empressement démesuré pour m'éviter un saut dans le vide.

J'ai gâché tout ce qu'il m'offrait et, plutôt que de répondre à ses attentes, je les ai systématiquement déçues. *Je devais aller mal* et ce n'était pas le cas, de manière providentielle ce n'était pas le cas, c'est pourquoi j'ai laissé fuir son intérêt, j'ai laissé son geste de pitié se perdre dans la brume des égoûts. Puisqu'il préférait que je souffre, je me suis dit, *je dois bien lui offrir quelque chose à se mettre sous la dent pour tout le mal qu'il s'est donné, je n'ai pas le droit d'empêcher ce miracle...* et, pour me servir de ce qu'il me tendait, j'ai mis à sa disposition les inquiétudes d'usage. Je n'ai pas réussi à le satisfaire. Alors j'ai déversé toutes les histoires qui nous avaient réunis jadis, histoires que lui, l'analyste, avait soustraites à sa mémoire. Du coup, il se sentit très mal; des choses oubliées depuis longtemps refirent surface dans sa vie et envahirent ses nuits. Il délaissa ses patients, lui-même promu patient de son malheur réactivé par moi. Il finit par fuir.

Quelques mois plus tard, après que j'eus gaspillé cette opportunité comme une irresponsable et toujours incapable de corriger l'attitude que j'avais adoptée, vint une nuit où je pris conscience de mon isolement. Maintenant, cela y était, l'angoisse quémandait à grands cris une oreille où se répandre, et moi je regrettais de m'être laissé distraire par le chant des oiseaux et autres sottises du genre. Il ne me restait plus qu'à recourir à une vieille amie, connue depuis pour s'être consacrée à élaborer un fourre-tout thérapeutique à base de psychanalyse freudienne, de bouddhisme zen et de la voie du Tao, et dont la réussite consiste à *faire penser*. Le jour où

je me suis rendue au rendez-vous au cours duquel elle était censée réveiller en moi cette faculté réprimée de *penser*, avec le supplément de *changer* - “ penser pour changer ” -, j’avais alors une foi aveugle en ses dons, qu’ils fussent physiques, psychiques, oraculaires ou chamaniques. J’étais si mal en point que j’évitais prudemment de sortir sur le balcon de mon appartement au neuvième étage. Ce jour-là, il me suffit de l’entendre pour sentir qu’elle m’appliquait une compresse des plus tièdes, exhalait sur moi une haleine des plus douceâtres; son regard tendre était franchement insupportable, l’humidité qu’il sécrétait n’était pas une expression de sa faiblesse mais bien du pouvoir qu’elle s’attribuait pour me comprendre.

Il n’y eut aucun tour de passe-passe. Comme quelqu’un classe des annonces de journal, elle entreprit de mettre en ordre une liste d’“ opportunités ” professionnelles - non sans me demander, d’un ton complice et mystérieux, comme si j’allais lui révéler une espèce de vice caché, *qu’est-ce que je voulais vraiment faire en Argentine, qu’est-ce qui m’intéressait, m’inquiétait, me stimulait le plus, mais fondamentalement, dit-elle, qu’est-ce que tu veux faire*, martelant la question de telle façon que je ne pouvais plus mettre en doute sa gravité. Je ne lui ai pas répondu tout de suite, me défendant à peine de ce harcèlement. Mais quelques minutes plus tard, devant son regard inquisiteur et “ profond ”, j’ai bêtement commencé à énumérer mes “ réussites ” professionnelles, lui dévoilant y compris mes activités durant les années passées en exil, qu’elle n’avait même pas à connaître, exactement comme si je lui lisais mon *curriculum vitae*... Celui-ci était si abondant, si débordant, le nombre d’intérêts ayant retenu mon attention était tel que le torrent de ma réponse en vint petit à petit à sortir de son lit. Impossible de faire autrement, mon fleuve de parole ne pouvait que déboucher sur l’équivoque.

Après tant d'efforts et une immersion prolongée dans les tréfonds de mon âme, comme au confessionnal, j'ai avoué que ce qui m'intéressait vraiment, moi, c'était écrire, *essentiellement écrire*, voilà ce que j'ai dit, au bord des larmes, me sentant malheureuse et misérable, souhaitant m'enfuir sur-le-champ. Cependant, par bonne éducation, je suis restée encore un moment avec cette amie au regard inquisiteur, qui continua à énumérer tout un tas d'opportunités, mais ne sut que dire en réponse au seul réel intérêt que je venais de manifester. Elle changea ni plus ni moins de sujet, comme si je venais de dire *mourir* ou *tuer* au lieu d'*écrire*. Ma thérapeute occasionnelle comblait toute mesure.

Je n'avais nul autre désir : *écrire*, avais-je dit sur le ton de qui veut se faire pardonner une faute; *écrire*, susurrai-je, ce qui, apparemment, la fit sursauter. Écrire n'a rien à voir avec un choix professionnel, mais elle voulut m'amener sur un terrain très pragmatique en me parlant des gens qui préparaient des textes pour des campagnes publicitaires, ainsi que des agents artistiques qui travaillaient pour des *dealers* (elle le dit comme ça). J'étais abasourdie. Comment avais-je pu l'amener, par ma confession, à formuler de pareilles hypothèses sur moi? Nous avions déjà pris deux cafés et elle s'acharnait à me présenter des portes de secours des plus pratiques, comme, par exemple, la sienne, spécialement et tout particulièrement; cette dernière consistait présentement en un appareil phénoménal mis en place afin, selon ses objectifs, de *donner un appui, stimuler et donner suite concrètement* aux désirs les plus personnels et les plus enfouis de ses patients-clients.

Je pressentais déjà le cataclysme, puisque j'avais l'intention de lui dire une fois pour toutes que je n'avais jamais senti autant que maintenant jusqu'à quel point deux personnes peuvent se parler en se situant sur des

plans différents et à partir d'horizons différents, sans diminuer l'une ni couvrir l'autre d'éloges. J'allais délicatement lui dire que nous parlions à partir de deux plans différents, même si elle croyait de bonne foi, avec ses conseils, que ces deux plans avaient un point en commun; mais - sans vouloir la décevoir - je ne cherchais pas à proprement parler un travail. J'allais lui dire tout ça, mais je l'ai sagement contenu, m'évitant ainsi la phrase typique qui vient habituellement aux lèvres de mon interlocuteur lorsqu'il perçoit en moi moult résistances face aux solutions qu'il me présente : " Bon, d'accord, qu'est-ce que tu veux alors? ", ce qui aurait entraîné une rupture définitive.

Je ne lui ai rien dit, j'ai encaissé l'amère insatisfaction de marteler sans cesse mes attentes dans un espace sans écho. Cette fois, elle m'avait mené à un état limite. Sa vision complaisante du monde m'a fait intensément désirer ne plus être là, effacer d'un coup de baguette magique tout ce qui s'était passé autour de cette table à café, tout ce qui avait été prononcé. Tout à coup, je ne pouvais supporter plus longtemps sa volonté de vouloir sauver chez les paumés de la nuit, les aveugles des chemins, la supposée lumière qui les guiderait vers leur propre vérité et, par une relation mécanique de cause à effet, les inscrire dans la dynamique d'une activité professionnelle rémunérée qui permettrait de réinsérer dans le monde ces marginaux du monde. Après avoir pris congé de mon amie à jamais, la nuit se termina dans une nausée épouvantable, déclenchée au moment où je suis arrivée à la maison : de violentes convulsions de gastrite, comme on pouvait s'y attendre.

L'espèce furtive

D'une nuit d'été de janvier ou février 1951, une image me taraude, un vestige qui se dégage, pour ainsi dire, de l'histoire qui le nourrit; et par ce détachement, seul, isolé, il se laisse identifier comme un signe de passage, un signe rivé à d'autres événements de ma vie, mais déjà sans racine, tel une âme. La main d'un petit garçon traverse l'espace qui sépare son lit du mien, se tend dans l'obscurité avec audace, se lance dans le vide, et ma main de petite fille est là, pour la prendre; les deux mains ont dû vaincre toute adversité, toute opposition, pour recevoir et transmettre en même temps leur désir de s'unir. Cet unique, fugace et impérissable contact dans la nuit de cet été-là, fruit du hasard issu de la disposition des lits d'enfants dans une chambre, au bon vouloir des adultes, cette union des mains qui se rencontrèrent et se prirent l'une l'autre, déclencha une vague d'illuminations intérieures, une douleur dont l'ardeur résultait de l'intensité de cette union dans laquelle l'imminence de la séparation se profilait déjà. Cette fusion fervente et momentanée engendra en moi, de manière irréversible, l'espèce furtive.

Le lendemain, puis tout au long des cinq ou six années suivantes, l'image dégagea un étrange éclat qui, curieusement, me blessait de plus en plus douloureusement à mesure qu'elle s'estompait, jusqu'à inévitablement perdre force et s'amenuiser au fil des décennies qui m'en séparent aujourd'hui. Les yeux noirs du petit garçon, je me souviens, ne

me regardèrent pas lorsque la lumière éteignit la nuit de cet été; ils sont restés reclus derrière ses cils semblables à des rideaux, et tout demeura dans l'imminence de la veille. Depuis, tout ce qui est arrivé à partir de ce pont dans la nuit, dans l'épiphanie de la rencontre ou dans le chagrin de la perte, a pris la résonance de cette figure : un tel ou une telle, étranger ou étrangère à la forme qui couvait en moi, demeure, comme le petit garçon, muet ou absent lorsque la figure se recrée. L'espèce s'est obstinée à se reproduire ainsi, surtout lors de mon retour en Argentine; elle se manifestait alors par des réminiscences, était accueillie par ma conscience comme un rejeton qu'on ne peut méconnaître et auquel on peut encore moins refuser un nom.

Parfois, c'est mon regard qui est le pont tendu dans la pénombre qui annonce la nuit, ce regard qui balaie la rue à travers l'interstice des rideaux entrouverts : de l'autre côté, il y a un petit garçon qui porte un pantalon à mi-cuisse, des chaussettes grises d'écolier, des chaussures noires montantes; il regarde la maison, il la parcourt de ses yeux sombres et avides de belette, puis il regarde au loin, vers le tram qui n'arrive pas, regarde à nouveau la maison et, tout à coup, répondant à mon appel venant de l'ombre, il fixe exactement le point d'où je fais le guet, s'arrête sur ma pupille même, et passe un tram, passe un autre tram, et lui demeure ainsi, cloué sur le cercle de mon oeil. C'est à peine s'il bouge une main, avance un pied, comme si, par ces signes, il accusait réception de mon regard qui, bien qu'invisible, semble avoir établi avec le sien une union inébranlable. Une fois, j'ai ouvert les rideaux et je me suis montrée; la rencontre fut alors si évidente, lui me saluant et me souriant depuis son poste d'attente, que quelqu'un nous découvrit depuis une autre fenêtre.

La peur du châtement, le pont rompu par un tiers, ma disparition subite à l'intérieur de la pièce effacèrent le signal et le garçon aux pantalons courts, qui s'appelait Elvio, s'éloigna de ma vie; il s'éloigna, mais il revient, puisque, sans le savoir, il touchait cette substance constitutive, cette espèce volée et secrète qui me hante depuis une nuit d'été.

L'aspect furtif de cette espèce tient à cette caractéristique : la réunion, le pont nocturne dérobé au monde et qui, pour être tendu le matin ou l'après-midi, n'en sera pas moins nocturne. Cela est acquis pour toujours, cela ne s'épuise pas, réitère ses effets à chaque récurrence. Je l'ai traversé mille fois et l'ai évoqué tout autant dans les moments où ma vie s'affaiblissait; mais, une nuit du mois de juillet 1987, quelques mois après mon retour à Buenos Aires, il s'étendit, tendu, en demi-arc, au-dessus d'un vide plus infranchissable que jamais : moi et lui, cet autre nécessaire pour que l'image se recrée, nous sommes restés penchés sur le bord, sans traverser l'espace intermédiaire et, par-dessus le marché, le poids de la séparation ajouté à celui de la perte resta sur ma rive sans satisfaction compensatoire.

Je réalisai alors que, comme ces fois où la terre et le ciel s'éloignent de moi en me laissant sans protection, un autre symptôme allait apparaître : celui du dédoublement. Je n'avais pas à remonter le temps infiniment afin de le recapturer : cela faisait à peine quelques années que cette porte sur l'abandon avait été ouverte et que je l'avais empruntée, sans y prendre garde. Je me refuse à le raconter; mais l'image s'impose à moi, tenace, comme si pour une raison quelconque cet épisode avait dû précéder, dans ce texte, celui de la révélation de l'espèce furtive. C'était dans un hôtel, la nuit de mon arrivée à Londres, deux jours avant un reportage que nous

devions faire avec une photographe nord-américaine pour une revue de Mexico. Elle était habillée comme une ancienne combattante du Vietnam, d'une veste et d'un pantalon verts olive, et chaussée de *rangers*; de mon côté, je portais une robe en coton dans un mois d'avril plus froid que le pire mois d'août austral que j'aie connu dans ma vie de Sud-américaine. Lors d'une promenade dans Hyde Park, je sautillais à l'allure d'un pluvier tandis qu'elle, souple et élastique, se déplaçait à grandes foulées, semblables à celles d'une oie; à mesure que nous faisions un crochet auprès de différents noyaux humains installés dans le parc - Islamiques, Fondamentalistes, Indiens ou Pakistanais -, je ressentais petit à petit une sensation progressive de diminution physique, presque une extinction de ma personne marchant péniblement derrière ma collègue. Par contre, si cette dernière possédait l'énorme avantage de connaître la langue, par le fait d'être une Américaine en Angleterre, elle s'apercevait, minute après minute, que les gens ne la comprenaient pas; c'était comme si sa propre insuffisance me rassénérât, compensait ma propre infériorité dans les sentiers de Hyde Park.

Sur l'un des bancs situés à l'extérieur, des gens suivaient de près les déplacements de la police aux alentours de l'ambassade iranienne, alors livrée aux mains de terroristes qui avaient pris des otages. Dans le parc, j'aperçus au loin un groupe de gens entourant un énorme drapeau mexicain; le tissu vert, rouge et blanc ondulait, et cette vague douce et patriotique ressemblait à un appel d'amour destiné à moi, fugitive et « improdigue » Argentine, toujours en proie à l'irréalisable désir d'être Mexicaine. Ce drapeau qui flambloyait au loin fut mon mouchoir de larmes en cette après-midi glacée de Hyde Park. Je sentis en outre qu'un

léger avantage me favorisait par rapport à la photographe, toute aussi étrangère que moi au Mexique : c'est une chose d'être Sud-américaine au Mexique, mais c'en est une bien différente d'être Étasunienne, c'est pourquoi je m'approchai, sûre de moi, jusqu'au drapeau déployé. Quelle ne fut pas mon horreur lorsque je découvris qu'à la place de l'aigle posé sur le nopal, le centre du drapeau était occupé par un lion impérial, terrible et majestueux, et qu'en plus ceux qui entouraient le symbole parlaient une langue qui m'était inconnue.

Cette révélation, mes pas à la traîne, dévalorisés, et mes vêtements de coton en ce printemps froid, tout cela se préparait déjà durant le voyage : terreur et énormité marquaient la trace d'un épisode qui s'était produit sur le siège situé derrière le mien, dans l'avion, quelques minutes avant notre escale sur une île des Bermudes. Nous avions vu une hôtesse qui courait, pressée par un appel. Sans scandale, sans un mot, s'approchant du passager qui voyageait du côté du hublot, elle avait constaté qu'il était mort; l'épouse du voyageur, elle non plus, ne prononça pas un mot au sujet de ce qui s'était passé, nulle plainte, nul sanglot ne s'échappèrent de sa bouche; l'hôtesse et elle, pensai-je, avaient scellé un pacte de discrétion et les bonnes manières laissaient cet homme abandonné à son sort. Lorsque nous atterrîmes, une ambulance attendait déjà sur la piste : un mort étranger arrivait sur cette île perdue.

Lorsque nous sommes arrivés à l'hôtel qu'on nous avait réservé, en franchissant la porte de ma chambre, je vis, sur une table basse entourée de fauteuils un immense plateau chargé de fruits: grappes de raisins, pommes, poires, prunes et oranges. Cette énumération ne répond cependant à aucune rigueur descriptive; je ne crois pas que j'aurais pu, à

ce moment-là, fixer mon attention sur les variétés de fruits; mais ce dont je me rappelle très bien, c'est que je ne me risquai pas à manger ne fût-ce qu'un seul raisin et que, ce faisant, je commençai à penser et à me répéter à voix haute une phrase dont le début était simplement interrogateur: « quelqu'un s'était suicidé dans un hôtel à Londres... Qui était celui qui s'était suicidé dans un hôtel à Londres? », comme si j'attendais une réponse d'un interlocuteur présent, en un dialogue identique à ceux qui s'amorcent dans les blancs de la communication. « Quelqu'un s'est suicidé dans un hôtel à Londres » me répétais-je, « quelqu'un s'est suicidé dans un hôtel à Londres » et, pour sortir de cette phrase qui prenait de plus en plus d'ampleur en moi jusqu'à m'envahir totalement, j'allumai un téléviseur. Une scène de conte apparut à l'écran, peut-être *La Cenerentola*, et la couleur *pêchâtre* de ces tableaux, et cette voix qui ne cessait de me dire que quelqu'un s'était suicidé dans un hôtel à Londres, tout cela me remplit de terreur; je changeai alors de chaîne et tombai juste sur le moment où l'on filmait la libération par des troupes d'élite des otages retenus dans l'ambassade par les Iraniens. Je vis comment un commando sauta d'une corniche à une fenêtre, je vis le nuage de fumée des grenades qui mit quelques secondes à s'atténuer, comme une fleur de mort, et je me défis aussi de cette image, tâchant de retrouver ma lucidité; mais la phrase revenait, implorait une réponse. J'appelai la photographe dans sa chambre, mais elle était incapable de répondre à ma question : non seulement je lui demandais de l'aide, mais encore je lui demandais *qui* s'était suicidé dans un hôtel à Londres. Elle entra à ce moment au royaume des songes à pas de géant, je ne parvenais pas à la maintenir consciente, et elle me disait, presque sans voix : « Je ne peux pas, je n'en

peux plus, je ne peux rien faire pour toi, je suis en train de m'endormir, j'ai pris mes comprimés et ils me font déjà de l'effet, je m'en vais, je m'en vais », et sa voix s'amenuisait jusqu'à se perdre. Vaincue moi aussi, je me suis allongée sur le lit et les réponses commencèrent à s'enchaîner : je m'étais suicidée dans un hôtel à Londres, je me suicidai dans un hôtel à Londres, elle se suicide dans un hôtel à Londres, et je disais ces phrases, et je recommençais à les dire, jusqu'à voir cette femme, jusqu'à me voir, enroulée dans un peignoir de bain, près d'un plateau de fruits qui luisaient dans l'obscurité et d'un écran de téléviseur aux reflets luminescents pareils à des éclats de grenades, avec au loin des coups de mitraillettes qui résonnaient aux environs de Hyde Park et un drapeau avec un lion impérial en son centre qui ondulait au-delà de toute prévision historique ou géographique. J'ignore quels restes de moi ont survécu à cette longue prière marmonnée sur le même ton, peut-être, que celui du murmure de l'hôtesse aux oreilles du mort et à celles de la femme du mort sur le siège de l'avion, derrière moi.

