HAL
open science

La réécriture dans l'œuvre de José Emilio Pacheco. Une poétique du déjà-lu

Anne Garcia

To cite this version:

Anne Garcia. La réécriture dans l'œuvre de José Emilio Pacheco. Une poétique du déjà-lu. Littératures. Université Paris-Est, 2016. Français. NNT : 2016PESC0020 . tel-01704280

HAL Id: tel-01704280

https://theses.hal.science/tel-01704280

Submitted on 8 Feb 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ PARIS-EST

ÉCOLE DOCTORALE CULTURES ET SOCIÉTÉS

Thèse de doctorat en

Littérature Latino-américaine

ANNE GARCIA

LA RÉÉCRITURE DANS L'ŒUVRE DE JOSÉ EMILIO PACHECO

Une poétique du déjà-lu

Thèse dirigée par Graciela Villanueva

Soutenue le 12 décembre 2016

Jury :

Sergio Delgado	Université Paris-Est Créteil	Examinateur
Hervé Le Corre	Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle	Rapporteur
Caroline Lepage	Université Paris-Ouest Nanterre	Rapporteur
Rafael Olea Franco	El Colegio de México	Examinateur
Claudie Terrasson	Université Paris-Est Marne-la-Vallée	Examinateur
Graciela Villanueva	Université Paris-Est Créteil	Examinateur

La réécriture dans l'œuvre de José Emilio Pacheco

RESUME

Mots-clés : José Emilio Pacheco – Réécriture – Intertextualité – Temporalité – Poétique – Génétique des imprimés

José Emilio Pacheco (Mexico 1939-2014) est un poète, romancier, nouvelliste mexicain qui a profondément transformé le paysage de la littérature en langue espagnole. Son œuvre se caractérise par un travail continu sur le texte, le sien et celui d'autres écrivains. L'observation et l'analyse de la réécriture comme pratique textuelle, l'étude du discours métalittéraire qui l'accompagne et, de manière moins évidente mais tout aussi prégnante, l'examen de *topoi* poétiques connotant cet éternel recommencement, mettent en lumière une véritable poétique de la réécriture. Le premier chapitre de notre thèse permet d'introduire la notion de réécriture, avant de la confronter aux concepts et notions théoriques qui lui sont adjacents : le dialogisme et l'intertextualité, l'influence et la tradition, la critique génétique. Dans le deuxième chapitre, nous réfléchissons à la réécriture en tant que praxis littéraire : afin de prendre la mesure de la productivité textuelle et de son orientation vers la réception, nous proposons une typologie formelle et une typologie fonctionnelle des principales opérations rescripturales dans l'œuvre de notre auteur. Le troisième chapitre, analytique, examine en détail les processus de réécriture autographe : les changements introduits lors des nouvelles éditions révisées et corrigées des textes narratifs et poétiques nous donnent l'image d'une écriture mouvante et soumise au passage du temps. Enfin, le quatrième et dernier chapitre aborde la réécriture allographe. Après avoir examiné quels textes ont été réécrits, depuis quelles langues et quelles cultures, nous nous attarderons sur les principales manifestations de la réécriture de l'autre dans l'œuvre de Pacheco et nous verrons comment celles-ci contribuent à privilégier l'image du lecteur, du traducteur – ou de la bibliothèque – plutôt que celle de l'auteur.

Rewriting Process in the Literary Works of José Emilio Pacheco

ABSTRACT

Key-words: José Emilio Pacheco – Rewriting – Intertextuality – Temporality – Poetics – Textual Genetics