L'espèce furtive avec dédoublement possède une structure nettement discernable : une voix intérieure, légèrement séparée de la mienne, formant une sorte d'aura sonore autour d'elle, me dit, en une circonstance inattendue, une vérité. Parfois elle l'exprime par le truchement du doute, comme elle l'insinuait par cette question lancinante concernant l'identité du suicidé dans l'hôtel de Londres. À d'autres moments, plus directe, elle dira, sur un ton poignant venant brusquement interrompre une période de beau temps, *ne croies pas que ce sera toujours ainsi, tu sais bien qu'il y a la mort aussi*, le mot *mort* atténué par un effort de conscience, par une résistance morale, s'estompant presque sous l'acharnement de la raison,

mais émergeant de façon systématique et à chaque fois avec une délimitation plus nette, plus parfaite : *ne croies pas que tout sera toujours ainsi*, dans la première partie de la phrase, comme une simple condition relativisant un état qui se croirait perpétuel, une sorte de sage prise de recul, mais qui assène, dans sa deuxième partie, le coup de *mort*, ne laisse pas le temps de faire un pas de côté, frappe fort et abat. Et ensuite, peu à peu, la phrase passe à une troisième personne, une *elle* qui devrait savoir que tout ne sera pas comme jusqu'alors mais qu'il y a la mort aussi, *elle* se défendant derrière divers emplois pronominaux, comme si, sans qu'elle s'en soit rendu compte, ils lui avaient volé son identité, passant du tu au je et de nouveau à son *elle*, dans un dangereux jeu de séductions qui s'ignorent l'une l'autre, chacune ayant sa stratégie pour esquiver la plus grande vérité susurrée.

En juillet 1987, la voix se fit image: un homme, peut-être un artiste et, plus l'image se précisait, plutôt un musicien, m'apparaissait comme quelqu'un que j'avais perdu; mais il ne me laissait pas voir ses traits. À mon esprit ou, plutôt, en cette zone frontalière où ce type de révélations prennent corps et qui ne se laisse pas pénétrer par les sondages de la raison commune, lui, apparemment, m'avait « modelée en un souffle » - c'était là l'idée - tandis que moi je m'étais laissée rouler, pour ainsi dire, dans la forme conçue par ce souffle, et m'étais transformée suivant la fantaisie de ce *pneuma*. Cet homme me regardait depuis une scène, à la droite de l'orchestre, et jouait sobrement la basse, aller et retour; sa phrase dépouillée me disait que je l'avais perdu, elle avait sur moi l'effet d'un effondrement. Je voulus me raisonner, répartir les musiciens; je cherchais celui qui jouait du basson, celui qui était à la trompette, celui

qui était aux timbales; mais non, le son de basse revenait et ne se faisait pas reconnaître mais, comme absent présent, il s'imposait, faisait s'écrouler toute notion de réalité puisqu'il disait, avec ses phrases d'infra-monde, qu'il m'avait abandonnée.

Une fois que j'eus accepté la douleur de l'avoir perdu, ce personnage dessina davantage son existence réelle et devint une personne en chair et en os, avec laquelle je n'avais jamais eu aucune relation, pas même dans la plus lointaine imagination. Alors là, l'histoire s'était tissée séparément de moi et de mon état; d'une manière discrète, elle m'avait envahie toute entière, et mon esprit et mon âme et, tout à coup, sans prévenir, elle commençait à me faire souffrir et me mettait en situation de manque. On supposera que je m'étais rendue dans une maison, une nuit, pour un entretien désintéressé, presque sans objectif et, surtout, totalement inconsciente de la matière mentale, spirituelle, libidinale ou amoureuse que mon interlocuteur, sans se vanter ni faire de bruit, m'inoculait en envahissant mes territoires. C'est seulement des mois ou des années plus tard que je me suis aperçue, angoissée, que je l'avais perdu sans même l'avoir gardé et qu'il était inutile de le rattraper en tant que personne en chair et en os, et encore moins d'invoquer sa présence en acte : il pouvait seulement être présent dans la marque qu'il avait laissée en moi, subreptice et furtif.

Corps poreux

Tous les dimanches, en revenant à Mexico à l'issue de la fin de semaine passée chez des amis en dehors de la ville, j'écrivais sans l'écrire le premier paragraphe d'un long manuscrit que je sentais depuis longtemps monter en moi comme un orage, un déchaînement des éléments; mais à peine me mettais-je à l'écrire que la chaîne s'enrayait ou tout simplement s'arrêtait en chemin. Seule la phrase inaugurale jaillissait sur-le-champ, coulait de source presque immédiatement une fois que la voiture avait parcouru les premiers kilomètres et quitté la zone des volcans: *la marche va de l'avant, à un rythme implacable, laissant derrière elle un parcours marqué comme la mémoire, un parcours titubant fait de postes et de relais, d'obscurcissements soudains dans des bois opaques, de points aveugles à l'horizon, d'énormes puits d'ombre et d'infimes splendeurs qui semblent dissiper la nuit embryonnaire pour la doter de lumière. En arrière, à mesure que nous avançons, demeure (ainsi me l'imaginai-je) une voile gigantesque gonflée par le vent et criblée par le temps, une toile à travers laquelle passent les particules pour ensuite disparaître au loin, loin derrière notre dos.*

Ces particules, m'imaginai-je, n'étaient autres que *les morts qui entraient par mes yeux et ressortaient par ma nuque*, ballottés par les

rafales de la mémoire, suspendus en chemin jusqu'à ce que la grande voile les restituasse au long passage du temps. Aucun ne se projetait en particulier, ni ne s'efforçait de s'installer en moi de façon prédominante; ils étaient là, ils attendaient d'être sélectionnés par ma conscience, comme s'ils prétendaient à peine avoir une légitimité dans cette première page que j'écrivais, assise sur le siège arrière d'une voiture. Et ce qui est encore plus étrange, dans ces figures suspendues à ma portée, c'est qu'elles ne déploient aucune histoire grandiloquente; elles laissent plutôt sentir, dans leur pure singularité, leurs allures, les petites phrases et les actes mineurs qui avaient eu une certaine signification pour moi, les gestes les plus représentatifs qui les rapprochaient de moi.

Ce cimetière était immense, tous les types de morts s'y trouvaient. Lorsque ma conscience venait à sélectionner un mort ou une mort en particulier, dans ces moments-là s'isolait, en une synthèse prodigieuse, la qualité singulière par laquelle chacune de ces existences occupait une place dans ma vie : une main qui retient la mienne, une énergie transmise par quelqu'un qui me serre dans ses bras, un souffle haletant qui embue mon miroir. Regardant en arrière par l'entremise de ces images, la vie m'apparaissait perforée par des milliers de pertes, grandes et petites, et tout fuyait par les trous de cette grande voile gonflée.

Le souvenir du disparu ne sauve pas de l'oubli l'intégralité de sa personne, mais seulement des modalités d'apparence fugace qui se manifestèrent à un certain moment, tout aussi futile en apparence. Je semble être attachée à ces morts par ces détails et, vu

rétrospectivement, je l'étais tout autant lorsqu'ils étaient toujours bien vivants, et toujours de la même façon : par l'exercice d'une manie, par l'expression d'une constance particulière dans le cadre de la vie quotidienne.

Un midi en 1982, Mario Usabiaga se facha tout à coup parce que je venais de déplacer, de quelques centimètres à peine, le steak qu'il était en train de cuire sur le gril, pour sitôt après se fâcher de nouveau quand je salai la viande avant de la retourner; c'est ce midi-là qu'il se fixa en moi de façon indélébile. Il m'expliqua que j'avais empêché que la viande conserve son jus en faisant le geste irresponsable de la déplacer sur le gril, et qu'en la salant juste avant de la retourner, je lui avais fait perdre tout son jus. À partir de ce moment-là, je demeurée passionnément attachée à lui : chaque fois que je mets un steak sur le feu, ses deux règles résonnent en moi comme si je l'entendais encore, et ce réflexe n'a pas cessé de se répéter en moi depuis sa mort, avec autant plus de force qu'il est mort. J'ignore si peut me consoler du deuil la volonté de revenir à l'épicentre de la mémoire qui m'attache à lui; mais ce qui est sûr, c'est que lui ne me quitte plus, et le jour où ses paroles cesseront de résonner tous ces midis comme celui où, avec moi, il grava ses lois, je l'aurai trahi dans ma mémoire et me serai laissée gagner par l'insignifiance.

Les points d'inflexion de cette vie et les traces qu'ils ont laissées dans mes souvenirs se succèdent à partir de 1970. La première scène se passe à Bahia Blanca; lui était en train de cuire de la viande sur la braise. Sa femme et ses enfants sont là, nous aussi assistons à la

scène. Je ne remarque pas encore qu'il ne déplace pas la viande pour rien, qu'il n'y plante pas la fourchette ni ne la sale au moment de la retourner, mais seulement à la fin de la cuisson. Au milieu du repas arrive sans s'annoncer Alberto Burnichon, un éditeur nomade, un être unique, vital, qui transporte de ville en ville à travers tout le pays les plaquettes de poésie qu'il imprime lui-même avec un soin d'artisan. Après avoir séquestré cette espèce de père des poètes, les militaires l'assassinèrent en 1976. Mario, lui, le reçoit comme un ambassadeur, sait éveiller en lui toute sa sagacité et son humour.

Dans une scène survenue quelques mois plus tard, après un dîner chez moi, Mario Usabiaga danse avec Diana Galak; quelqu'un a mis de la musique et eux se lèvent comme s'ils étaient dans une salle de bal, se prennent dans les bras et bougent en douceur, sans s'arrêter aux témoins ni à l'espace restreint qui limite leurs pas à une surface de quatre dalles entre les chaises. Lui s'est séparé de sa femme et danse maintenant avec cette jeune femme, distante envers nous, sûre de le posséder.

Autres gestes bien à lui : il poussait de côté la mèche de cheveux raide qui tombait sur son front en se penchant sur sa machine à écrire tout au long de ces journées interminables où il traduisait de l'anglais un livre de plus de mille pages. Diana, la fille qui dansait, mourait d'un cnacer dans la chambre d'à côté. Que dire de plus de cette longue tragédie dans laquelle la vie de Mario Usabiaga s'est engouffrée? L'abandon, la prison, l'abandon, les retrouvailles, la mort finale. Hier soir, j'ai cherché une de ses lettres, je l'ai cherchée

comme si, à travers elle, ma vie et la sienne s'échappaient; au milieu de la nuit, je me suis levée pour fouiller parmi quelques dossiers, mais elle n'y était pas. J'ai pensé alors que j'avais dû la ranger à part dans une chemise spéciale que j'ai chargée à bord du container et identifiée par une étiquette portant l'inscription *Souvenirs des morts*, parce qu'y sont réunies les traces de mes morts. Comme je fouillais, un geste m'est revenu comme si je le sculptais moi-même, un geste de Mario Usabiaga que ma conscience repoussait parce qu'il me blessait : d'un raidissement de tout le corps, comme s'il affrontait quelque chose d'insupportable, il réprimait la violence que suscitait en lui certains de mes récits oraux, ou bien ma façon de les narrer. Il ne supportait évidemment pas que je n'enchaîne pas mes idées comme il souhaitait que je le fasse, et l'impression de ne pas avoir suivi ses lois me foudroie une fois de plus. La blessure se rouvre en ce moment même à force de chercher cette lettre où a disparu, j'en suis sûre, quelque rejet que ce soit de lui envers moi; je revois son écriture, souple et détendue quand il dit que je lui manque, et déchirante quand il décrit les premiers mois de son retour en Argentine, qui seraient les derniers de sa vie.

(...)

Visite guidée

Pedro, réfugié espagnol mais de nationalité diffuse, mi-française mi-centre-européenne, finit par se « coller » en quelque sorte aux Argentins (mais cela aurait pu être aux Uruguayens ou aux Chiliens), de telle manière qu'il devint membre du groupe à part entière. Il semblait faire de ce mode d'appartenance une sorte d'exercice de la sensibilité, c'est-à-dire une mise à l'épreuve des traumatismes qui marquaient son existence depuis longtemps; il réactivait un système de réflexes de solidarité et de fusion avec les marginaux suivant lequel, supposait-on, il avait été formé depuis l'enfance.

Lui ne disait pas l'histoire qui l'avait rendu susceptible et obsessif, mais on savait ceci : lorsqu'il avait sept ans, en pleine guerre, sous l'Occupation, ses parents durent quitter Paris précipitamment, leur tâche de secours aux réfugiés les ayant mis dans la ligne de mire des Allemands. Ils quittèrent la ville à l'aube; la mère et l'enfant partirent d'un côté, le père d'un autre. Les premiers montèrent à bord d'un camion, qui descendit dans le sud sur des routes infestées de postes de contrôle. À un des arrêts jouxtant un bois, la mère se porta volontaire avec d'autres pour

descendre aller chercher de l'eau à la rivière. Voyant sa mère s'éloigner dans un sentier, l'enfant dû retenir la lumière du soleil qui rayonnait sur elle pendant que sa silhouette disparaissait. Quelques minutes plus tard, alors que ceux qui étaient restés dans le camion n'avaient pas encore eu le temps de s'impatienter du retard, un avion allemand cracha une volée de rafales sur la route; la traînée ne fut pas destructrice, mais le chauffeur prit peur, démarra et se lança vers le sud avec tous ceux à bord, abandonnant ceux qui étaient descendus aller chercher de l'eau.

Une fois arrivé dans le sud, l'enfant fut interné dans un camp de réfugiés orphelins - lui qui ne l'était pas. Placé en colonne (situation concentrationnaire typique), il se soumit aux commandements de ses tuteurs allemands : il fit la file pour recevoir sa ration, pour aller à la toilette, pour sortir dans la cour de récréation, pour traverser le village jusqu'aux bains publics. Lors d'une de ces traversées, à peine amorcée la marche en colonne dans les rues, il partit à courir, vira à droite et entra dans une maison; la colonne poursuivit son chemin sans que personne ne signale son absence. Caché par les habitants de cette maison, son nom commença à figurer sur les listes de ceux qui étaient recherchés comme sur celles de ceux qui étaient retrouvés, et des mois plus tard, une fois les séquelles des disparitions déjà devenues irréparables, la mère retrouva son fils, pâle et muet, altéré par la perte, n'ayant pu assimiler aucune des explications que ses protecteurs lui donnaient dans le but de le rassurer.

Quelque temps plus tard, non pas deux-trois jours ni quelques semaines mais bien plusieurs mois plus tard, vu les événements et toujours sans nouvelles du père manquant, mère et enfant prirent un train pour rejoindre un bateau qui partait pour le Mexique. Au milieu de la nuit, le convoi s'arrêta dans une gare au milieu de la campagne et Pedro, cette fois, descendit avec sa mère aller chercher de l'eau. Ils se placèrent en file pour recevoir l'eau et - surprise - le plus improbable advint : parmi ceux qui répartissaient l'eau se tenait le père. Des rencontres si parfaites ne se produisent presque jamais, ni la figure de la déviation n'est-elle jamais aussi parfaite : la ligne de la route, le coude vers le bois, les escadrilles d'avions allemands, les rafales qui en pleuvèrent, la mère descendue du véhicule, la ligne qui se poursuit au sud, la colonne cheminant dans le village en direction des bains publics, l'enfant qui s'en retranche, les retrouvailles entre la mère et le fils, la série continuée en train, la queue pour recevoir l'eau, le père qui ferme le cycle. Pourtant, à l'inverse de ce qu'on pouvait prévoir devant cette apparente victoire du bonheur, les retrouvailles de la famille ne réussirent pas à enrayer les dommages, ni chez l'enfant ni chez le père, et encore moins chez la mère. Pedro passa sa vie à attendre sa mère descendue aller chercher de l'eau, et elle passa la sienne à chercher son fils qui continua vers le sud.

Pedro fréquenta les Argentins de façon régulière et systématique. Il vivait comme tout pariah, stabilisé dans son vide, disposé à le régénérer chaque fois que celui-ci pouvait être rempli par quelque expectative que ce soit; il trouvait à tout moment la possibilité de le

rétablir, parce qu'il n'arrêtait pas de corriger et de rectifier le tir : rien n'était jamais complet à ses yeux, rien n'était juste ni parfait, ainsi passait-il son temps à dire *non* à ce qu'il affirmait et *oui* à ce qu'il niait, plaçant au centre ce qui allait de soi du côté gauche ou du côté droit, cherchant toujours l'erreur ou ce qui manquait dans ce qui lui tombait sous les yeux ou entre les mains et, surtout, transformant ces caractéristiques en éléments contraires à une insertion fluide dans le monde. Courir la ligne, replacer le point, boucher les trous d'un bord à l'autre du champ de la réalité perdue et jamais retrouvée, croiser la ligne d'un bord à l'autre de la grande bouche : tout ceci peut mener quelqu'un à la manie, à la folie ou à l'art, si ce n'est aux trois choses indistinctement. Lui avait la chance d'être un artiste.

Peut-être se joignait-il à nous parce que la reproduction du vide était l'état propre à l'exil : la carence et la compensation de la carence, la nudité et l'habillement, la mutilation et la prothèse. Et notre exil était frisquet, encore tout récent, donc réceptif par là-même à la mûre expérience espagnole; en même temps, pour l'ami espagnol, c'était un champ fertile pour l'exercice du manque. Pour les mêmes raisons que lui se rapprochait de nous, nous-mêmes nous rapprochions de nos pairs en exil et, remontant loin dans la chronologie de l'exil, nous nous unissons à des Guatémaltèques pour en arriver de fil en aiguille aux Chiliens ou aux Uruguayens. Cependant, pour nous en particulier, le modèle le plus marquant de la tragédie du vingtième siècle et de l'exil le plus dramatiquement interrompu fut Léon Trotski; à ce modèle nous adhérames presque à

notre insu, même si ayant l'intuition que c'était uniquement à ces extrêmes limites que nous pouvions appréhender un sens, la clé de la condition qui nous comprenait.

On sait combien tout Argentin de gauche et, pourrait-on dire, tout citoyen du monde doté d'une certaine définition socialiste, ne peut s'empêcher d'aller visiter la maison de Léon Trotski dans la rue Viena, à Coyoacan, et ne se sentira tranquille tant qu'il n'y sera allé et n'aura parcouru ces pièces embaumant l'ascétisme, la révolution et la mort, où l'on respire une des ambiances les plus mélancoliques de la terre. Aller visiter la maison de Léon Trotski est une espèce de rite initiatique, en vertu duquel on doit croire que c'est uniquement en ce lieu que la destinée personnelle acquiert une signification historique et collective.

Nous nous rendîmes à la maison de Léon Trotski dès notre arrivée à Mexico, en novembre 1974; nous y retournâmes en janvier 1975, puis une nouvelle fois en mars, et ensuite à chaque deux ou trois mois pendant pratiquement cinq ans, y accomplissant diverses cérémonies : la première fois nous signâmes, les miens et moi, un livre de visites qui, par la suite, serait nourri par des dizaines d'inscriptions et de mots d'ordre écrits par d'autres Argentins qui arrivaient à Mexico et signaient un pacte, comme nous, sans le savoir, avec le plus grand exilé du siècle et avec sa vulnérabilité.

Nous y allions les samedis ou les dimanches, tirions à l'entrée le cordon d'une cloche qu'on ne voyait pas et on venait nous ouvrir, un militant - un Argentin durant un certain temps - qui vivait là et s'occupait de la maison-musée. Nous nous asseyions auprès des

tombes de Léon Davidovich et de sa femme, Natalia Sedova, couvertes de violettes en fleur ou de trèfles à profusion selon la saison. Le chien nous accompagnait; un de nous restait avec lui pendant que les autres entrions dans la maison. Premièrement, nous feuilletions les journaux qui annonçaient l'assassinat en plusieurs langues, en grands caractères; chaque fois, nous lisions et relisions ces pages qui étaient à découvert les premières visites et qui, par la suite, furent protégées par des plastics transparents, et chaque fois que nous les parcourions se réitérait pour nous la tragédie; nous lisions celle-ci comme on lit Shakespeare, en connaissant d'avance le dénouement, mais avec une intense angoisse, comme si on venait tout juste d'apprendre la nouvelle du désastre. De cette pièce nous passions à la suivante, où il y avait une table et ses chaises de paille et quelques restes - ou bien c'était peut-être tout ce qu'il y avait à l'époque, considérant l'austérité des Trotski - du mobilier propre à une cuisine-salle à manger, incluant quelques ustensiles mexicains. Nous pouvions nous imaginer les gens réunis autour de cette table et recréer l'atmosphère de la fin des années trente, entre cinq heures et six heures de l'après-midi d'un jour parmi d'autres, le thé servi et annoncé par Natalia Sedova à ceux présents dans la maison à cette heure.