José Emilio Pacheco (Mexico, 1939-2014) is a Mexican poet, novelist, and short story writer who deeply changed the scenery of Hispanic literature. His narrative and poetic works show a continuous recreation of his own texts, as much as other writers. The analysis of textual operations such as quotes or corrections, the study of the metatextual discourse that comes along with it, and, in a more subtle but equally significant way, the interpretation of a set of poetic *topoi* which reveals the endless repetition of linguistic and literary materials, lead us to set up a poetics of rewriting. The first chapter of our dissertation deals with the theoretical concepts and methodological tools: dialogism, intertextuality, influence and tradition, textual genetics. The second chapter muses over the act of rewriting in a pragmatic perspective. Based on the examination of the works of Pacheco, and in order to encompass the diversity of the rewriting practices, we propose a formal and a functional typology of rewriting phenomenon. In the third chapter, we follow the main line of research of textual genetics to question an analysis and an interpretation of self-rewriting in a selection of poems and short stories. The changes introduced by the rewriter during the revisions and corrections previous to new editions show us a dynamic and temporal textuality. Finally, the fourth chapter is about the texts in which Pacheco rewrites other authors. By using a diversity and a multiplicity of sources and by reproducing and inserting other writers' verses or sentences in his own compositions in a sometimes transgressive way, he contributes to favour the figure of the reader, the translator – or the library – instead of the figure of the author.

Thèse préparée au sein d'IMAGER – Institut des Mondes Anglophone, Germanique et Roman
(EA 3958)
Université Paris-Est Créteil
Faculté des Lettres, Langues et Sciences Humaines
61 avenue du Général de Gaulle
94010 Créteil

Remerciements

Je tiens à exprimer mes profonds remerciements à ma directrice de recherche, Graciela Villanueva, pour son accompagnement attentif et bienveillant, et pour avoir su créer parmi ses doctorants un environnement propice à l'échange académique et à l'amitié.

Je remercie Rafael Olea Franco, pour m'avoir permis de rencontrer et de dialoguer avec José Emilio Pacheco lors de ces inoubliables *desayunos*.

Le travail du doctorant est, le plus souvent, long et solitaire. C'est pourquoi je tiens à remercier de tout cœur mes amis, qui non seulement m'ont maintenue éloignée du doute excessif et du découragement, mais ont transformé cette épreuve en une expérience de bonheur et de solidarité. Pour leur relecture, je voudrais tout particulièrement exprimer ma reconnaissance à Benoît Coquil, Agnès Curel, Françoise Garcia, Laura Gentilezza, Alice Martin et Mathilde Morinet. Et pour m'avoir ouvert leurs maisons lors de mes séjours de recherche à Mexico, à Verónica Cuevas, Alfredo Barrios et Danielle Zaslavsky.

Enfin, je remercie ma famille qui, toujours, me donne de la force et veille sur moi.

À José Emilio Pacheco (mínimo homenaje)

« Et, sans doute, c'est cela la lecture : réécrire le texte
de l'œuvre à même le texte de notre vie »,
Roland BARTHES

TABLE DES MATIERES

Table des matières 8
INTRODUCTION 13
PREMIÈRE PARTIE : 52
CHAPITRE 1 : RÉFLEXION THÉORIQUE 53
I. Introduction à la réécriture : pertinence de la notion dans l'étude de l'œuvre de José Emilio Pacheco 54
1. La réécriture comme pratique, notion et catégorie esthétique 54
2. Un usage réflexif du texte et une réflexion sur l'écriture 60
3. La question du pré-texte et de l'avant-texte 64
4. Réécriture et postmodernité 68
II. Dialogisme, intertextualité, réécriture : bilan théorique 78
1. L'apport fondamental de Bakhtine : le dialogisme et la conception sociale du langage littéraire 78
2. L'intertextualité : parcours d'un concept essentiel 85
a. Tensions entre une conception large et une conception plus restreinte de l'intertextualité 89
b. Tensions entre une perception de l'intertextualité depuis la production ou la réception de l'œuvre : 91
c. Consensus : la fonction critique de l'intertextualité 93
d. Intertextualité et mémoire 94
3. La réécriture de soi et le champ de la critique génétique 97
a. La critique génétique 100
b. Le temps du texte 104
c. La génétique des imprimés 106
d. Autres points de convergence 109
III. La réécriture aujourd'hui : discussions et tentative de définition 111
1. Qu'est-ce que la réécriture ? 113
2. Les marques de la réécriture 118