La pièce suivante, communiquant avec la salle à dîner, était le lieu de travail de Trotski; toutes les fois où nous l'avons visitée, le bureau était également recouvert d'un plastic transparent, qui laissait voir ses lunettes, ses papiers, un vieux graveur à cylindre, un téléphone; c'est au-dessus de ce bureau qu'il fut frappé, c'est sur lui

qu'il s'effondra, crime tant de fois reconstruit dans les feuilles policières et dans la mémoire du vingtième siècle. Ensuite, nous passions à la chambre, avec les lits demeurés tels qu'ils étaient alors, les bibliothèques remplies de livres en russe et en d'autres langues, les murs portant toujours les marques des impacts de balles de la rafale de mitraillette déchargée par Siqueiros et sa bande (faire Note du traducteur) et qui, s'imaginait-on, força les Trotski à se coucher par terre entre les lits. Puis nous empruntions la dernière porte de la maison, comme si nous enlacions une à une les stations d'un cycle temporel imperturbable, et nous nous arrêtions à évaluer l'ampleur de la traque, cette porte étant blindée; elle donnait sur la chambre du petit-fils de Léon Trotski et son ouverture dans le mur était moindre que celle des autres portes; sur la droite, dans une espèce de vestibule intérieur à la salle de bain, nous pouvions toujours voir et toucher quelques vêtements des Trotski, abandonnés dans ce garde-robe sans porte, laissés, sans plus, dans leur tombeau naturel. À mesure que nous passions d'une pièce à l'autre, nous vérifiions chaque signe en son juste endroit, et les traces de Trotski demeuraient apparemment les mêmes sous notre regard et sous nos doigts; mais si nous répétions le parcours le même jour ou la visite suivante, un nouveau détail surgissait toujours. Dans une maison qui impressionne tant par ce qu'elle n'a pas, par sa dépossession, son aridité, son absolue rigueur militante, les choses ressortaient de façon étrange, les significations proliféraient, se multipliaient et s'attachaient à un angle de

chambre, à un papier, au dos d'un livre, à la vie en déclin et à la mort exaltée de l'atmosphère de ce lieu.

Les visites à la maison de L.T. duraient assez longtemps. Nous faisons partie de ceux qui avaient passé plus de trente ou quarante minutes à l'intérieur de la maison, sans compter le temps que nous passions dans le jardin avec les enfants et le chien, près des anciennes lapinières ou à l'orée des tombes au-dessus desquelles flamboyait le drapeau rouge avec la serpe et le blé, et lorsque nous rentrions chez nous il était déjà tard : fins de dimanches paisibles, temps gris et ciel couvert, ces heures serraient le coeur parce que l'imprégnation qu'engendrait cette histoire croissait en nous, sans que n'affleure à la conscience sa dense fusion de nostalgies.

Beaucoup de temps s'est écoulé depuis ces visites et les passer en revue me permet de voir aujourd'hui, de façon plus nette qu'à l'époque, jusqu'à quel point la figure de L.T. fut tutélaire, avec quelle force elle scella alors avec son propre sens les fissures par lesquelles aurait pu, précisément, s'échapper le sens. Il ne s'agissa point, dans cette « vie commune » avec lui, d'une identification à caractère représentatif; il n'y eut ni spécialisation, ni non plus immersion en termes de partisanerie, processus qui aurait naturellement culminé dans une adhésion étroite à la cause de la quatrième Internationale; ni non plus y eut-il un culte autour de lui, ni révision, ni ne se rectifia-t-il rien d'historique dans ces gestes. L.T. devint simplement un des miens, un être cher qui peu à peu gagna notre conscience, nos jours de travail et nos jours de congé,

les mercredis et les vendredis, les samedis et les dimanches de cet exil au long cours.

Une nuit, très tard, ma fille, qui avait alors huit ou neuf ans, se réveilla deux ou trois fois, incommodée par le même cauchemar, et chaque fois que nous allâmes à son secours elle nous disait la même chose : *Je rêve que nous ne pouvons pas sortir de la maison de Trotski.* Le rêve et la phrase se répétèrent plusieurs nuits, pendant des mois: *J'ai rêvé que nous étions tous dans la maison de Trotski, avec le chien, et que nous ne pouvions pas sortir,* c'était le leitmotiv et, pensions-nous à l'époque (avant que le vertige nous engloutisse), la phrase qui condensait l'histoire et le destin de la gauche des quarante dernières années, notre propre histoire et notre propre destin.

L'attrait pour la maison de L.T. n'avait rien d'original en soi, ni les conséquences que cela entraînait : C.A., autre exilé, avait vécu jusqu'à une quinzaine d'années en tout au Mexique, et tous les jours, mu également par une fixation similaire, il se rendait à cette maison et y demeurait des heures; il connaissait par coeur toutes les archives de presse et avait lui-même proposé qu'on le désigne gardien de l'endroit, alors déjà converti en musée. Les après-midis, il montait à la tour de surveillance du bunker, un mot pesant par lequel il désignait la maison où il aurait aimé vivre, un mot qui résonnait comme un coup sec et mortifère entre les moments où il contemplait l'horizon entre les édifices et les arbres de Coyoacan, imbu de la tristesse vespérale de toute vigie juchée dans sa tour de guet. Cette identification du personnage à son espace, proverbiale

chez tous les révolutionnaires de l'espèce, imprégna la volonté et l'intellect de C.A. et l'entraîna dans toute une série de recherches et de crises au long des années de son militantisme dans les rangs du trotskisme, jusqu'à le vouer à l'exil.

Les visites dans la rue Viena s'espacèrent; déjà, les enfants et le chien ne nous accompagnaient plus. Il fallait dépouiller ces incursions de leur caractère de visite au cimetière, éviter ainsi le détour par un deuxième lot qui avait tendance à les compléter. En effet, ces ballades comportaient une partie annexe, une sorte de deuxième mouvement, compensatoire d'une certaine façon : se rendre à la maison de Frida Kahlo, celle où elle et Diego Rivera avaient vécu ensemble à une certaine époque, sans savoir au départ que les Trotski habitèrent là aussi (même si aucune référence ne l'atteste) et que là se déroulèrent et se conclurent les sessions du tribunal Dewey (faire Note du traducteur). Également suspendue dans le temps, avec les objets familiers de ces figures et leur esprit imprégnant toujours les lieux, avec des meubles et des choses chargés des vibrations de leur énergie, cette maison-musée avait quelque chose de sinistre. J'ignore pourquoi j'aurai répété si souvent cette « promenade » à travers ses jardins et ses chambres, pour aboutir chaque fois dans l'atelier de Frida doté de l'horrible portrait de Staline, demeuré sur le chevalet; j'ignore si ce ne fut pas aussi pour rechercher à contre-courant les traces, pour ainsi dire, de mes fondations: la guerre d'Espagne, la Guerre Mondiale, le nazisme, les camps de concentration, mais aussi le stalinisme, les polices secrètes, les confessions abjectes, les défaites et les espoirs, et

le halo de ces décennies où je suis née et où j'ai grandi. Chaque fois que j'entrais dans ces maisons, la première dans la rue Viena et la deuxième dans la rue Allende, toutes deux à Coyoacan, je sentais que je rentrais dans une lointaine et imaginaire « maison paternelle » qui, sautant par-dessus les décennies, transmigrerait pour venir m'abriter.

Maisons

Nous n'arrivions pas à sortir de la maison de Trotski et, entre-temps, de la même façon que je ne réussissais pas, par une sorte d'étrange ablation, à enfiler un vêtement bien à moi, la volonté de faire mienne la maison que j'habitais n'apparaissait pas plus en moi. Ce désir oblitéré entraînait la sensation de vivre, depuis toujours, dans une précarité totale, sans enracinement en aucun lieu, sans attachement aux objets, dépossédée de cette logique de l'appropriation que partagent les humains pour des raisons qui m'échappaient. Plus je m'efforçais de demeurer dans les lieux où je me trouvais, plus j'étais en partance. Il y avait d'abord un délai interne déterminant d'avance un départ qui ne me laissait aucune marge pour m'installer; ce délai était constamment prorogé, puisqu'en de nombreux endroits je finissais par demeurer assez longtemps, ce qui ne signifiait pas pour autant rester dans l'inaction. J'arrivais, je me resituais facilement; en l'espace de quelques heures, je disposais déjà les tables et les chaises et mettais quelque chose sur les murs, dans les tiroirs et sur les étagères; mais malgré cette adéquation instantanée, quelque chose de mystérieux m'empêchait de sentir que *j'étais là*, que cet espace en ordre était mon chez-moi.

Une fois, j'eus le sommeil et la veille bouleversés par une angoisse bien précise qui, comme presque toujours, se résumait à une phrase. La phrase était, dans ce cas-ci : *Rien de ce qui m'entoure ne m'appartient*. En effet, regardant les meubles, les lits, les livres, je réalisais d'une façon claire et irréfutable que rien de ce qui était dans cette maison n'était à moi. Je n'arrivais pas à me dégager de l'angoisse; j'avais beau toucher les objets m'entourant en disant à voix haute *ça c'est à moi*, exerçant ainsi le sens de la possession, il ne se passait rien. Non plus ne percevais-je mes proches, « les miens », comme étant miens, encore moins lorsqu'ils essayaient de me persuader du fait que tout ce qui était là était à moi et à eux, nous appartenait à nous tous et avait été acquis par l'effort et l'existence de tous; ils ne réussissaient pas à me délivrer de cette étrangeté. Même quand j'installais, implantais, meublais et aménageais des choses à certains endroits, même quand je comblais une enceinte avec moi et mes objets, j'avais toujours ce sentiment que rien ne m'appartenait et que tout était provisoire.

Des dizaines d'anecdotes me ramenaient au même état précaire et déraciné, et lorsque je les racontai à une psychanalyste, en dehors d'un traitement, comme d'habitude, elle ne me donna aucune solution. Elle me dît seulement, comme si elle définissait un stade à l'intérieur d'une évolution, qu'à cette étape de ma vie on pouvait déjà dire, sans marge d'erreur, que cette vie précaire et provisoire était peut-être *celle qui correspondait à la forme de mon désir*, phrase que j'ai souvent caressé depuis lors et qui m'a permis d'exister selon la forme de mon désir, tirant parti de la notion

fataliste de destin qu'implique cette phrase. C'est peut-être à partir de ce moment-là que la maison provisoire où j'avais vécu - quelque fut son lieu géographique -, la maison qui me contenait et contenait tout mon être, ma durée, ma démarche, s'implanta en ce bas monde et devint une espèce de plate-forme de lancement.

Cependant, les maisons rêvées dans mes cauchemars ne s'évanouissaient pas purement et simplement grâce à la belle phrase palliative : la maison de mon enfance à Cordoba, elle, apparaissait toujours dans mes rêves, perforée de garde-robes sans sortie dans lesquels je me retrouvais enfermée au milieu des frottements de la soie, du coton ou de la laine. Dans une de ses chambres les plus reculées, depuis mon berceau, je contemplais le jeu de lumières et d'ombres de la sieste et je prenais peur; dans une autre, il y a moins longtemps, je voyais depuis mon lit un miroir où se réfléchissaient les yeux de quelqu'un situé derrière moi, comme un ange gardien, ce qui rendait superflue la prière quémendant une douce compagnie avant de dormir. Je rêvai qu'il y avait, dans la cuisine de cette maison, une grande cage suspendue au plafond dans laquelle virevoltaient des oiseaux; la cage n'avait pas de plancher mais les oiseaux se heurtaient aux barreaux, désirant prendre la fuite, condamnés à leur prison.

La maison redoublait ses espaces, ses murs s'étiraient vers le haut et le plafond se creusait comme un entonnoir inversé par lequel s'échappaient mes meilleures énergies. J'étais prise dans

cette maison, tous mes rêves me ramenaient à elle ou me sortaient d'elle, une relocalisation après l'autre, et moi, comme dans le cauchemar de ma fille, je ne pouvais sortir de cette maison, cette grande sphère à l'intérieur de laquelle j'étais condamnée à rôder pour l'éternité; elle fut cercueil, bateau, paradis aérien.

Puis la question prit de nouveaux contours, comme il fallait maintenant penser à la maison du retour, celle que nous aurions à occuper en Argentine. Seulement alors surgît dans toute son évidence, après treize ans, le fait qu'en 1974 nous avions perdu notre maison à Buenos Aires, et que cette maison-là suscitait de plus le souvenir de toutes les maisons antérieures que nous avions abandonnées; la transhumance et le dépouillement apparurent alors pour la première fois dans toute leur ampleur, comme des faits bruts ignorés jusque là. Il ne restait aucun meuble; à distance, on n'avait pu localiser aucune couverture, ni drap, ni miroir, ni tapis, ni couteau, on savait seulement qu'une douzaine de malles conservaient nos livres et nos documents.

Dans les nouveaux cauchemars s'érigea la maison future : elle était toujours inachevée, ses pièces avaient toujours des portes qui donnaient sur d'autres espaces encore inexplorés mais qui seraient intégrés un jour; et cette maison possible, par delà ses vrais murs, s'agrandissait, m'invitant à emprunter ses couloirs obscurs et à monter des escaliers qui s'arrêtaient tout à coup, comme les galeries de l'existence elle-même; alors les chambres demeuraient isolées, hors de l'ordinaire et hors série, mais attirantes dans la mesure où

on supposait que chacune d'entre elles contiendrait les meubles et les objets perdus.

Dans la zone dépeuplée de mon inconscient, la maison que nous avons achetée était située sur un grand terrain et, vers l'est ou vers l'ouest, pourvue d'ailes prometteuses, provisoirement reployées dans l'attente d'un agrandissement futur. En rêve s'annonçait un au-delà dans chaque coin, et la promesse de cette vastitude était aussi angoissante qu'excitante. La première de ces demeures rêvées était située dans un angle ténébreux, n'offrant nul ombrage, dans une rue fermée aux vieux édifices noircis; elle était juchée tout en haut et faite en pierre rose. Quant à la deuxième, elle était située au coeur d'un pâté de maisons et ses espaces clos, une fois ouverts, donnaient sur le vide.

Mais vint le moment où prit corps la maison forgée en songe. La maison existait déjà, c'est un appartement où nous emménagerions à notre retour en Argentine; nous en avons fait l'acquisition, elle sortait du rêve et du pur projet. Je rêvai à elle malgré tout, et une force récurrente reconfigura dans mon cauchemar la structure modulaire répétitive : les chambres inexplorées contenaient seulement de l'effroi et cet effroi augmentait à mesure qu'approchait le moment de les habiter. Même aujourd'hui, après y avoir vécu pendant des années, je découvre encore au réveil comment j'ai été attentive aux bruits diffus et amortis d'une vie secrète derrière une porte, ou comment j'ai perçu des appels depuis un espace entre le mur et l'alcôve, un espace intermédiaire qui rend compte d'une autre réalité.

Ambassade

*Dans les rues de Cordoba se balade le général Menendez, cette phrase prononcée par quelqu'un qui rentrait d'Argentine produisit une telle commotion en moi qu'elle me rendit comme sourde et aveugle : pour la première fois en plusieurs années d'exil, je sentis que m'enveloppait, depuis très loin, depuis mon départ de Cordoba dans les années soixante, une catégorie globale et synthétique qui incluait, avec ses blancs, ses noirs et ses gris, toute mon histoire. Le narrateur avait ajouté : *Et sans « guaruras »*, terme qui désigne les gardes du corps au Mexique. *Le général Menendez défile dans les rues de Cordoba, et sans gorilles* : cela disait tout. Comment le général Menedez pouvait-il défiler dans les rues de Cordoba alors qu'on avait déjà voté et que la condamnation des militaires courait sans entrave à travers tout le pays?*

Le général Menendez se baladait dans ma ville, et avec sa progression dans les rues de ma ville il déplaçait, détournait, pour ne pas dire éliminait la marche de mon père. Il n'y avait pas de place pour les deux marches. Mon père avançait dans les rues comme un bateau, serein, sans trépidations, sans hâte mais rapide par habitude de marcher d'un bon pas. L'image abominable du général défilant avec ou sans cortège, dans l'Avenida 9 de Julio

jusqu'à Riverandarte puis dans Olmos jusqu'à Colon, son entrée dans l'édifice du Jockey Club avec pour témoin la passivité de tous, image qui venait se substituer à l'image de mon père d'une manière si grotesque et intimidante, tout ceci était une synthèse de l'Argentine - pas seulement de l'Argentine de la terreur que nous croyions terminée, mais d'une Argentine actuelle et permanente. L'image contrastée que la phrase convoquait commença à me hanter : une scène qui s'efface, une scène qui effaça la mort : mon père dans les rues de Cordoba, s'arrêtant fréquemment durant le trajet pour saluer et se laisser saluer par les gens, pendant que nous, ses enfants, le suivions quelques mètres en arrière, dans le sillage de son pas rapide. Et une deuxième scène, celle du général, dont la férocité provoquait en moi des décharges d'adrénaline et la douleur de la gastrite émotionnelle qu'avait précisément entraînée en moi la mort de mon père deux ans plus tôt à Cordoba, alors que j'étais absente, à plus de dix mille kilomètres au nord.

Il y avait plusieurs manières de décharger la haine et l'insatisfaction quand de telles images nous assiégeaient. Une d'entre elles consistait à se rendre à l'ambassade argentine, alors sise sur Paseo de la Reforma dans le quartier Lomas, pour y déployer des couvertures portant des messages écrits contre les militaires et, rendus là, campés dans l'aire centrale ou sur le terre-plein du boulevard, crier des insultes ou faire des gestes hostiles. La demeure restait toujours fermée, mais la présence de quelques

occupants se devinait par un mouvement de rideaux ou un bruit provenant de l'intérieur; la vocifération redoublait dès qu'on percevait ces signaux, comme on en déduisait que nous étions photographiés avec discipline et rigueur.

Puisque les familles se rendaient là au grand complet et asseyaient leurs enfants sur le bord du terre-plein, le groupe, bien que peu nombreux, était plutôt bigarré; ainsi suscitait-il la curiosité des Mexicains qui passaient en auto, des gens de classe aisée qui avaient l'habitude de voir des manifestations populaires, mais qui ne comprenaient guère les clameurs de ces blancs aux cheveux blond en majorité, presque leurs semblables, lançant des menaces et prédisant la fin de la junte militaire. Parmi les manifestants se trouvait toujours - et son image a dû rester gravée dans les photos que prenaient les diplomates de la dictature, de carrière ou d'occasion - Clara Gertel, qui se dressait dans la première rangée, au milieu des enfants, et sortait de son sac les deux seules photos qui lui restaient de ses deux fils disparus; de format carte d'identité, elles étaient très petites, c'est à peine si elle pouvait les tenir entre le pouce et l'index; mais, une dans chaque main, elle les brandissait sans défaillir, sans broncher d'un pas et en silence, les montrant aux regards dissimulés tapis derrière les fenêtres de l'ambassade.

Une autre mère, Laura Bonaparte, portait une affiche pour chacun de ses fils, ses gendres, ses filles et ses belles-filles disparus, et pour son mari mort sous la torture; ces morts étaient les siens au point qu'elle devait les tenir un à un ou distribuer leurs portraits entre six personnes, jusqu'à ce qu'elle choisisse de brandir une seule

grande pancarte avec les noms de toute sa famille exterminée. Elle aussi a dû constitué une étrange figure pour les gens qui montaient à Lomas dans leurs voitures, et le dérangement du trafic occasionné par notre regroupement a dû être dissipé devant le spectacle de la démesure : une belle grande femme, immobile, entourée par d'autres, debout au centre d'une tragédie, défiant la photographie qui nous trahissait depuis l'intérieur de l'ambassade. Les dernières années du régime militaire, cette mère incarna un réel fait politique: dans un acte limite de protestation, elle s'enchaîna à une des colonnes du siège du consulat argentin le jour même des élections, ce jour où nous dûmes y aller pour faire contrôler nos passeports, chose ridicule et absurdité pure sous prétexte de légalité formelle.

Ces années déprédatrices, qui passaient en troupe, eurent pour conséquence d'amollir et d'endurcir le coeur et la volonté de plusieurs - l'amollissement et l'endurcissement étant tous deux signes de la vulnérabilité de nos émotions. Les actes devant l'ambassade, évidemment cathartiques, ne constituaient finalement que des recours pathétiques; d'année en année ou de semestre en semestre, cette décharge et l'illusion de s'en prendre vraiment à la dictature fut un rituel politique compensatoire, en l'absence d'une pratique politique effective. Cependant, l'impulsion grégaire de la réclamation se maintint toutes ces années-là, ce fut un des réflexes qui demeurèrent sains chez beaucoup d'Argentins qui rentrèrent en Argentine. Comme s'ils accomplissaient là une promesse inéluctable, quêtant une sanction approbative au moment de leurs premiers, deuxièmes puis définitifs retours au pays, tous

convergèrent vers la Plaza de Mayo, tous allèrent marcher avec les Mères; dans ce lieu, site de la fondation de la *polis* et de la tragédie de la *polis*, se rencontrèrent un grand nombre de personnes ayant pris différentes routes d'exil, et on pouvait voir des gens qui arrivaient du Brésil serrer des gens qui arrivaient d'Espagne, de Suède ou du Venezuela. Alors commençait - et il était impossible de conclure en deux ou trois passages à la place - le long récit de ce qui s'était passé toutes ces années-là, ainsi que la reconnaissance de l'expérience de l'autre, cette part due à l'exil, mutante vis-a-vis de ceux qui étaient demeurés au pays.

Plus tard, venu le temps où s'est réalisée l'intégration à laquelle on aspirait, ce satisfaisant *bien-être* cotonneux et imparfait que le pays offrait, le lieu de la *polis* disparut peu à peu du champ du désir. L'aiguillon s'est amolli et s'amollit toujours, l'aiguillon avec lequel on prétendait faire une incision, celui qui permettrait de se venger de l'ennemi, et il ne reste d'autre intention que d'occuper le site reconquis.

Phénoménologie

Que les pages que j'écrivais de façon sporadique soient des textes dits érotiques, voilà qui demeurerait assez inexplicable. Même quand ils n'effleuraient pas la question amoureuse et se laissaient porter par d'autres motivations, mes écrits revenaient à l'érotique. Ils étaient imprégnés d'un flottement morose, pétris dans un élément opaque; pour les caractériser suivant la métaphore de l'air, il était difficile de respirer à l'aise dans ces textes et, peu à peu, à mesure que je les écrivais puis les lisais, ils m'enfermaient dans des espaces dont je ne sortais qu'avec réticence.

J'ai toujours cru que ma relation à l'écriture et la littérature en général ne m'engageait pas corps et âme; à vrai dire, je n'ai guère prétendu me vêtir de cet habit ni appartenir au grand vestiaire de la littérature - même si c'est là, paradoxalement, où j'aurai fini par trouver mon gagne-pain. Mais la réalité s'est chargée de démentir cette affirmation : les livres que je lis me sucent la moelle et les émotions; au moment où je les lis, le monde qui s'y révèle peu à peu me soumet à ses lois et s'empare de moi.

De ces livres de littérature, ce n'est pas l'histoire en soi qui me transporte et me ravit, mais bien les atmosphères dans lesquelles je plonge sans moi-même les avoir cherchées. Je ne retiens pas ce que j'ai lu, cela s'efface de ma conscience d'un jour à l'autre et je dois

toujours reprendre la lecture du livre depuis le début, série d'allers-retours qui me coûte beaucoup de temps et d'attention. Les livres que j'ai lus, on peut dire que je les ai lus autant de fois que de jours où j'en ai suspendu puis recommencé la lecture, sans parler de cette autre manie ou particularité que j'ai de les lire comme si je lisais à haute voix, ce qui signifie beaucoup d'heures de lecture. On en déduira que j'ai lu beaucoup moins de livres de ceux qu'on se doit supposément d'avoir lu après avoir choisi la littérature comme principal champ d'intérêt.

Par exemple, si je prends un livre de philosophie dont je m'impose la lecture par exigence intellectuelle, je crois vite que je ne pourrai surmonter sa complexité; mais je m'obstine, j'avance et je rebrousse chemin, je reviens sur mes pas aussi souvent que cela me paraît nécessaire, et le livre commence à investir discrètement tout mon être, comme si, par je ne sais quel art, il s'accouplait parfaitement à moi et illuminait mon entendement avec une puissance inimaginable avant l'acte de lecture. Ainsi remplie, comblée, j'ai alors l'impression momentanée d'être en pleine possession du savoir universel que ce livre devait en principe me conférer; mais vienne le moment où je me sente encore plus investie habitée par le livre, moment où il me semble condenser la plus grande richesse spirituelle, alors je réussis nettement moins à *dire*, serait-ce à un interlocuteur fictif, ce que le livre contient. Éphémères pour moi, le sentiment du savoir et la lumière de la connaissance tenant aux livres; cependant, je n'en tirerai pas des conclusions dénégatoires : par exemple, me dire que je n'arrive pas à comprendre serait une fausse inférence, puisque

l'intelligence du livre me précipite par rafales dans des zones de révélation pure et dure, même si elle me ramène ensuite à une étroite parcelle d'entendement.

Condamnée à entretenir une relation secrète et quasi confidentielle avec les oeuvres de l'esprit, mais sans pouvoir me servir d'elles comme instruments de contradiction ou d'intégration dans le monde des idées, je me contente de laisser cette matière intellectuelle se déposer et se décanter en moi, quand bien même serait-ce le sable le plus léger qui soit, sans autre motif que celui de me laisser nourrir par la chaleur qui en émane. Déficitaire, mon appropriation intellectuelle se produit par vagues; quand je mords l'ensemble, les parties m'échappent; quand je m'arrête aux parties, l'ensemble devient flou, voilà comment j'avance, à tâtons, laissant s'échapper ou récupérant presque tout ce que je capte, thésaurisant à peine les assises de la grande bouilloire.

À différents moments de ma vie, les circonstances m'y obligeant, je me suis adonnée avec persistance à certains exercices de formation intellectuelle, mais les résultats demeurent inchangés : du moment que je m'approprie la connaissance, une distraction, tel le chant des sirènes, me soustrait aux modes formels suivant lesquels on peut généralement se forger un savoir et se tailler un chemin sur un terrain autrement impraticable. Du coup, ce que je devrais lire pour savoir devient chaque fois plus nébuleux, pendant que ce qui est latéral, au-dessus ou en dessous du texte, sans position hiérarchique, gagne en netteté et en éclat, renvoyant dans l'ombre les faits qui constituent la connaissance sans oripeaux, celle qui s'acquiert et se

transmet. L'intersticiel, une deuxième ou troisième peau de l'écrit, m'évince de la moelle du savoir, et ce que je sais et me propose de connaître ne relève pas de ce qui pourrait être exposé comme une acquisition, encore moins comme un bagage intellectuel. Ajoutons à cela que la mémoire des lectures de référence circonscrit, à l'intérieur de clauses de censure étouffantes, ce qui pourrait justement être la matière échangée dans un dialogue avec n'importe quel spécialiste du champ littéraire : du moment où j'ose me vanter de me souvenir d'un fragment de roman ou du moment où je cite un vers, je sombre aussitôt dans un balbutiement ou je parle de tout autre chose en croyant parler de quelque chose en particulier, dans un blocage dangereux et sans porte de sortie.

Ceci a constitué pour moi une « moins-value », du fait que l'univers des formalisations est pourvu d'appuis manifestes auxquels on doit se référer; si quelqu'un prend celui qui ne correspond pas, il démantibule tout l'édifice ou l'altère de façon remarquable, et poursuit son chemin toujours plus désabrité. C'est pour cette raison que j'admire tant de nombreux intellectuels, hommes et femmes, qui façonnent les idées, les sculptent à coups d'intelligence, poursuivent leur évolution, ordre qui les rend solitaires à force de pratique de l'esprit et d'expérience discursive, moi qui suis capable de passer des heures à caresser ces facultés qui manquent à ma pensée.

Afin de survivre dans le monde de la littérature, puisque c'est là, pour des raisons de carrière et profession, que je fus située depuis toute petite, je m'efforçais les premiers temps d'acquérir les instruments les plus courants, ceux qui m'auraient permis - une fois

maîtrisés - de donner des cours et des conférences, de faire de la recherche et de faire miennes toutes les autres fonctions de l'acquisition et de la répartition des compétences propres au champ littéraire. Je n'ai pas renoncé à l'entreprise et j'ai amorcé durant l'exil, avec des amis, la lecture de la *Phénoménologie de l'esprit* de Hegel. Ces deux tomes, traduits en français par Jean Hyppolite, m'étaient tombés entre les mains via le conseil d'un connaisseur; dans une librairie de Paris, je lui demandai quel livre achèterait-il s'il avait seulement les quelques francs que j'avais et pensait devoir se priver de tous les autres livres pendant les trente prochaines années. Nullement surpris par la question, il l'écouta comme si je lui demandais quel modèle de robe ou de jupe je devais acheter pour pouvoir la porter plusieurs années, sans qu'elle ne soit vite passée de mode. Il répondit, sans l'ombre d'une hésitation : *La Phénoménologie*. Il ajouta aux deux tomes l'ensemble volumineux des commentaires de Jean Hyppolite, me faisant dépenser tout ce que j'avais et pensant peut-être à trente-cinq ans de lecture.

Nous commençâmes à lire et à débiter les trente années, mes amis mexicains et moi. Nous lisions la traduction française et recourions de façon presque simultanée à la version en espagnol publiée au Mexique par le Fondo de Cultura Económica. Nous lisions dans les deux livres puis passions au troisième, le commentaire d'Hyppolite. Les sessions commençaient à quatre heures de l'après-midi les lundis et à sept heures le soir les mercredis, laissant reposer le livre de mercredi à lundi, quatre jours durant lesquels nous retournions à lui à tout moment pour tracer quelques parallèles ou pour nous exercer à

la compréhension. Aucun de nous trois ne possédait aucun savoir, nous étions aussi candides qu'imprévisiblement astucieux les moments où, tout à coup, sans même avoir les compétences requises pour assimiler le texte, chacun de son côté croyait tout comprendre.

(...)

CONCLUSION. Le site du traducteur :
sensation, signifiante et signification
dans la poésie contemporaine

« ... je tente de déchiffrer le plan de l'animal.
Est-il en train de migrer, ou de travailler à son
propre terrier? S'il est en migration, peut-être
qu'il serait possible de m'entendre avec lui. »

Kafka,
« Le terrier »

« ¿qué es el aquí? ¿qué es?, tenía ganas de
exponerle, con énfasis, la relatividad de esos
conceptos de pertenencia a un lugar (...) »

T. Mercado,
En estado de memoria

Aimer, verbe intransitif

« Comment plongeant il ouvrait les yeux sous l'eau », lit-on dans « Délos », le troisième poème de *L'Arbre lucide et la quatorzième beauté*¹, écrit par Odysseus Elytis en exil, en 1969-1970. Hasard in-ouï, parce qu'écrit et non « oral », l'intransitif « j ' a i m e » lu dans ce poème quelques jours après la vive surprise des mots de sa première ligne citée ci-haut : lisant « Comme plongeant (...) », je m'étais dit ce jour-là - voilà ce qui s'appelle traduire en poésie, la plénitude de la sensation transférée en français, celle « remontée » du corps dans la langue d'un poète de la même *trempe* que René Char (dans « Le visage nuptial ») et António Ramos Rosa (dans *Facilidade do Ar*) : « J'aime. », « Amo. » Or, le jour où je me disais cela, je n'ai pas lu le « j ' a i m e » d'Elytis, mais je l'ai peut-être entr'aperçu sans le remarquer expressément, le regard balayant la page en aura peut-être « enregistré » les caractères détachés pour les « stocker » je ne sais où... dans le préconscient, dans l'inconscient? y éveillant une « réciprocité de feux » au contact de la double trace phonique du « J'aime » intransitif de Char et de Ramos Rosa,

¹ Odysseus Elytis, *Axion Esti* suivi de *L'Arbre lucide et la quatorzième beauté* et de *Journal d'un invisible avril*, traduction de Xavier Bordes et Robert Longueville, Paris, Gallimard, 1996, p. 177.

« gravée » là sans que je n'y sois pour rien? la mémoire des mots du traducteur procède, entre autres, de là.

« Sarcleuses de reflets » : c'est ce que j'ai retenu d'un passage à la Librairie portugaise à Paris, en octobre, outre le beau sourire de la libraire portugaise. Ces mots « proviennent » de l'écriture d'un poète portugais, mais leur transférence en français, qui n'appartient à personne, est due à Michel Chandeigne, traducteur. Allez savoir pourquoi m'ont plu *ces mots-là*, détachables de leur signification *initiale* dans le poème les « contextualisant », où c'est pourtant très beau, *lèvres sarcleuses de reflets*, peut-être pour moi inséparables du contexte *de ce jour-là* et de *ce sourire-là* - inséparables mais demeurant distincts, *itérables* ici et pouvant être amalgamés dans un humus de mots captés, déposés dans la mémoire et « réactivables » plus tard, dans le présent réminiscent « réveillant » ce petit passé anachronisé par le passage du temps. Et c'est ainsi que commence à se former le *site* du traducteur littéraire, cet amas de langues en désir de visage, cette mémoire sédimentée de traces phoniques où se décante l'expérience de la « sonorité intérieure » des images-mots; ces fragments épiphoniques sont faits de surprises et d'éclairs, pas de quoi écrire un traité de poétique, à peine de quoi écrire, de l'air.

Alors, plus tard, si le mot « refait surface » dans l'acte de traduire, comme lumineuse trouvaille - cette joie du traduire - et porteur exact, *quasi* insubstituable, de la sensation alors à traduire par l'acuité perceptuelle de *ce* mot et pas un autre, *le site a lieu*, par la grâce de l'instant où « opter » pour ce mot est *aussi* un « geste » d'interprétation. *Ça y est, ça coïncide, c'est celui-là*. Le traducteur peut se percevoir, depuis cette caisse de résonance de mots qu'il est, davantage comme porte-empreintes ou *réceptacle*, que comme porteur du Nom propre reçu de par sa généalogie; et cette mémoire du langage perçu et « enregistré », sous forme de traces mnésiques, comme matériau phonique du figurable, échappe au temps chronique : « La *chôra*, dirons-nous, est *anachronique*. Elle « est » l'anachronie dans l'être, mieux, l'anachronie de l'être. Elle anachronise l'être », écrit Derrida dans sa lecture nouvelle du *Timée* de Platon publiée en 1987 dans *Poikilia*, Études offertes à Jean-Pierre Vernant.² Écrire, traduire de la poésie ou la prose de T. Mercado implique cette dimension dégagée par Derrida dans sa lecture du *Timée*, et reprise par Fédida dans la « Théorie des lieux » complétant *Le site de l'étranger*.

² J. Derrida, « Chôra » in *Poikilia*, Études offertes à Jean-Pierre Vernant, Paris Éditions de l'EHESS, cité par P. Fédida, *Le site de l'étranger*, « Théorie des lieux. Nouvelles contributions », *op. cit.*, p. 284. Le texte de Derrida a été publié à part par les éditions Galilée en 1993 (*Khôra*).

Mais il n'est évidemment plus question *que* de sensation; dès la première ligne de cette conclusion sur le site du traducteur, c'est de l'écriture, et *traduite* par-dessus le marché, oui, dans l'espoir de *réanimer* sinon d'*expandre* la capacité de « réception » de la langue française et de « transmettre » le rythme - ici d'Elytis - par une transférence langagière pouvant éventuellement (r)éveiller des sensations réminiscentes, via la réécriture des « percepts » les convoyant et les affectés sans détermination fixe les inclinant vers le chant du j ' a i m e, *ici* intransitivement. Tel, à les lire, le « vouloir dire » animant les traducteurs d'Elytis, et tel celui manifestement aussi riche de *philia* - d'*aimance* - animant le mode aussi lyrique du vouloir dire de la poète Clara Janés dans sa traduction espagnole de *Facilidade do Ar* d'António Ramos Rosa³ :

« Et on pourrait avancer que la *transférence* est la fonction harmonique du langage selon laquelle se conçoit la traduction. C'est pourquoi il est possible de réussir une traduction selon des critères de logique linguistique, mais aussi parfaite que soit cette traduction, elle restera inhibée quant à son mode de visée sur la langue parce que dépourvue du mode de vouloir dire. »⁴

Les traductions mentionnées ci-haut, comme celles d'oeuvres de Valente ou de Gamoneda par J. Ancet, font preuve d'une *sunergeia* déployant toutes les capacités de la langue de façon à engendrer cette fonction harmonique du langage, c'est-à-dire des poèmes recréant cette fonction harmonique que la poésie « incorpore » en quelque sorte, voire nourrit, régénère ou enrichit. (Je rappelle qu'en musique, notamment depuis sa réintroduction dans la musique européenne à partir de Monteverdi, Mozart puis Beethoven, la dissonance *augmente* la richesse harmonique : aussi ferme et engagée dans l'abrupt et la cassure rythmique se sera-t-elle réalisée, la poésie moderne n'a jamais fondamentalement « enrayé » sa fonction harmonique du langage.)

Mais des livres ou la seule mémoire matérielle du langage peuvent-ils configurer un site? N'y concourt-il pas le sourire de l'étrangère, l'à-venir d'un visage qui confère la chance au langage?

³ António Ramos Rosa, *Facilidade del Aire*, trad. Clara Janés, Madrid, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 1998. Le « j'aime » intransitif figure dans « Una voz en la piedra » : « Lo que amo no lo sé. Amo. Amo en total abandono. » (p. 57)

La ville, le visage et le site déplacé de l'épos

« (...) il convient de parler de *signifiance*.
Comme si la signifiance supposait des
formes en procès d'énonciation au lieu
de signes en opération de signification (...)
*ce temps de la mémoire est un temps qui
rend présent en figurant.* »⁵

L'*expérience migratoire* est nommée par Joël Des Rosiers dans l'essai *Théories caraïbes. Poétique du déracinement*.⁶ Mais elle est d'abord *apparue* dans *Métropolis Opéra* (1987) puis *Tribu* (1990), à titre, peut-être, de cette « apparition de l'inapparent » qui, dans *Spectres de Marx*, porte la phénoménologie - cette entreprise d'*escamotage* de la hantise - plus qu'à son extrême limite : elle la déborde infiniment, suscite une *hantologie*.⁷ Plutôt que de revoir le chemin parcouru ici, depuis l'introduction « Traduire, dit-il » à l'aune de l'âge du témoignage, au long de la première partie (« Transferts ») puis sur le terrain de l'*épos* latino-américain, je me penche, ces pages-ci, sur ce qui *déporte* puis *repayse* le site de l'étranger présidant à cette thèse. Ce faisant, je noue ensemble les fils conducteurs des notions et propositions sémantiques axiales développées dans l'ensemble des chapitres, *de façon à les réinscrire autrement, suivant une autre trajectoire de l'épos migratoire*, pour en vérifier les ressources trajectologiques applicables sur d'autres terrains, en « tester » l'applicabilité. Or, la poésie de Des Rosiers présenterait certains traits exemplaires eu égard à cette thèse : elle témoignerait d'une *force* migratoire du transfert. En un deuxième temps, devenue le siège du *généalogique* dans le transfert, elle témoignerait du fait que l'expérience migratoire débouche éventuellement sur le nouage *inévident* - la *pliure* - des forces du transfert (généalogique *et* migratoire), entre la régrédience généalogique et l'en-avant du site nouveau si envisagé depuis l'*origine*. C'est que la passion des origines remonte dans l'oeuvre de Des Rosiers les mêmes années qu'elle le fait dans l'oeuvre de Mercado (*La Madriguera*, 1996), comme hantise et richesse

⁴ P. Férida, *Le site de l'étranger*, *op.cit.*, p. 106.

⁵ P. Férida, « Passé anachronique et présent réminiscent », *op. cit.*, p. 26.

⁶ J. Des Rosiers, *Théories caraïbes. Poétique du déracinement*, Montréal, Triptyque, 1996.