3. Les principaux enjeux de la réécriture 128
CHAPITRE DEUX : LA RÉÉCRITURE COMME PRAXIS 133
I. Vers une typologie formelle de la pratique de la réécriture 135
1. L'objet réécrit 135
a. Réécriture allographe 136
b. Réécriture autographe 139
2. Discussion autour des types de relations transtextuelles (Genette) 143
3. Typologie sur critères formels 146
a. Réécriture autographe étendue : de la correction à la réactualisation 148
b. Réécriture autographe réduite : de l'autocitation stricte à la variation 150
c. Réécriture allographe restreinte : citation et remembrance 158
d. Réécriture allographe étendue : du centon à l'adaptation 167
II. Les intentions réécrivantes : vers une typologie fonctionnelle de la réécriture 176
1. La réécriture du sens : les intentions du réécrivain 176
a. Étude des prologues : choix de l'hypotexte: 182
b. Étude des prologues : position du réécrivain par rapport à l'hypotexte 184
c. Étude des prologues : finalité de la réécriture 185
2. La réécriture et sa réception : tentative de typologie fonctionnelle 187
a. Enjeux poétiques de la réécriture (technique, ludique, poétique) 191
b. Enjeux herméneutiques de la réécriture (réécritures parodique, encomiastique et satirique) 192
Réécriture parodique 194
Réécriture encomiastique 195
Réécriture satirique 197
III. Les bords de la réécriture 205
1. La « variation zéro » est-elle possible ? 205
2. Du plagiat au « régime de coïncidence » 206
3. Influences 216
DEUXIÈME PARTIE : 220
CHAPITRE TROIS : RÉÉCRITURES AUTOGRAPHES 221
I. « El cuento de nunca acabar » : réécritures autographes des textes narratifs 223
1. Considérations préliminaires 224
a. Le contexte éditorial 224
b. Méthode d'analyse et de présentation des éléments comparés 227

2. Proposition d'interprétation des phénomènes de réécriture observés 231

a. La réécriture par addition ou le refuge du livre imprimé.....232

b. La réécriture-correction.....234

c. La réécriture-polissage.....236

Ponctuation et typographie 237

Neutralisation de certains effets et simplification de l'expression : les exemples de « Tarde de agosto » et « No entenderías » 240

Tendance à la suppression : les exemples de « El parque hondo » et « El viento distante ».....242

d. En quête d'une plus grande efficacité narrative.....244

Ajouts ou amplifications de la voix des personnages dans les récits de l'enfance : « El parque hondo », « La cautiva » et « El principio del placer » 244

Renforcement indiciel dans les récits fantastiques 250

e. Temps de l'histoire et temps du récit : contextualisation socio-politique et consolidation des références historiques 257

Datation de la diégèse 258

Consolidation de la critique socio-politique dans « El castillo en la aguja », « Tenga para que se entretenga » et « Langerhaus » 259

Renforcement du contexte historique : « La cautiva » et « La luna decapitada ».....263

Morirás lejos et le devoir de réécrire l'Histoire.....268

f. La réécriture plaisir : plaisir de dire et plaisir de citer.....272

Oralité et jeu linguistique dans « Virgen de los veranos ».....272

Écriture, réécriture et plaisir de la lecture.....276

g. Analyse de la réécriture d'une nouvelle : « La fiesta brava » 279

II. *¿Lo diré nuevamente?* : études des réécritures autographes des textes poétiques.....288

1. Considérations préliminaires.....288

a. La réécriture dans le cadre de l'anthologie *vs* celle qui maintient l'indépendance du recueil 288

b. Le corpus et les « vagues » de réécriture étudiées.....289

c. Marquer ce qui reste / Marquer ce qui change 291

d. Sur la spécificité de l'étude de la réécriture poétique : le vers libre.....298