⁷ Pour l'élaboration progressive de la complexité de ces termes « postphénoménologiques », je renvoie au livre de J. Derrida, tout particulièrement au chapitre 5, *Spectres de Marx*, *op. cit.*, « Apparition de l'inapparent : l'« escamotage » phénoménologique ».

intime de vie; ce qui demande, comme nous l'avons approché dans les chapitres 4 à 6 dans plus d'une trajectoire de l'*epos* latino-américain, le difficile équilibre du site de l'étranger tendu ou *déplié* entre les deux pôles du transfert et ses *devenirs* (migratoire et généalogique), jusqu'à l'entrecroisement sinon l'*entrelacement* des deux modes du déplacement : déterritorialisation et reterritorialisation du langage, en désir de *resoclage* de l'expérience.

Il y a, bien sûr, quelques signes en opération de signification qui mettent le lecteur sur la piste, dès *Métropolis Opéra* :

je ne retournerai point
sous la tiédeur des vérandas

Ou : « l'adieu aux terres de naissance », ou encore : « forclure les rites doux-amers de la souvenance »⁸. Cependant, le traducteur qui entreprendrait de transférer cette « mémoire océan » dans une autre langue que le français, malgré quelques autres « indices » de l'expérience migratoire témoignant de « l'effet d'ex-île » et de « la réminiscence des siens »⁹ - où mémoire généalogique et mémoire migratoire se fondent -, se pencherait essentiellement sur une fluence rythmique tissant, en y aménageant écarts, ruptures et autres types d'interruption, des *formes* en procès d'énonciation irréductibles à quelque citation ponctuelle. Il s'agit plus d'une telle fluence énonciative d'images poétiques éminemment plastiques - fluence *troublante* si l'on y entre sans a priori - que d'« information sémantique » telle qu'elle peut s'articuler clairement dans *Théories caraïbes*. Ces formes langagières, telles qu'elles se lisent en français, rendent étrangement présente une expérience sensuelle inédite dans la poésie québécoise, et activent, selon moi, un temps de la *suggestibilité*, cette réceptivité psychique poreuse aux puissances de l'image; la signifiante serait alors le mode de signifier « informe » rythmant la *fantasmatique transférentielle* des images et archipels d'images dans *Métropolis Opéra*, images et pages dont la plasticité figurale véhicule la théâtralité du transfert. Reste qu'à « forclure les rites doux-amers de la souvenance »,

perdure
toute parole tue
ce dur désir de dire¹⁰

⁸ J. Des Rosiers, *Métropolis Opéra* suivi de *Tribu*, Montréal, Triptyque, 2000, pages 69, 89 puis 41.

⁹ Je cite les premières pages de *Métropolis Opéra*, *ibid.*, p. 11 et 15.

¹⁰ J. Des Rosiers, *ibid.*, p. 41.

Cette perdurance, après la ville mythifiée plus que nettement « référée » dans l'érotisation du langage caractérisant *Métropolis Opéra*¹¹, perce le voile des images dans le livre suivant, *Tribu* (1990), où, au-delà de Picasso, New-York et les îles, le présent d'image réminiscente porte au langage les paroles tues dans le livre précédent : le désir d'appartenance (cf. le poème « Homme sans tribu ») que suscite la maturation d'un moderne *site de l'étranger*, croît depuis la ville plus réelle, l'absence de l'étrangère et la signifiante contrastée du « récit des origines (...) des langues empruntées »¹² : « Ce présent met au jour par l'image comme si la parole de l'*epos* disposait en elle de cette puissance amie de la langue des hommes d'engendrer les images voyantes en les appelant de leur nuit. »¹³

L'écriture de Des Rosiers ne se départit pas de son érotisme, le poème en prose « Peaux » est magnifique à cet égard, réunissant image et réflexion. Mais l'*epos* qui naît dans ce livre, depuis la décision de *dire*, et qui se précise entre les très belles créations rythmiques « Danse 1 », « Danse 2 » et « Danse 3 » et la dernière page d'« Hommes de nulle part » (la prose qui clôt le recueil), est un mode de langage qui s'affranchit du seul pouvoir des images, esquisse une quête des origines a-généalogiques rattachant énigmatiquement le poète-narrateur à l'Afrique, « comme si la rumeur du vrai s'accordait au chant du simulacre dans ce décor des origines »¹⁴. Dans la dernière partie de *Tribu*, nous sommes au Maroc : l'étape « La porte du Sud », l'avant-dernière prose, marque par déplacement ou substitution un devenir-migratoire s'identifiant aux « hommes bleus » du Sahara - pages d'un voyage où le narrateur écrit : « j'achète machinalement *Libération* du 19 mars 1987 », indice de databilité de l'expérience attestant (du moins pour le lecteur que je suis) la réalité du fait d'*avoir été là à ce moment-là* ou trace graphique d'un temps calendaire qui rattache au cadre contemporain qui rend cette quête possible, sinon nécessaire. Là, le lecteur assiste à plus que des formes en procès d'énonciation (dont la fluence imaginaire-signifiante caractérise les deux premières parties du livre), « Désir de désert » est un *passage à autre chose* : le narrateur rencontre des hommes avec qui il se lie l'espace de quelques jours, et s'identifie à leur destin de nomades, fait un pas en dehors de son théâtre privé.

¹¹ « (...) suivant les replis qui laissent voir la pierre dans l'échancrure de leurs inflexions, « pli selon pli » révélant la ville, mais aussi bien en révèle l'absence ou le retrait, conglomérat de poussières, collectivités creuses, armées et assemblées hallucinatoires », écrit G. Deleuze dans *Le Pli, op. cit.*, p. 43.

¹² J. Des Rosiers, *ibid.*, p. 122.

¹³ P. Fédida, article cité, *op. cit.*, p. 26.

¹⁴ J. Des Rosiers, *ibid.*, p. 180.

« Soudain, je mesure l'intensité des retrouvailles. D'errance je suis. Encore que mes racines mythiques ne puissent plus être reconstruites, toute archéologie personnelle désormais inutile, je suis d'ici. Du Mali. Peut-être du Niger. Vrai ou faux. Qu'importe. Un très bref instant j'ai une vision d'Afrique. »¹⁵

« Quelque détour d'hypocrite esthète que je prenne (...) »¹⁶ : bien que le narrateur dise reconnaître indistinctement le lieu de ses hantises, des morceaux de dialogues avec ses hôtes, dans ces deux proses, territorialisent vraiment cet aperçu, incarnent concrètement ces autres. *Le site a lieu*, c'est-à-dire, dans ce cas, *il y a un* - et même plus d'un - *interlocuteur étranger... pas si étranger*. Même si « la grande manoeuvre des images », explicitement nommée après « l'ocre des villages »¹⁷, n'est jamais loin, et qu'il évoque Vélasquez et les « petites Salomé » venant vers lui, le narrateur, témoignant de ces rencontres concrètes qui l'émeuvent, *prend visage*, en se montrant agir, certes, mais en net rapport interlocutoire à ces visages, tout masque rendu caduc dans les moments d'effusion de *l'être avec*. Il y va, bien entendu, de la signification, le mot « frères » qui se lit dans le texte cherche à dire l'émotion vécue au contact de ces hommes *figurant l'âme de l'ancêtre* même si fermement « campés » dans le récit et dans le décor présaharien de Goulimine et ses environs, à la lisière du Sahara. Creuser cette *piste* relèverait de l'anthropologie du visage.

L'ubiquité de la mémoire remonte depuis les mères

« Ce qu'on doit attendre du langage, c'est de nous déraciner de nos habitudes »

L.-R. des Forêts,
Face à l'immémorable

Ouvrir les images : au-delà du glacié de la perfection esthétique de *Tribu, Savanes*, en 1993, précipite *géométriquement* dans la langue la *procession* au *présent* réminiscent d'un passé anachronisé « qui est le *temps* d'une *Erinnerung* (ici : réappropriation du fond) passionnelle de *l'âme en tant que l'âme est l'ancêtre absent*. Peut-être,

¹⁵ J. des Rosiers, *ibid.*, p. 187.

¹⁶ J. Des Rosiers, *ibid.*, p. 189.

¹⁷ J. Des Rosiers, *ibid.*, p. 180.

s'approchant d'une telle idée généalogique de transfert, une telle formulation devrait-elle parler de la réappropriation par le transfert des âmes des ancêtres? »¹⁸ Dans la foulée de ce qui a été soulevé depuis les textes littéraires de l'*epos* latino-américain, la « propriété d'entrecroisement » des transferts généalogique et migratoire devient, dans *Savanes, passion transférentielle* des origines et des dessous de l'expérience migratoire, les transferts y devenant, me semble-t-il, quasi indiscernables, déjouant leur supposée séparabilité. L'extrême tension du rythme lie, dans ce *cortège* d'images réminiscentes intégrant la cassure, des *formes* en procès d'énonciation qui, sans jamais fixer le sens (« au monde le poème désire ne rien signifier »¹⁹, lit-on une fois passé le point médian), transforment en *figuration vivante* les signifiants abrupts d'un exil qui le dépasse, lui, l'écrivain témoignant de la mémoire des mères, des veuves, des esclaves et des morts refluant dans le poème (« l'obscur chant de mères nous peuple d'insomnies »²⁰). « L'origine du monde » (la première partie), projetée en mots disposés visuellement dans des rythmes inédits dans la littérature *tracée* au Québec, nomme les pères depuis le site de l'écrivain qui invente un verbe pour tenir le volant, témoin en proie qu'il est au vertige colonial envahissant sa mémoire :

vouant vers l'île où les pères
de leurs beaux yeux d'absents
l'ayant reconnue sans jamais l'avoir vue²¹

Processus de réanimation par transport : Colomb, ses caravelles, la profusion des corps des Caraïbes et les peuples défaits par la colonisation sont nommés, rythmés, à la fois incorporés et « introjectés » dans le poème de soixante-seize pages en deux parties. Ici, je citerais H. Maldiney, mais en substituant au mot « langue » le mot *écriture*, *Savanes* étant écrit à l'*extrême bout de la langue* :

« La langue (...) est une mémoire inactuelle. Mais l'*epos* est un mémorial. Non seulement il amène au jour du mémorable les sens immémoriaux qui sont enfouis dans le pathos des peuples, mais surtout il élève à la conscience de soi réflexive inconsciente immanente à la langue même, en actualisant dans une oeuvre un moment déterminé de sa forme intérieure, celui de la nomination. »²²

¹⁸ P. Fédida, *Le site de l'étranger*, op. cit., p.133.

¹⁹ J. Des Rosiers, *Savanes*, Poème, Montréal, Triptyque, 1993, p. 62.

²⁰ J. Des Rosiers, *ibid.*, p. 51.

Pour Fédida, *signifiance* dénomme la forme d'actualisation (par le processus d'énonciation) de cette mémoire, cortège inséparablement d'images langagières et traces phoniques ici « montées » dans le poème, plutôt que de significations dénombrables. La tâche du traducteur de l'*epos*, c'est-à-dire, dans l'angle de vue de cette conclusion, d'une poésie où « remonte » à la surface de la nomination « l'ubiquité de la mémoire » (Borges) de l'écrivain témoignant là du passé anachronique de la mémoire des morts qui le hante, est alors la transférence, dans les mots de la langue-réceptacle, d'un langage qui *porte* cette mémoire, jusqu'à ce que les mots et leur fluence rythmique (*ré*)*incarnent* cette confluence sinon « coïncidence des opposés » du transfert qui *tend* le corps du poème entre le pôle généalogique régrédient et le pôle migratoire du *présent*. Rarement une telle *ubiquité symbolique du corps* aura-t-elle été portée au poème ainsi, comme *vrillée* dans l'écriture *déménageant* la langue : le corps de l'écrivain, assiégé par les pôles contraires du transfert, tendu entre l'ici extrême-occidental et l'opacité originelle, s'arc-boute à sa tâche de rythmicien, et plus il en découde avec la passion des origines, plus il tend le poème-*epos* migratoire vers les femmes mères du transfert.

Site, hantise et transfert

Dans « Mémoire de la peau », la deuxième partie de *Savanes*, cette « ubiquité de la mémoire » est celle du *corps-âme* de l'écrivain apparaissant dans l'anonymat de sa tâche de profération scripturaire du mémorable, ET la mémoire des morts qui peu à peu oriente quelque peu - non sans vertige - l'étrange devenir-généalogique du site de l'étranger. Mais même si « le corps de l'écrivain explose de douleur »²³ et apparaît en proie au « totémisme du transfert »²⁴ qui « travaille » ces pages, la hantise ne dépossède pas le scripteur de son art physique *géométrisant* l'écriture du poème : « Le rapport passé-présent - sa tension - est engendré par cette exigence de la disposition spatiale (...) image voyante *visuellement* faite pour voir le mémorable dans

²¹ J. Des Rosiers, *ibid.*, p. 30.

²² H. Maldiney, cité par P. Fédida, article cité, *op. cit.*, p. 25.

²³ J. Des Rosiers, *op. cit.*, p. 55.

²⁴ Dans le long chapitre « L'interlocuteur » (abordé ici dans « Le transfert de mémoire »), Fédida interprète le totem à partir de *Totem et tabou* - le totem en tant que nom d'âme de l'ancêtre absent : « Si le totem est bien cet ancêtre figurant, par ses *caractères*, les premiers signes graphiques d'une nomination permettant la reconnaissance et l'appartenance à une lignée, il est désigné ici par Freud comme le *substitut du père* - à proprement parler son *effigie* - qui porte témoignage du meurtre et de son reniement. » (*Le site*

les mots de la langue. La voyance de l'image est le temps de sa mémorabilité. »²⁵
 Cette étrange « voyance » de l'image n'est pas, elle-même, sans puissance d'altération de la personne, possiblement « déportée » un temps en dehors du lieu physique qu'il ou elle occupe physiquement : mais qu'est-ce qu'un site, sinon ce qui confère une autre dimension aspectuelle au lieu? Qu'est-ce qu'un site quand la poésie en octroie un au lecteur, ici devenu traducteur? Le transfert immaîtrisé, toujours à liquider en partie, *affecte le site*. Comment *Savanes* configurerait-il un site du langage, quand y éclate rythmiquement le formidable *discord* de la mémoire hantée, parce qu'entée sur ses morts « revenant » (remontant?) hanter les abords du site migratoire, jusque dans sa vélocité tentative « géométrale » et signifiante de réappropriation du fond psychique? Le transfert, alors, ferait migrer les mots de la mémoire hors du passé anachronique, pour les verser, disposés physiquement sur la page, dans le regard de qui les voit - réversiblement l'auteur, la lectrice, le lecteur. « Alors, le transfert ne serait-il pas lui-même cette action physique de l'image ainsi entendue - génératrice de la *personne* comme milieu optique de passage et de déformation des ombres projetées ou encore comme lieu optique des changements et des renversements de points de vue. »²⁶

Cette figuration vivante, bien visible et *désirée audible*, « *ouïe* » intérieurement (mots-traces phoniques), rendue possible par la procession du poème, ce processus de réanimation par transfert, reposerait, en quelque sorte, sur l'*augmentation concentrée* de la scène engendrée par l'ouverture des images. Ces images, dans *Savanes*, découlent d'abord de la « structure d'adresse » du poème à la femme tantôt archétypale, tantôt mère et tantôt - surtout - amante ou « fille des salines », sans jamais confondre ces règnes. Mais si la figure féminine polyfacétique, qui oriente depuis toujours ce théâtre d'abord privé, détermine fondamentalement la première partie (« L'origine du monde »), le transfert migratoire de l'écrivain libre d'une *terre* d'origine s'infléchit graduellement, surtout dans la deuxième partie (« Mémoire de la peau »), en un tutoiement, marqué verbalement ou non, *où surgit l'épos* :

tu me manques comme un lieu natal
 comme les pères nous manquent²⁷

de l'étranger, op. cit., p. 173) Je crois que *Savanes*, par une écriture actualisant le potentiel de *figurabilité* de la mémoire de l'archaïque, communique avec cette analyse du totémisme du transfert.

²⁵ P. Fédida, article cité, op. cit., p. 27.

²⁶ P. Fédida, *Le site de l'étranger*, op. cit., p. 148.

²⁷ J. Des Rosiers, op. cit., p. 79.

Il y va, dans tout *Savanes*, de l'indiscernabilité du lyrique et de l'épique²⁸, du « ô » vocatif et du manque d'un socle à la mémoire revenante :

moi ne trouve aucune terre
arrimer la phrase au défaut de la terre
à l'orbe de l'Asiate d'en dessous²⁹

Remonte, dans ces pages, « l'en dessous l'admirable » (J. Brault)³⁰, ce qui s'abîme sous la superbe de la beauté des hauts signifiants du poème; la puissance d'indétermination des transferts à l'oeuvre bouscule la signification désirée stable parce que stabilisant le site, alors que le *site de l'étranger* bouge, se diffracte toujours autrement, défait et refait par la figurabilité les points de vue qu'il transporte, ici en déplacement entre le singulier et le pluriel:

les îles aboient au cou des grèves
nos peaux calmées par des fleurs immenses
îles sous le sang
nul n'a d'yeux pour mesurer
les affres mais encore d'un peuple
ô
mortes qui respiriez les magnolias³¹

Les îles, ô mortes, la mémoire des *peuples* des Caraïbes se dit dans *Savanes*, où le pluriel *peuples* est nommé plus souvent que, ci-haut, le singulier *peuple*. Mais l'exil, aussi nommé, non plus comme plainte de l'individu errant dans la ville, les villes et

²⁸ Ici, il faudrait, dans le net prolongement de cette thèse sur l'*epos*, mettre en lumière cet autre *epos* de l'étrangère venu enrichir la littérature argentine contemporaine, dans une langue d'écriture littéralement *transportée* par une telle indiscernabilité du lyrique et de l'épique : *El Sueño de Úrsula*, le premier roman de la poète María Negroni (Buenos Aires, Seix Barral, 1998). Ce livre mériterait un développement en tant qu'*epos* migratoire où l'héroïne entre en conflit avec son père et les attaches du monde généalogique qui s'interposent entre elle et le(s) pays étranger(s) répondant à son puissant désir d'ailleurs, de libre traversée d'autres contrées et d'expériences d'une vie plus ardente. Il s'agit, tout autant que *Savanes*, d'une oeuvre très accomplie sur le plan rythmique; qui plus est, la prose de M. Negroni entrelace une foule de variations polyphoniques complexifiant la richesse harmonique de l'effet de voix, au point où la modulation des voix engendre ici et là, par sa fluence rythmique continue, une étrangeté, une prégnance difficile à qualifier, singulièrement musicale.

²⁹ J. Des Rosiers, *ibid.*, p. 95.

³⁰ Jacques Brault, *L'en dessous l'admirable*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1975.

³¹ J. Des Rosiers, *ibid.*, p. 46.

ailleurs mais depuis « les affres mais encore d'un peuple », est bien celui d'une communauté déracinée, provenant d'une île en particulier :

sainte île
où nous mangions nos morts
tout rite aboli en la jonchée de conques
ramas d'îles
afin que l'exil des morts fût
les râles avalés au fatal suc du yucca

Après O Elytis, depuis sa mémoire des morts mise en mots incroyablement vivants dans *Journal d'un avril invisible* (1984); après T. Mercado depuis sa mémoire des morts d'Argentine, J. Des Rosiers, depuis *Savanes, expand* dans la langue d'écriture cette mémoire régrédiente des *mots*, énigmatiques transmetteurs de la mémoire (des îles) des morts des colonies, des Caraïbes, des Cayes dans le sud d'Haïti. Ce qui s'avance (si cela ne *se déverse*) là, comme « poème vérace »³² ou *pur exprimé* sous la forme d'une *précipitation des signifiants* « out of joint » - *Adikia*³³, disjointure, discord de l'ubiquité de la mémoire douloureuse -, *émeut* le témoin, configure *et trouble* le site : « Trajectoire sans cap (...) Trajectoire d'une *précipitation* vers laquelle tremble, vibre, s'oriente et se désoriente à la fois la question qui s'adresse ici sous le nom ou au nom de la *justice* »³⁴.

Dikè ou « transfert d'âme »

Les transferts qui, dans *Savanes*, même quasi indiscernables, s'affrontent dans le corps du poème, dans le discord et la disjointure entre la mémoire corporelle du présent et la mémoire des morts qui « remonte », *s'ajointent* (jointure, *Dikè*), s'entrelacent dans *Vétiver* (1999), où une *technè* nouvelle de cascade verticale du rythme et de l'amplification sonore *continue* des motifs transférentiels ou « symbolico-channels » *remanie sans interruption, dans la fluence de la verbalisation*, mémoire généalogique et mémoire migratoire. En fait, cette dernière,

³² J. des Rosiers, *ibid.*, p. 88.

³³ « *Dikè* (...) est l'accord joignant et accordant. *Adikia*, la disjointure, est le discord. (...) Le mot *a-dikia* dit d'abord que la *dikè* n'est pas là (...) Ce qui signifie : quelque chose est hors de ses gonds, disjoint », écrit Heidegger dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962, p. 291, puis 288.

³⁴ J. Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 49.

dont le mouvement régrédient de *l'informe*³⁵ s'expand verbalement à travers le livre entier, préside à la composition de l'ensemble autant sinon plus que celle - migratoire - des déplacements du poète-narrateur, suivant les lieux qui s'y (r)assemblent. *L'identité narrative*, de l'enfance de l'écrivain à son métier de médecin, est ainsi recomposée sinon rétablie à la *verticale de l'étranger* : « Le site de l'étranger n'est autre que le mouvement de cette verticale qui engendre (...) la mémoire du langage : *l'inconscient* : la chose des mots qu'ils s'entendent à nommer »³⁶. Là où *Savanes* combinait sinon précipitait dans la phrase mémoire culturelle et mémoire de l'infantile (Césaire, Homère, « vaïna serve mère »³⁷ et les Pietà), « À Vaïna illustre servante », la deuxième partie du livre nouveau, est l'évocation narrative qui étire cette poésie jusqu'à l'*epos* de l'étrangère qui fut la nourrice du poète enfant aux Cayes, dans le sud d'Haïti : « elle avait besoin de miracles de vétiver de rédemption »³⁸, écrit le narrateur de la vie de Vaïna dite, telle que reconstituée par l'invention langagière, en sa traversée d'épreuves de migration intérieure au pays. Où l'*epos* de *Vétiver* témoigne d'une migration au sein d'Haïti, comme il y en a d'importantes au Brésil, en Argentine et même au Mexique, depuis les *favelas* et le Nordeste brésilien, la province argentine d'Entre Ríos et presque toutes régions frappées de paupérisation.

Immense trajectoire de ce livre en quatre volets, du psychique au culturel et riche d'anamnèse, entrecroisant les fils des géographies humaines traversées, brassées, auscultées, passées au crible du verbe plus riche d'analyse qu'avant, et transférant un sentiment et une symbolique géographiques et géopsychiques d'une ampleur et d'une résonance subjective peut-être sans précédent dans la poésie québécoise. Cette *réappropriation (du fond) généalogique* qui comprend l'expérience migratoire et les puissances du transfert, s'envisage, dès les premières pages, comme écriture de la continuité du psychique d'une génération à une autre, et soulève, sur le plan « symbolico-charnel » de l'invention figurale, la question fondamentale du généalogique dans le transfert. Par ailleurs, la *pliure*, puis le *dépli* des deux types de transfert, engendre le langage d'une nouvelle zone d'inséparabilité qui fait charnière :

³⁵ Ici, plutôt que « Le mouvement de l'informe » de P. Fédida (article portant sur Bataille), je citerais Bernard Noël : « Le poème est une sorte d'événement informel. (...) Le problème de la poésie plus ou moins insoluble depuis un siècle, c'est qu'elle ne peut être qu'informelle. Et qu'elle n'a pas envie d'être informelle. Ça nous emmerde qu'elle soit informelle, c'est comme l'absence de Dieu. L'informel est beaucoup plus difficile à assumer que le formel. » - B. Noël, *L'espace du poème*, Entretiens, Paris, Éditions POL, 1998, p. 36-37.

³⁶ P. Fédida, *op. cit.*, chapitre IV « Le site de l'étranger », p. 66.

³⁷ J. Des Rosiers, *Savanes*, *op. cit.*, p. 77.

³⁸ J. Des Rosiers, *Vétiver*, Montréal, Triptyque, 1999, p. 39. Il faudrait citer les dix-huit pages.

cette inséparabilité nouvelle est celle d'une « double appartenance »³⁹. Ces appartenances (généalogique et *a*-généalogique) constituent-elles ensemble une nouvelle forme d'action? Du moins l'invention d'une *double* appartenance nous fait-elle entrer dans une zone étrangement intermédiaire, créative, qui ente le site du traducteur littéraire sur le devenir-culturel *et champ symbolico-charnel* du vivant-en-deux-langues.

Plutôt que de clore *L'epos* migratoire autour de la reprise de la pensée de Legendre par Ricoeur, l'herméneute évoquant la *transmission* par la mémoire transgénérationnelle dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, voici, non loin du transfert de mémoire sédimenté dans le langage de *Vétiver*, ce que Fédida entend par *transfert d'âmes* :

« ... ce transfert d'âmes implique que l'âme en se traduisant transmette généalogiquement l'âme antérieure - celle que l'on peut désigner comme l'*âme de l'ancêtre*. Dans ces conditions le transfert d'âmes lie deux mots en même temps : si l'âme est cette forme ancestrale propre à la généalogie d'un individu et à la mémoire de l'espèce, elle n'est pas simplement « translaturée » (...) Le transfert ne recueillerait-il pas alors (...) les deux sens de *translatio* (dynamique d'un mouvement) et de *traductio* (engendrement par l'âme d'une forme d'âme qui est la *reproduction* - la copie - de l'âme ancestrale. (...) Ce sont les langues qui tiennent en dépôt l'héritage et c'est au travers du rapport au langage que les transferts (d'âmes) ont lieu(x). »⁴⁰

Depuis les pages ci-haut interprétant *Savanes*, nous nous déplaçons de plus en plus dans l'élément ou l'espace de la signification, l'exil et la mémoire des morts dépassant déjà l'orbe des belles formes en procès d'énonciation caractérisant en surface la fluence rythmique du poème. Le traducteur est toujours un travailleur de la signification, surtout s'il plonge dans la *transférance mémoriale* de l'*epos* de l'étrangère pour réaliser et bientôt achever, cet hiver, sa *transférance* en français. Si l'*epos* mémorial de T. Mercado (que prolonge *La Madriguera*), comme celui de *Vétiver*, participe d'un tel *transfert d'âmes*, alors son traducteur devient en quelque sorte, dans la langue française, la « cheville ouvrière » du transfert. J'ignore si l'âme se traduit, tel le « Il » de *Salaires de l'impie* de Gelman dit être « couvert d'âmes »

³⁹ J'emprunte cette expression à G. Deleuze, qui en fait un tout autre usage dans *Le Pli, op. cit.*, p. 162.

⁴⁰ P. Fédida, *op. cit.*, p. 132-133.

(cf. « La Main », ici à la fin du chapitre 5); j'ose l'espérer, j'ose le croire, sondant la signification de l'*epos* jusqu'à l'*os*, le fleuve intranquille de l'anamnèse, la phrase ou l'écho de la mémoire des morts.

Trois fois passera... A Fonte de vida

Enfin, « le site du traducteur » serait incomplet s'il ne comportait en quelque sorte la preuve, une nouvelle fois, ou l'épreuve singulière, concrète, de son éventuelle participation à un tel transfert. Sans ce transfert, c'est-à-dire s'il ne s'en fait le coadjuteur (de *sunergeia*, agir avec et selon), le traducteur ne produirait, dans la langue-réceptacle, que l'apparence réfléchissante ou exsangue de la catharsis des passions et de la musicalité du poème ou de la prose ouvragées dans la langue-source. L'interprète, ici, s'inspire de l'action du médecin :

« Le paradigme musical soutient l'action du médecin auprès de qui la parole, tournée vers l'intérieur, accueille ses images sensibles et recueille d'elle toutes les tonalités qu'elles comprennent. La catharsis n'est pas alors une décharge émotionnelle directe : elle délivre des passions (...) et de leurs images en ne cherchant pas à les rejeter à l'extérieur et ainsi à les annuler. La parole est cathartique sous la condition de prendre le temps du langage et la mesure des lieux de la mémoire. Autrement dit, l'affect doit être nommé à la distance de cet âge qui dispose l'autre à entendre. Alors, au contact des images sensibles (...) le langage laisse résonner toutes les tonalités de l'état de l'âme encore emprisonnées par les images. »⁴¹

Si, dans *Savanes*, se concentrait déjà (par condensation et figurabilité) un transfert de mémoire ouvrant une temporalité de l'*epos* dans l'oeuvre de Joël Des Rosiers, dans *Vétiver*, ce transfert est amené à sa pleine expression et intériorisation, comme le dépli narratif de pans entiers d'une vie (ré)orchestre toutes les tonalités que, auparavant, les images portaient « à fleur de peau » sans nécessairement en offrir l'intelligibilité. La catharsis - celle de la *fantasmatique transférentielle* - qui opère, me semble-t-il, dans les pages de *Vétiver*, expand la diversité tonale des passions, les narre poétiquement plus qu'elle ne les géométrise sur la page. Entr'expression : je souligne ici la troisième partie, « Cayenne », où une *profération écrite* absolument inédite expand

sur 34 pages l'invention langagière de l'*epos* en son *devenir-ventriloque*, par la bouche d'une étrangère et sa verbalisation ivre d'éloges et de confessions. Théâtralité du transfert, où le lecteur a droit à la scène (ré)inventée de l'interlocutrice de l'étrangère infatuée de son vis-à-vis, cet écrivain à qui elle dit ses mille vérités, animée qu'elle est par le désir insistant d'une dédicace où il ne peut que *s'adresser à qui elle est vraiment*. « Entr'expression » dénommerait alors la dramaturgie du sens précipitant dans la phrase infinie de la *demande, de l'adresse à l'autre* et de la *destinée singulière*, la *divine comédie* de la séduction parolière. Et si je me permets d'en relier l'« entr-expression »⁴², cette dimension interlocutoire d'un langage richement sédimenté et plus sensible qu'auparavant à l'énigmatique interlocutrice du transfert, à l'âge du témoignage, « à la distance de cet âge qui dispose l'autre à entendre », c'est qu'il y a là une profusion de phrases porteuses de *désir de langage* comparable aux meilleurs livres de Bernard Noël et de Michel Deguy, poètes *de la signification* depuis 1982 (B. Noël) ou depuis toujours (M. Deguy).

« Une phrase - son style, sa chorégraphie si l'on peut dire -, c'est donc la variation continue d'une distance imaginaire à l'autre (...) la phrase est une variation continue de la position du moi, de la visée de l'autre, qui joue discursivement de leur éloignement et de leur rapprochement. Elle est la chorégraphie incessamment renouvelée de cet ajustement. »⁴³

C'est, me semble-t-il, en ce sens ouvert qu'on peut lire les phrases d'*En estado de memoria*, de *Trois fois passera*⁴⁴ ou de *Vétiver*; et c'est à l'intérieur de telles phrases écrites en portugais, au contact des images, qu'il s'agissait maintenant pour moi de transférer les tonalités de *l'état de l'âme* telles qu'un poète né en Algarve, auteur d'un poème intitulé « Epos » (1988) et du magnifique livre *Un chant dans l'épaisseur du temps* (1992), les fait résonner dans nombre de poèmes de *La source de vie (A Fonte da vida)*, 1997). Comment dire, dans le cadre d'une thèse, *l'attirante étrangeté* sans laquelle le site du traducteur se dissout dans la grisaille? À lire *A Fonte da vida* en novembre 2000, cette *attirante étrangeté* aura déclenché, une fois de plus, le désir de

⁴¹ P. Fédida, *ibid.*, p. 110.

⁴² Gilles Deleuze emploie une seule fois, à ma connaissance, cette formule originale dans *Le Pli*, chapitre 3, « Qu'est-ce qui est baroque? »: « Nous sommes toujours renvoyés à un nouveau type de correspondance ou d'expression mutuelle, « entr'expression », pli selon pli. » (p. 44)

⁴³ L. Jenny, *La Parole singulière*, *op. cit.* (chapitre 2 de la thèse), « Lecture figurale : la phrase et l'expérience du temps », p. 177 et 181 (étude d'abord publiée dans *Poétique*, num. 79, Paris, Seuil, septembre 1989).

⁴⁴ J. Brault, *Trois fois passera* précédé de *Jour et nuit*, Montréal, Éditions du Noroît, 1981.

traduire; mais, encore plus curieusement, ce désir, cette fois, n'est plus migratoire comme avant, il est de *faire migrer l'Autre du désir*. Que l'être aimé, ici l'énigmatique interlocutrice du transfert de *ces* poèmes, imaginée *et remémorée* telle que sa vivante image imprègne ces textes, *vienn*e au Québec.

Serait-ce que la poésie d'*Un chant dans l'épaisseur du temps* et des livres qui l'ont suivi, entrelaçant finement voyage, dépaysement existentiel et repayement transférentiel, correspond intimentement au désir d'*être dépaycé* qu'éprouve ce traducteur *dans sa langue*? Jusqu'à vouloir la *repayser* - *sa langue et l'Autre de sa langue*? Il y a que traduire *A Fonte da vida me repayse*.

Nul doute que, pour ce traducteur, enrichir sera la question, c'est-à-dire augmenter l'hiver québécois de la luxuriance de *Vétiver* « migrée » (transférée ici) depuis les Caraïbes natales d'un des écrivains du pays, et enrichir sa langue maternelle d'un surcroît d'import-export des métaphores forgées ou tissées en Argentine puis au Portugal. De quoi, peut-être, consolider le site d'une signification inhérente à l'hiver d'*ici*, et sédimentée dans les sentiments.

Entre, décembre

Neuf poèmes extraits de
A Fonte da vida
de Nuno Júdice

Quetzal Editores
Lisboa 1997

Traduction révisée avec Hudson Moura

MIGRATIONS

Certains s'éloignent, partent à la rencontre de villes obscures, nordiques, suivant le chemin de l'hiver. Il est vrai que la neige attire les esseulés, les poètes, ceux qui s'attardent à contempler à travers la vitre, en attendant que l'humidité laisse apparaître le reflet d'un visage qui s'est perdu; mais c'est le chemin que tu as suivi, et aucun chant ne me conduit à travers lui, comme autrefois la flûte guidait les pas du berger. Cependant, quels troupeaux peuvent distraire l'amant de son obsession? Ou quelle vie permettrait que l'on traverse à nouveau des ponts sans retour, et que l'on laisse derrière soi les paysages connus, le refuge des rives?

Partis, pourtant, ô vous qui croyiez au poème! Laissez-moi seul avec l'image que j'aime, allumant le feu de la mémoire avec le nom qu'aucun silence ne m'enlèvera; et ne me déshabitez pas de l'ombre qui habite le lieu où elle fut, celle qui garde en soi le secret du vin qui mûrit, et un rire de roses avec la blancheur du jour qui naît. Je vous vois disparaître, me laissant avec les nuages qui reviennent doucement, avec la terre humide de l'automne, appelant les oiseaux qui prennent la route du sud. Qui entendrait, maintenant, quand les soirs tombent subitement, et la nuit me pousse avec son poing dans la solitude d'une âme dépouillée de la satisfaction de l'éternité?

Toi, cependant, et les mots que tu m'as laissés, m'obligez à attendre, dans le crépuscule des strophes, les mains qui se réunissent, les regards qui se fixent, la figure de l'amour à chaque nouvelle rencontre.

PHILOSOPHIE DE VIE

Non, non ce n'est peut-être pas la vie qui s'interpose entre toi et moi, peut-être contre tous les deux, et qui étrangement nous pousse l'un vers l'autre. La vie est ce qui importe le moins dans ce cas-ci, bien qu'il n'y ait pas d'autres vies et qu'il soit peu probable que les occasions se reproduisent dans cette seule vie. C'est la métaphysique, la modulation qu'on a l'habitude de donner aux phrases quand le bruit du vent dans les auvents de l'esplanade éteint ce qu'on veut dire. La métaphysique de ce qui se perd : là, ce que ni toi ni moi n'entendons de ce que nous voulions nous dire.

« Entends, alors », te dis-je, « l'intervalle entre l'amour et la passion, ou ce que seule l'hésitation des doigts peut expliquer. » Oui, les doigts qui se touchent par hasard, qui pourraient remplacer tant de mots, et même tout l'effort de nos vies. Je m'attardai cependant à allumer la cigarette; c'était la fin du déjeuner et tu remuais le café, alors que le vent soufflait, faisant tout pour nous éloigner l'un de l'autre.

TRANSITION

L'automne s'attarde dans une éclosion de fruits secs : les tasses sur lesquelles tu mis les mains, sans attendre que la pluie vienne mouiller tes cheveux. À la fin de l'après-midi, quand il semble déjà faire nuit, les nuages sont distraits par le manque de vent. Ils attendent qu'on leur parle, comme si les mots pouvaient traverser les limites de la trêve. Tu t'arrêtes à nouveau; et tu regardes en arrière, où les arbustes t'attendent dans une hésitation de feuilles. Après, tu reprends le chemin. Je cesse de te voir. C'est l'hiver.

PHOTOGRAPHIE

Maintenant je m'en souviens : les doutes qui naissent
d'entre tes doigts, et tes mains qui se transforment
en feuilles d'une végétation abstraite... C'était le matin,
quand l'air froid frise la peau et l'humidité colle au visage
comme les fils d'une toile invisible. C'était l'heure où
n'arrête aucun taxi, l'heure où l'on peut se promener
sur les trottoirs sans mettre les pieds dans la boue.
Dans le café, pourtant, une chaleur naissait tout près
d'un aquarium : ton amour. Et, comme le poisson
qui se colle à la vitre sans savoir où aller, je tournais
en rond, cherchant l'ouverture pour te trouver
pendant que tu secouais l'eau de tes cheveux
et que, sans te soucier de moi, tu souriais
comme nulles autres lèvres ne savent sourire.

FIGURE AVEC RÉALITÉ

Je t'écris maintenant à l'intérieur de ce poème. Je rêve que tu pourrais naître à l'intérieur de lui, ou que tu es présente à l'intérieur de lui comme la fleur future habite le centre de l'hiver. L'analogie est le pont où le poème va boire, comme on va à la source, ou comme on entend dans le silence de la terre une rumeur d'eaux souterraines. Alors, ta voix s'ouvre, comme si elle était la fleur même. Elle entre en moi, et parcourt les espaces déserts de mon âme, comme si un vent ouvrait les portes et les fenêtres, traversait les pièces et ravivait le feu dans les cendres du cœur.

Je me limite à t'écouter dans l'intervalle des vers, pendant que la vie reprend doucement son cours : des phrases à composer, une énonciation de figures de rhétorique, le parallélisme de certaines comparaisons. Tout ceci déboucherait naturellement sur le rythme auquel obéit le poème, s'il ne te rencontrait à chaque césure, comme si ton image insistait à combler les vides de la parole.

Alors, je te laisse entrer à l'intérieur du poème; et je te vois avancer le long des phrases jusqu'à la fin de la ligne, où je t'attends, comme si chaque rêve ne se défaisait pas comme l'air.

POÈME

Tes bras tombent
comme les balustres dépolis
de demeures lacustres;
et je tombe avec toi,
le soir, écoutant
le bruissement des feuilles
avec le vent de ta robe
sur les planches sèches
d'un gémissement.

MÉMOIRE VÉGÉTALE

Je bois l'eau noire de tes yeux. Je la bois par gorgées,
tandis que les pleurs ruissellent sur tes joues, comme
se cueille l'eau pure des sources printanières. Et cette eau
s'écoule de mes mains, jusqu'à tomber sur le sol
et former une mare où mes pieds s'enfouissent, m'obligeant
à retrouver l'équilibre - comme si n'avaient pas, déjà,
crié les racines, ici dans ce sol d'herbes mortes
et d'arbres secs, où l'hiver trouve son humus
le plus fertile.

Tu m'ouvris, jadis, un sourire blanc aux formes amples
comme les nuages qui annoncent le retour des oiseaux.
Tu m'apportais la flamme d'une veille solaire, comme si
le matin soufflait le feu diurne tel le souffle froid
d'une respiration d'horizon. J'ai vécu à l'intérieur
de tes phrases, que le temps vida comme des coquillages
déposés par la marée; et je cherchai le chemin de la mer
que tes doigts m'indiquaient à travers un murmure
de poissons morts.

Nous riions de ces fruits qui tombaient de l'écume;
je les ramassai un par un, en t'écoutant parler
de fleurs aériennes qui se confondent comme des oiseaux
de forêts humides et d'une population lacustre
qui construit ses propres bateaux comme des tombeaux.
Mais je vis tes pleurs après que tu aies mangé de ces fruits;
et je les attirai vers les chiens, qui les rejetèrent
comme on jette la monnaie pour le dernier fleuve.

Seules me restent les feuilles qui jonchent le sol

du poème; une fumée de vers qui sort par la fenêtre
dans le brasier du hasard.

ÉLÉGIE OMBREUSE

Tandis que la fatigue me pousse vers la terre, m'entraîne
à m'allonger sur le parterre où la pluie fait pousser
l'herbe, je pense à toi : à comment tes bras de terre
et d'herbe pouvaient s'ouvrir pour m'accueillir,
et comment ensemble nous pourrions célébrer
la tombée de la nuit, buvant le vin encore chaud
de la dernière récolte, en écoutant l'oiseau
qui connaît l'amour et sait chacun des noms
que les amants utilisent dans leur étreinte souterraine.
Toi : qu'un rite insistant m'oblige à appeler d'entre
les ombres, maintenant que la lumière t'a presque éteinte
de ma mémoire, et que seulement par instants
une vague réminiscence ramène à mes doigts
l'ancienne chaleur d'un corps. Toi : perdue dans ce détour
de la vie où je n'ai pas reconnu le cri par lequel
tu m'appelais, te laissant dans le linceul
de la solitude. Je dis maintenant que tout aurait un sens
si je savais où tu étais; ou encore, que si quelqu'un
me poussait à l'intérieur de cette herbe, où se réfugient
les vers et les insectes qui se nourrissent d'obscurité,
je te reconnaîtrais aussitôt.

Enfin, quelles promesses demeurent à remplir?
En fait, disais-tu, rien ne se perd. Ce qui semble absurde
se transforme un jour en la plus évidente des certitudes :
comme si ton offre pouvait se transformer dans le remords
qui nourrit cette herbe qui me dévore, ou le dernier adieu
pouvait contenir un geste provisoire, le regard oblique
qui devine le changement de visage, cet indice qu'aucune
blessure n'est irréparable. Alors, j'évite de me retourner;

et je sens les pas qui m'accompagnent, chaque nuit,
et m'empêchent de verser dans l'oubli.

VÉNUS ANADYOMÈNE

Intervalle dans le temple des rives,
pépinière d'ombres du solstice,
fruit de fumée au fond de la source :
âme, touchant le mouvement absent
des corolles dans le vide de l'hiver,
annonce l'écho d'un murmure de

quai, de ce chant maritime qu'un
rire humide traverse, et abaisse sur moi
la couleur des paupières sans
le poids du sommeil! pour que ta présence
se vêtisse de marbre, que tes bras
gagnent la consistance de l'éternité

et qu'une vague déferle dans les racines
d'une phrase tumultueuse, levant
le vent de la terre, ouvert aux naissants
de l'amour, et te restituant le corps
que je désire avec la chute des feuilles,
la nudité des branches, l'ivresse de l'air.

Références bibliographiques

- Abraham, Nicolas, *Rythmes. De l'oeuvre, de la traduction et de la psychanalyse*. Paris: Flammarion, 1985.
- Abraham, Nicolas et Torok, Maria, *L'Écorce et le noyau*. Paris: Flammarion, 1978 et 1987, coll. Champs, 1996.
- Adorno, Theodor W., *Notes sur la littérature*. Paris: Flammarion, 1984.
Mahler. Une physiologie musicale. Paris: Éditions de Minuit, 1976.
Jargon de l'authenticité. Paris: Payot, 1989.
Théorie esthétique. Paris: Klincksieck, 1989.
- Agamben, Giorgio, *Le Langage et la mort. Un séminaire sur le lieu de la négativité*. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1991.
Bartleby ou la création. Strasbourg: Circé, 1995.
« L'immanence absolue » in Gilles Deleuze. *Une vie philosophique*.
Ce qui reste d'Auschwitz. Paris: Payot & Rivages, 1999.
- Alferi, Pierre, *Chercher une phrase*. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1991.
- Ancet, Jacques, *L'Imperceptible*. Paris: Lettres Vives, 1998.
- Arendt Hannah, *Vies politiques*. Paris: Gallimard, 1974, coll. Tel, 1986.
- Arlt, Roberto, *Los siete locos* (1929). Madrid: Cátedra, 1992.
Les Sept fous, trad. fr. par Isabelle et Antoine Berman. Paris: Belfond, 1981, repris in coll. Points Roman, 1994.
- Avelar, Idelber, *The Untimely Present. Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Durham et Londres: Duke University Press, 1999.
- Bakhtine, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*. Paris: Éd. de Seuil, coll. Points, 1970.
Esthétique et théorie du roman. Paris: Gallimard, 1978, coll. Tel, 1987.
- Barthes, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980.
Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV. Paris: Éd. du Seuil, 1984, coll. Points, 1993.
- Bastide, Roger, *Images du Nordeste mystique en noir et blanc*. Arles: Actes Sud, 1995.
- Bataille, Georges, *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1943 et 1954.
La Part maudite. Paris: Éd. de Minuit, coll. Critique, 1967.

- Bataillon, Laure, *Traduire, écrire*. Saint-Nazaire: Arcane 17, 1991.
- Baudelaire, Charles, *Curiosités esthétiques, L'Art romantique et autres textes critiques*. Paris: Garnier, 1962 et 1986.
- Beaulieu, Victor-Lévy, *Monsieur Melville. Oeuvres complètes* T. 15, 16 et 17. Trois-Pistoles: Éditions Trois-Pistoles, 1997.
- Benedetti, Mario, *La Tregua* (1960). Buenos Aires: Seix Barral, 1993.
Poemas de otros. Buenos Aires: Seix Barral, 1974.
 « El desexilio », in *El País* (Madrid), 18 avril 1983.
Geografías (1984) Madrid: Alfaguara, 1984.
Inventario (Poesía 1950-1985). Madrid: Visor, 1986.
Inventario Dos (Poesía 1986-1991). Madrid: Visor, 1993.
Las Soledades de Babel. Madrid: Visor, 1991.
El Olvido está lleno de memoria. Madrid: Visor, 1995.
- Benjamin, Walter, *Écrits français*. Paris: Gallimard, coll. Bibliothèque des Idées, 1991.
 « La tâche du traducteur », in *Poésie* num. 55. Paris: Éditions Belin, 1991.
- Bergounioux, Pierre, *La Cité d'Homère*. Strasbourg: Circé, 1995.
La Mort de Brune. Paris: Gallimard, 1996.
- Bennington, Geoffrey et Derrida, Jacques, *Jacques Derrida*. Paris: Éd. du Seuil, coll. Les Contemporains, 1991.
Interrupting Derrida. Londres et New-York: Routledge, 2000.
- Berman, Antoine, « L'Amérique latine dans sa littérature » in *Cultures*. Paris: Unesco, 1979.
 « La traduction des oeuvres latino-américaines », in *Lendemain* num. 27. Berlin: Pahl Rugenstein Verlag, 1982.
L'Épreuve de l'étranger - Culture et traduction dans l'Allemagne romantique. Paris: Gallimard, 1984, coll. Tel, 1995.
 « La traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain », in *Des Tours de Babel*. Mauvezin: Éditions Trans-Europ-Repress, 1985.
- Bernhard, Thomas, *La Plâtrière* (1970). Paris: Gallimard, réédition 1999.
Corrections (1975). Paris: Gallimard, 1978.
L'Origine, La Cave, Le Souffle, Le Froid, Un enfant. Paris: Gallimard, coll. Biblos, 1990.
Le Neveu de Wittgenstein. Paris: Gallimard, 1985.
Extinction. Paris: Gallimard, 1990.
- Blanchot, Maurice, *La Part du feu*. Paris: Gallimard, 1949.

- L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.
- Le Livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.
- L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.
- L'Amitié*. Paris: Gallimard, 1971.
- Une voix venue d'ailleurs*. Dijon: Ulysse Fin de Siècle, 1992.
- Borges, Jorge Luis, *Ficciones - Fictions*. Paris: Gallimard, coll. Folio bilingue, 1994.
- El Aleph* (édition Emecé, 1974). Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- El Hacedor*. Buenos Aires: Emecé, 1960.
- L'Auteur et autres textes*. Paris, Gallimard, 1965.
- Livre de préfaces suivi de Essai d'autobiographie*. Paris: Gallimard, coll. Folio, 1987.
- Oeuvres complètes*, T. 2. Paris: Gallimard, coll. Bibliothèque de La Pléiade, 1999.
- Bougnoux, Daniel, « L'efficacité iconique » in *Nouvelle Revue de Psychanalyse* num. 44. Paris: Gallimard, automne 1991.
- Bouvier, Nicolas, *L'Usage du monde*. Genève: Droz, 1963.
- Le Poisson-scorpion*. Paris: Gallimard, 1981.
- Journal d'Aran et d'autres lieux*. Paris: Payot & Rivages, 1993.
- Brault, Jacques, *L'En dessous l'admirable*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 1975.
- Trois fois passera*. Montréal: Le Noroît, 1981.
- Moments fragiles*. Montréal: Le Noroît, 1984.
- Il n'y a plus de chemin*. Montréal: Le Noroît, 1990.
- Au bras des ombres*. Paris: Arfuyen, 1997.
- Broch, Hermann, *Création littéraire et connaissance*. Paris: Gallimard, 1966.
- Broda, Martine, *Dans la main de personne. Essai sur Paul Celan*. Paris: Éditions du Cerf, 1986.
- Cabrera Infante, Guillermo, *Tres tristes tigres*. Barcelone: Seix Barral, 1967.
- Calveyra, Arnaldo, *Si l'Argentine est un roman*. Arles: Actes Sud, 1998.
- Calvino, Italo, *Leçons américaines. Aide-mémoire pour le prochain millénaire*. Paris: Gallimard, 1988.
- Cano, Joël, *L'Île des peut-être*, trad. Cristilla Vasserot. Paris: Christian Bourgois, 2001.
- Caruth, Cathy (dir.), *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore et Londres: Johns Hopkins University Press, 1995.
- Casey, Edward S., *Remembering. A Phenomenological Study*. Bloomington

- et Indianapolis: Indiana University Press, 1987.
Getting Back into Place. Toward a Renewed Understanding of the Place-World. Bloomington et Indianapolis: Indiana University Press, 1993.
- Castles, S., et Miller, M. J., *The Age of Migration. International Population Movements in the Modern World.* New-York: Guilford Publications, 1993 (MacMillan Press, 1993).
- Celan, Paul, *La Rose de personne*, trad. M. Broda. Paris: Le Nouveau commerce, 1979.
 « Le Méridien », in *L'Éphémère* num. 1. Paris: Maeght, 1967.
Poèmes, trad. fr. André du Bouchet. Paris: Mercure de France, 1986.
Strette et autres poèmes, trad. fr. Jean Daive. Paris: Mercure de France, 1990.
- Céline, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit.* Paris: Gallimard, coll. Folio, 1952.
Mort à crédit. Paris: Gallimard, coll. Folio, 1952.
Guignol's Band I et II. Paris: Gallimard, Folio, 1988.
- Chanady, Amaryll, « Julio Cortázar: una respuesta latinoamericana a la « literatura de agotamiento » », in *Los ochenta mundos de Cortázar: ensayos*, Fernando Burgos editor. Madrid: Edi-6, 1987.
- Char, René, *Fureur et mystère.* Paris: Gallimard, coll. Poésie Gallimard, 1967.
Oeuvres complètes. Paris: Gallimard, coll. Bibliothèque de La Pléiade, 1983.
Le nu perdu - El desnudo perdido. Madrid: Hyperión, 1995.
- Cixous, Hélène, *Souffles.* Paris: Des femmes, 1975.
Entre l'écriture. Paris: Des femmes, 1986.
Les rêveries de la femme sauvage. Paris: Galilée, 2000.
- Cortázar, Julio, *Rayuela* (1963). Madrid: Cátedra, 1994.
Marelle. Paris: Gallimard, coll. L'Imaginaire, 1966.
Nouvelles (1945-1982). Paris: Gallimard, 1993.
- De Campos, Haroldo, *De la razón antropofágica y otros ensayos*, trad. esp. Rodolfo Mata.
 Mexico et Madrid: Siglo XXI, 2000.
- De Certeau, Michel, *L'Écriture de l'histoire.* Paris: Gallimard, coll. Bibliothèque des Histoires, 1975.
L'Invention du quotidien, I. Arts de faire. Paris: Denoël, coll. Folio Essais, 1979.
- Deguy, Michel, *La Machine matrimoniale ou Marivaux.* Paris: Gallimard, coll.

- Le Chemin, 1982.
Gisants. Paris: Gallimard, 1985.
La Poésie n'est pas seule. Paris: Le Seuil, coll. Fiction & Cie, 1987.
À ce qui n'en finit pas. Paris: Le Seuil, coll. La Librairie du XXème siècle, 1995.
La Raison poétique. Paris: Galilée, 2000.
- Deleuze, Gilles, *Logique du sens*. Paris: Minuit, coll. Critique, 1969.
Différence et répétition. Paris: PUF, 1969.
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Mille plateaux*. Paris: Minuit, coll. Critique, 1980.
Qu'est-ce que la philosophie? Paris: Minuit, coll. Critique, 1991.
- Deleuze, Gilles, *Spinoza. Philosophie pratique*. Paris: Minuit, 1981.
Cinéma 1. L'Image-mouvement. Paris: Minuit, coll. Critique, 1983.
Cinéma 2. L'Image-temps. Paris: Minuit, coll. Critique, 1985.
Le Pli. Leibniz et le baroque. Paris: Minuit, coll. Critique, 1988.
Pouparlers. Paris: Minuit, 1990.
Critique et clinique. Paris: Minuit, coll. Arguments, 1993.
- Derrida, Jacques, Introduction à *L'Origine de la géométrie* de Husserl. Paris: PUF, 1962.
L'Écriture et la différence. Paris: Le Seuil, 1967.
De la grammatologie. Paris: Minuit, coll. Critique, 1967.
La Voix et le phénomène. Paris: PUF, 1967.
Marges - De la philosophie. Paris: Minuit, coll. Critique, 1972.
La Dissémination. Paris : Le Seuil, 1972.
« Fors », préface à *Le Verbier de l'homme aux loups* de Nicolas Abraham et Maria Torok. Paris: Flammarion, 1976.
La Carte postale, De Socrate à Freud et au-delà. Paris: Flammarion, 1980.
Schibboleth, Pour Paul Celan. Paris: Galilée, 1986.
De l'esprit, Heidegger et la question. Paris: Galilée, 1987.
Psyché. Invention de l'autre. Paris: Galilée, 1987.
Signéponge. Paris: Le Seuil, coll. Fiction & Cie, 1988.
Limited Inc. Paris: Galilée, 1990.
« Circonfession », in *Jacques Derrida* de G. Bennington et J. Derrida. Paris: Le Seuil, coll. Les Contemporains, 1991.
Khôra. Paris: Galilée, 1993.
Spectres de Marx. Paris: Galilée, 1993.
Politiques de l'amitié. Paris: Galilée, 1994.

- Apories*. Paris: Galilée, 1996.
- Foi et Savoir*. Paris: Le Seuil, coll. Points, 2000.
- Desanti, Jean-Toussaint, *Un destin philosophique ou Les pièges de la croyance*. Paris: Grasset, coll. Le Livre de Poche-Biblio Essais, 1982.
- Des Forêts, Louis-René, *Les Mendiants*. Paris: Gallimard, 1943.
- Le Bavard* (1946). Paris: Gallimard, coll. L'Imaginaire, 1963.
- La Chambre des enfants*. Paris: Gallimard, coll. L'Imaginaire, 1960.
- Face à l'immémorable*. Montpellier: Fata Morgana, 1993.
- Ostinato*. Paris: Mercure de France, 1997.
- Des Rosiers, Joël, *Métropolis Opéra* suivi de *Tribu*. Montréal: Triptyque, 2000.
- Savanes*. Montréal: Triptyque, 1993.
- Théories caraïbes. Poétique du déracinement*. Montréal: Triptyque, 1996.
- Vétiver*. Montréal: Triptyque, 1999.
- Dorra, Raúl, « Poética de la voz », in *Morphé, Ciencias del lenguaje*, num. 9-10. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, juil. 1993-juin 1994.
- Du Bouchet, André, *Air* suivi de *Défets* (1950-1953). Montpellier: Fata Morgana, 1986.
- Dans la chaleur vacante*. Paris: Mercure de France, 1961.
- Qui n'est pas tourné vers nous*. Paris: Mercure de France.
- Laisses*. Paris: Hachette, 1979.
- Rapides*. Paris: Hachette, 1980.
- Ici en deux*. Paris: Mercure de France, 1986.
- Le Surcroît*. Paris: Fourbis, 1990.
- Axiales*. Paris: Mercure de France, 1992.
- Matière de l'interlocuteur*. Montpellier: Fata Morgana, 1992.
- Retours sur le vent*. Paris: Fourbis, 1994.
- Poèmes et proses*. Paris: Mercure de France, 1995.
- L'Emportement du muet*. Paris: Mercure de France, 2000.
- Dumont, Gérard-François, *Les Migrations internationales. Les nouvelles logiques migratoires*. Paris: SEDES, 1995.
- Duras, Marguerite, *Écrire*. Paris: Gallimard, coll. Folio, 1993.
- Echavarren, Roberto, *El espacio de la verdad. Práctica del texto en Felisberto Hernández*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1981.
- Echevarria, Bolivar, *La modernidad del barroco*. Mexico: Editorial Era, 1999.
- Elytis, Odysseus, *Axion Esti* suivi de *L'Arbre lucide et la quatorzième beauté et Journal d'un invisible avril*. Paris: Gallimard, coll. Poésie Gallimard, 1996.

- Faulkner, William, *Absalom! Absalom!* New-York: Random House, 1986.
- Fédida, Pierre, *L'Absence*. Paris: Gallimard, coll. Connaissance de l'inconscient, 1978.
- « Passé anachronique et présent réminiscent », in *L'Écrit du temps* num. 10. Paris: Éditions de Minuit, 1985.
- Crise et contre-transfert*. Paris: PUF, 1992.
- « Le mouvement de l'informe », in *La part de l'oeil*, num. 10. Bruxelles, 1994.
- Le Site de l'étranger - La situation psychanalytique*. Paris: PUF, 1995.
- Par où commence le corps humain?* Paris: PUF, 2000.
- Des bienfaits de la dépression - Éloge de la psychothérapie*. Paris: Odile Jacob, 2001.
- Felman, Shoshana et Laub, Dori, *Testimony : Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. Londres et New-York: Routledge, 1991.
- Ferenczi, Sandor, « Élasticité de la technique psychanalytique » (1928), in *Psychanalyse 4, Oeuvres complètes*, T. IV. Paris: Payot, 1982.
- Journal clinique*. Paris: Payot, 1985.
- Freud, Sigmund, *L'Interprétation des rêves*. Paris: PUF, 1967.
- Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* (1905). Paris: Gallimard, coll. Connaissance de l'inconscient, 1988. Préface de Jean-Claude Lavie.
- « La dynamique du transfert » (1912), in *La Technique psychanalytique*. Paris: PUF, 1953.
- « Remémoration, répétition et perlaboration » (1914), in *La Technique psychanalytique*.
- « Observations sur l'amour de transfert » (1915), in *La Technique psychanalytique*.
- Métapsychologie* (1915). Paris: Gallimard, Folio Essais, 1968.
- « L'inquiétante étrangeté » (1919), in *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris: Gallimard, 1985.
- Totem et tabou* (1923). Paris: Payot, coll. Petite Bibliothèque Payot, 1990.
- Gadamer, Hans-Georg, *Qui suis-je et qui es-tu ?* Arles: Actes Sud, 1987.
- Gamonedá, Antonio, *Edad* (Poesía 1947-1986). Madrid: Cátedra, 1987.
- Pierres gravées*, trad. J. Ancet. Paris: Lettres Vives, 1996.
- Froid des limites*, trad. J. Ancet. Paris: Lettres Vives, 2000.
- García Canclini, Néstor, *Cortázar. Una antropología poética*. Buenos Aires: Nova, 1968.

- Gargani, Aldo G., *Regard et destin*. Paris: Le Seuil, coll. La Couleur des idées, 1990.
- Gasché, Rodolphe, *Inventions of Difference : On Jacques Derrida*. Harvard: Harvard University Press, 1994.
- Gelman, Juan, *Cólera Buey*. Buenos Aires: La Rosa Blindada, 1971.
Citas y comentarios. Madrid: Visor, 1982.
 « Bajo la lluvia ajena », in *Exilio*, J. Gelman et Osvaldo Bayer. Buenos Aires: Legasa, 1984.
En abierta oscuridad. Mexico et Madrid: Siglo XXI, 1993.
Dibaxu. Buenos Aires: Seix Barral, 1994.
Salarios del impío y otros poemas. Madrid: Visor, 1998.
- Palabra de Gelman (en entrevistas y notas periodísticas)*, P. Montanaro et Ture (R. Salvador). Buenos Aires: Corregidor, 1998.
- Glissant, Édouard, *Poétique de la relation*. Paris: Gallimard, 1990.
- Godard, Jean-Luc, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Paris: Éd. de l'Étoile-Cahiers du Cinéma, 1985.
- Godard, Jean-Luc, *Allemagne neuf zéro*, Paris, POL, 1998.
- Gomez Mango, Edmundo, *La Place des Mères*. Paris: Gallimard, coll. Connaissance de l'inconscient : Tracés, 1999.
- Gracq, Julien, *André Breton*. Paris: José Corti, 1988.
- Greimas, A. J., *De l'imperfection*. Périgueux: Éditions Pierre Fanlac, 1987.
- Grinberg, L. et R., *Psychanalytic Perspectives on Migration and Exile*. Yale: Yale University Press, 1989.
- Halbwachs, Maurice, *La Mémoire collective*, éd. critique. Paris: Albin Michel, 1997.
- Hegel, G. W. F., *La Phénoménologie de l'esprit*, T. 1, trad. J. Hyppolite. Paris: Éditions Mouton, 1941.
- Heidegger, Martin, *Être et temps (1927)*, trad. fr. E. Martineau. Paris: Authentica, 1985.
Chemins qui ne mènent nulle part. Paris: Gallimard, coll. Tel, 1962.
- Hernández, Felisberto, *Obras completas*, vol. 1-3. Mexico et Madrid: Siglo XXI, 1983-85.
- Hölderlin, Friedrich, *Oeuvres*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1967.
- Hollier, Denis, *Le Collège de sociologie*. Paris: Gallimard, coll. Idées, 1979.
- Irigaray, Luce, *Éthique de la différence sexuelle*. Paris: Minuit, coll. Critique, 1985.
- Jaccottet, Philippe, *Poésie (1946-1967)*. Paris: Gallimard, coll. Poésie Gallimard, 1971.
- Jenny, Laurent, *La Parole singulière*. Paris: Belin, coll. L'Extrême contemporain,

- 1991.
- Jitrik, Noé, *Producción literaria y producción social*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1975.
- La memoria compartida*. Buenos Aires: CEAL, 1987.
- La vibración del presente*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, coll. Tierra Firme, 1987.
- El ejemplo de la familia*. Buenos Aires: Eudeba, 1998.
- Vertiginosas textualidades*. Mexico: UNAM, Dif. Cultural, Literatura, 1999.
- Los grados de la escritura*. Mexico: Premiá, 2000.
- Júdice, Nuno, « Epos », in *La Condescendance de l'être*. Bruxelles: Le Taillis Pré, 1998.
- Un chant dans l'épaisseur du temps suivi de Méditation sur des ruines*. Paris: Gallimard, coll. Poésie Gallimard, 1996.
- O Movimento do Mundo*. Lisbonne: Quetzal, 1996.
- A Fonte da Vida*. Lisbonne: Quetzal, 1997.
- Lignes d'eau*. Montpellier: Fata Morgana, 2000.
- Kafka, Franz, « Le Terrier », in *Un Jeûneur et autres nouvelles*, trad. fr. B. Lortholary. Paris: Garnier-Flammarion, 1993.
- Kleist, Heinrich von, *De l'élaboration progressive des pensées dans le discours*, trad. J.-C. Schneider. Paris: Séquences, 1991.
- Lacan, Jacques, *Les Écrits techniques de Freud. Le Séminaire*, Livre I. Paris: Le Seuil, coll. Points, 1998.
- L'Éthique de la psychanalyse. Le Séminaire*, Livre VII. Paris: Le Seuil, 1986.
- Lafon, Michel, *Borges ou la réécriture*. Paris: Le Seuil, 1990.
- Laplanche, Jean, *Le Baquet. Transcendance du transfert*. Paris: PUF, 1987.
- Laplanche, J. et Pontalis, J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris: PUF, 1967
- Lapointe, Paul-Marie, *Pour les âmes précédé de Choix de poèmes, Arbres*. Montréal: Typo, 1993.
- Larbaud, Valéry, *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, Paris, Gallimard, 1946.
- Le Clézio, J. M. G., *Le Procès-verbal*. Paris: Gallimard, coll. Le Chemin, 1963.
- L'Extase matérielle*. Paris: Gallimard, coll. Le Chemin, 1967.
- Le Livre des fuites*. Paris: Gallimard, coll. Le Chemin, 1969.
- Les Géants*. Paris: Gallimard, coll. Le Chemin, 1973.
- Désert*. Paris: Gallimard, coll. Le Chemin, 1980.
- Leenhardt, Jacques, « La estructura ensayística de la novela latinoamericana », in

- Más allá del boom: Literatura y mercado.* Mexico: Marcha Editores, 1981.
- Legendre, Pierre, *L'Inestimable Objet de la transmission. Essai sur le principe généalogique en Occident.* Paris: Fayard, 1985.
- Le Crime du Caporal Lortie. Traité sur le Père.* Paris: Fayard, 1989.
- Dieu en miroir. Étude sur l'institution des images.* Paris: Fayard, 1994.
- Levinas, Emmanuel, *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité.* La Haye: Martinus Nijhoff, 1961.
- « La Trace de l'Autre » (1963), in *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger.* Paris: Vrin, 1982.
- Autrement qu'être ou au-delà de l'essence.* La Haye: Martinus Nijhoff, 1974.
- Leopardi, Giacomo, *Zibaldone*, trad. fr. Joël Gayraud. Paris: Éd. Allia, 1996.
- Lezama Lima, José, *Paradiso.* Mexico: Era, 1968.
- La expresión americana*, éd. critique par Irleamar Chiampi. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Confluencias.* La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1988.
- Lezama Lima, José et al., *Cinco miradas sobre Cortázar.* Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, coll. Número, 1968.
- Lispector, Clarice, *Agua Viva* (1973). Paris: Des femmes, 1981.
- Lobo Antunes, Antonio, *Mémoire d'éléphant.* Paris: Christian Bourgois Éd., 1998.
- Le Cul de Judas.* Paris: Éditions Métailié, coll. Suites, 1983.
- Loroux, Nicole, *La Cité divisée.* Paris: Payot, 1993.
- La Voix endeuillée.* Paris: Gallimard, coll. Les Essais, 1999.
- Loroux, Patrice, *Le Tempo de la pensée.* Paris: Seuil, coll. La Librairie du Xxème siècle, 1993.
- Lukács, Georg, *La Théorie du roman* (1920). Paris: Denoël, repris in coll. Tel, 1968.
- Maffesoli, Michel, *La Conquête du présent.* Paris: Desclée de Brouwer, 1979 et 1998.
- Au creux des apparences.* Paris: Plon, coll. Biblio Essais, 1990.
- La Contemplation du monde.* Paris: Grasset, coll. Biblio Essais, 1992.
- Éloge de la raison sensible.* Paris: Grasset, 1996.
- Du nomadisme.* Paris: Le Livre de poche, coll. Biblio Essais, 1997.
- Le Mystère de la conjonction.* Montpellier: Fata Morgana, 1998.
- Maldiney, Henry, *Aîtres de la langue et demeures de la pensée.* Lausanne: L'Âge d'Homme, 1975.
- Mandelstam, Ossip, *Voyage en Arménie*, trad. André du Bouchet. Paris: Mercure de France, 1984.

- Entretien sur Dante*, trad. J.-C. Schneider. Genève: La Dogana, 1989.
- Simple promesse* (choix de poèmes 1908-1937) Genève: La Dogana, 1994.
- Mercado, Tununa, *En estado de memoria*. Buenos Aires: Ada Korn Editora, 1990.
- Canon de alcoba*. Barcelone: Ediciones del Serbal, 1995.
- La Letra de lo mínimo*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 1994.
- La Madriguera*. Buenos Aires: Tusquets Editores, 1996.
- Meschonnic, Henri, *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Éditions Verdier, 1982.
- Poétique du traduire*. Lagrasse: Éditions Verdier, 1999.
- Michaux, Henri, *Oeuvres complètes*, Tome I. Paris: Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1998. Introduction de Raymond Bellour.
- Passages*, Paris: Gallimard, coll. L'Imaginaire, 1982.
- Mouvements* (1951). Paris: Gallimard, 1982.
- Face aux verrous*. Paris: Gallimard, 1967, coll. Poésie Gallimard, 1992.
- Poteaux d'angle*. Paris: Gallimard, 1981.
- Chemins cherchés, Chemins perdus, Transgressions*. Paris: Gallimard, 1981.
- Déplacements, Dégagements*. Paris: Gallimard, 1985.
- Affrontements*. Paris: Gallimard, 1986.
- Michon, Pierre, *Vies minuscules*. Paris: Gallimard, 1984.
- Vie de Joseph Roulin*. Lagrasse: Verdier, 1988.
- Maîtres et serviteurs*. Lagrasse: Verdier, 1990.
- Rimbaud le fils*. Paris: Gallimard, coll. L'Un et l'autre, 1991.
- Trois auteurs*. Lagrasse: Verdier, 1997.
- Miller, Henry, *Tropic of Capricorn*. New-York: Grove Press, 1961.
- Minazzoli, Agnès, *La Première ombre. Réflexion sur le miroir et la pensée*. Paris: Minuit, coll. Critique, 1990.
- Moser, Walter et Goyer, Nicolas, *Résurgences baroques. Les trajectoires d'un processus transculturel*. Bruxelles: La Lettre volée, 2001.
- Musil, Robert, *L'Homme sans qualités*, T. 1 et 2. Paris: Le Seuil, coll. Points, 1956.
- Musil, Robert et al., *Robert Musil*, Cahier de l'Herne. Paris: L'Herne, 1982.
- Naïr, Sami, et de Lucas, Javier, *Le Déplacement du monde. Immigration et thématiques identitaires*. Paris: Éditions Kimé, 1996.
- Nancy, Jean-Luc, *Corpus*. Paris: Éditions Métailié, 1992.
- Le Sens du monde*. Paris: Galilée, 1993.
- Être singulier pluriel*. Paris: Galilée, 1995.

- Negri, Toni et Hardt, Michael, *Empire*. Paris: Exils éditeur, 2001.
- Negróni, María, *El sueño de Úrsula*. Buenos Aires: Seix Barral, 1998.
- Nepveu, Pierre, *Romans-fleuves*. Montréal: Le Noroît, 1997.
- Neruda, Pablo, *Los versos del Capitán*. Barcelone: Lumen, 1952, 1997.
- Noël, Bernard, *La Chute des temps*. Paris: Gallimard, coll. Poésie Gallimard, 1993.
Le Syndrome de Gramsci. Paris: P.O.L., 1994.
L'Espace du poème. Paris: P.O.L., 1998.
- Onetti, Juan Carlos, *La vida breve*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1950.
Los adioses (1954). Bogota: Editorial Norma, 1992.
Les Adieux. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1985.
Les Bas-fonds du rêve. Paris: Gallimard, coll. Folio, 1981.
Le Chantier. Paris: Gallimard, 1984.
Laissons parler le vent. Paris: Gallimard, 1997.
- Pachet, Pierre, *Un à un. De l'individualisme en littérature (Michaux, Naipaul, Rushdie)*. Paris: Le Seuil, coll. La Couleur des idées, 1993.
- Parra, Nicanor, *Poesía y antipoesía*. Madrid: Editorial Castalia, 1994.
- Patocka, Jan, *Essais hérétiques. Sur la philosophie de l'histoire*. Lagrasse: Verdier, 1981.
- Paz, Octavio, *El Laberinto de la soledad*. Madrid: Cátedra, 1995.
Versant Est (édition bilingue). Paris: Gallimard, 1970.
- Peyré, Yves, *Henri Michaux. Permanence de l'ailleurs*. Paris: José Corti, 1999.
- Ponge, Francis, *Méthodes*. Paris: Gallimard, coll. Folio Essais, 1961.
La Rage de l'expression. Paris: Gallimard, 1965, coll. Poésie Gallimard, 1976.
La Fabrique du pré. Genève: Skira, 1971, réédition 1990.
- Pontalis, J.-B., *Perdre de vue*. Paris: Gallimard, coll. Folio Essais, 1988.
La Force d'attraction. Paris: Le Seuil, 1990.
- Prévert, Jacques, *Paroles*. Paris: Gallimard, coll. Folio, 1949.
Histoires. Paris: Gallimard, coll. Folio, 1963.
- Proust, Marcel, *Le Temps retrouvé*. Paris: Garnier-Flammarion, 1986.
- Puig, Manuel, *Pubis angelical*. Barcelone: Seix Barral, 1979.
- Quignard, Pascal, *Petits traités*, I et II. Paris: Maeght, réédité in Folio, 1990.
Le Sexe et l'effroi. Paris: Gallimard, repris in Folio, 1994.
Rhétorique spéculative, Petits traités. Paris: Calmann-Lévy, repris in Folio, 1995.
La Haine de la musique, Petits traités. Paris: Calmann-Lévy, repris in

- Folio, 1996.
Vie secrète. Paris: Gallimard, 1998.
- Rabaté, Dominique, *Louis-René des Forêts. La voix et le volume*. Paris: José Corti, 991.
- Ramos Rosa, António, *Animal regard*, trad. Michel Chandeigne. Le Muy: Éditions Unes, 1988.
Facilidad del Aire, trad. esp. Clara Janés. Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 1998.
- Rancière, Jacques, *Courts voyages au pays du peuple*. Paris: Le Seuil, 1990.
Les Noms de l'Histoire. Essai de poétique du savoir. Paris: Le Seuil, 1992.
La Méésentente. Philosophie et politique. Paris: Galilée, 1995.
La Chair des mots. Politiques de l'écriture. Paris: Galilée, 1998.
La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature. Paris: Hachette, 1998.
- Raulet, Gérard, *Le Caractère destructeur. Esthétique, théologie et politique chez Walter Benjamin*. Paris: Aubier, 1997.
- Reverdy, Pierre, *Plupart du temps* (1945). Paris: Gallimard, coll. Poésie Gallimard, 1969.
Main d'oeuvre, Poèmes 1913-1949. Paris: Mercure de France, 1949.
- Reynard, Jean-Michel, *L'Interdit de langue*. Paris: Fourbis, 1994.
- Richard, Jean-Pierre, *L'État des choses*. Paris: Gallimard, coll. Les Essais, 1990.
Terrains de lecture. Paris: Gallimard, 1996.
- Ricoeur, Paul, *De l'interprétation. Essai sur Freud*. Paris: Seuil, coll. L'Ordre philosophique, 1965.
La Métaphore vive. Paris: Seuil, coll. L'Ordre philosophique, 1975.
Temps et récit, T. 2, La configuration dans le récit de fiction. Paris: Seuil, coll. Points, 1984.
Soi-même comme un autre. Paris: Seuil, coll. L'Ordre philosophique, 1990.
La Mémoire, l'histoire, l'oubli. Paris: Seuil, coll. L'Ordre philosophique, 2000.
- Rimbaud, *Oeuvres*. Paris: Garnier, 1997.
- Rosa, Nicolás, *Artefacto*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 1992.
- Rosolato, Guy, *La Portée du désir ou la psychanalyse même*. Paris: PUF, 1996.
- Rossellini, Roberto, *Le Cinéma révélé*. Paris: Éditions de l'Étoile, coll. Champs, 1984.
- Ruyer, Raymond, « L'expressivité », in *Revue de métaphysique et de morale*, Paris, 1955.

- Sabato, Ernesto, *Sobre héroes y tumbas*. Barcelone: Seix Barral, 1991.
Héros et tombes. Paris: Le Seuil, 1996.
- Saer, Juan José, *El limonero real*. Barcelone: Planeta, 1976.
Les Grands paradis, trad. Laure Bataillon. Paris: Flammarion, 1980.
Nadie Nada Nunca, trad. Laure Bataillon. Paris: Flammarion, 1982.
El entenado. Barcelone: Ediciones Destino, 1988.
- Saramago, José, *L'Année de la mort de Ricardo Reis*. Paris: Seuil, coll. Points, 1984.
- Sarraute, Nathalie, *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1996.
- Schefer, Jean Louis, *Du monde et du mouvement des images*. Paris, Éditions de l'Étoile - Cahiers du cinéma, 1997.
- Semprun, Jorge, *L'Écriture ou la vie*. Paris: Gallimard, 1994.
- Siscar, Marcos, *Jacques Derrida. Rhétorique et philosophie*. Paris: L'Harmattan, 1998.
- Spinoza, Baruch, *Éthique*, trad. B. Pautrat. Paris: Le Seuil, Points, 1999.
- Tarkovski, Andreï, Entretien dans *Le Monde* (Paris), 20 janvier 1978.
- Todd, Emmanuel, *Le Destin des immigrés*. Paris: Seuil, coll. L'Histoire immédiate, 1994.
- Tortel, Jean, *Les Solutions aléatoires*. Marseille: André Dimanche Éditeur, collection Ryôan-Ji, 1983.
Passés recomposés. Marseille: André Dimanche Éditeur, coll. Ryôan-Ji, 1989
- Tsvétaïéva, Marina, *Le Ciel brûle*. Paris: Gallimard, coll. Poésie Gallimard, 1999.
- Ungaretti, Giuseppe, *Vie d'un homme*. Paris: Gallimard-Éditions de Minuit, 1973.
- Valdès, Zoé, *Le Néant quotidien*. Arles: Actes Sud, 1995.
- Valente, José Angel, *Entrada en materia*. Madrid: Cátedra, 1985.
Material memoria. Trece años de poesía 1979-1992. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
Lectura de Paul Celan. Barcelone: Ediciones de la Rosa Cúbica, 1995.
Material memoria, trad. J. Ancet. Le Muy: Éditions Unes, 1986.
Trois leçons de ténèbres, trad. J. Ancet. Le Muy: Éditions Unes, 1985.
- Viñas, David, *De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1974.
« Pareceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana », in *Más allá del boom: Literatura y mercado*. Mexico: Marcha Editores, 1981.
- Viñuela, Francisco, *Las memorias de Doña Alma Errante*. Santiago: Documenta, 1990.

- Winnicott, D. W., *Jeu et réalité. L'espace potentiel*. Paris: Gallimard, coll. Connaissance de l'inconscient, 1975.
- Wolf, Crista, *Médée*. Paris: Éditions Stock, 1997.
- Yupanqui, Atahualpa, *30 ans de chansons*. Paris: Le Chant du monde (disque compact).
- Yurkievich, Saúl, *Littérature latino-américaine: traces et trajets*. Paris: Gallimard, coll. Folio Essais, 1988.
- Zumthor, Paul, *Essai de poétique médiévale*. Paris: Seuil, coll. Poétique, 1972.
- Introduction à la poésie orale*. Paris: Seuil, coll. Poétique, 1983.