2. Proposition d'interprétation des phénomènes de réécriture observés 300

a. La réécriture qui transforme peu 300

La réécriture-correction 300

Espacement, mise en page, ponctuation 304

Un exemple de réécriture mineure 308
Transition entre réécriture mineure et majeure : *El reposo del fuego*....312
b. La réécriture qui transforme : les coupes....318
Les coupes dans les poèmes longs : une forme d'émondage textuel....319
Les coupes dans les poèmes brefs : vers l'épigramme 328
c. La réécriture qui transforme : les modifications qualitatives et ajouts 334
Les poèmes à forme fixe....334
Les ajouts et déplacements....339
Le problème de la réécriture totale 344
Éléments de conclusion (provisoire) sur la réécriture autographe en poésie 349
CHAPITRE QUATRE : RÉÉCRITURES ALLOGRAPHES 352
I. Réécriture allographe dans les micro-récits, récits et romans....354
1. Paratexte : titres, dédicaces et épigraphes....354
2. Tentative d'inventaire de l'intertexte pachéquien : *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*....357
a. L'autre scripteur comme élément structurel de la fiction....358
b. Réécriture de la réécriture borgésienne....363
3. Lecteurs et lectures dans les récits de José Emilio Pacheco :....369
a. La figure du lecteur dans les récits de l'enfance....369
b. Citations, intertextualité et métafiction dans le conte fantastique pachéquien...373
4. Réécriture du discours historiographique dans *Morirás lejos* 381
a. Un texte/tissu hybride : histoire et fiction....382
b. La défiance envers les conventions littéraires et historiographiques 384
c. La réécriture de l'histoire ou le passé qui ne passe pas....390
II. Réécriture allographe et poésie : « la poesía se hace entre todos »....396
1. « Culturalismo » *vs* « *theory of influence* » ? 397
2. Tentative d'inventaire des sources poétiques pachéquiennes 409
a. Les mythes, les philosophes présocratiques et la tradition biblique....412
Sisyphe et Prométhée....413
Héraclite....415
L'intertexte biblique....421
b. La forme brève : épigrammes et haïku....429
L'épigramme....429
La tradition orientale et les épigraphes chinoises....436

Le haïku 439
c. La bibliothèque de Babel 443
L'autre autour du poème 444
L'autre dans le poème 450
Le poème sur l'autre 455
3. Autres formes de l'appropriation 457
a. Réappropriation du langage de l'époque et réécriture de la culture populaire 458
b. Anonymes, hétéronymes, apocryphes et masques 461
c. « Approximations » et traductions 466
CONCLUSION 475
Annexes : Transcription linéaire des phénomènes de réécriture autographe 488
Index des auteurs cités (travaux théoriques et critiques) 550
Index des textes de José Emilio Pacheco étudiés 552
Liste des tableaux présentés 553
Bibliographie 554

INTRODUCTION

En 1958, les « Cuadernos del Unicornio », dirigés par Juan José Arreola, publient le premier livre de José Emilio Pacheco, un recueil composé de deux nouvelles « La noche del inmortal » et « La sangre de Medusa ». Il ne s'agit pas là des tous premiers textes de Pacheco : plusieurs de ses récits avaient été diffusés dans diverses revues – notamment dans *Estaciones,* fondée en 1956 par Elías Nandino et dont José Emilio Pacheco et Carlos Monsivais ont dirigé la section « Ramas nuevas ». Cependant, la trajectoire de ces deux nouvelles, ainsi que les commentaires métatextuels qui les accompagnent, seront une introduction concrète à cette dynamique de réécriture qui a animé José Emilio Pacheco depuis près d'un demi-siècle et qui constitue l'objet de notre étude. En effet, vingt ans après leur première publication, ces deux nouvelles réapparaissent, rééditées par Carlos Isla et Ernesto Trejo dans la collection « El pozo y el péndulo ». Les éditeurs précisent dans une note qui ouvre l'ouvrage : « Para señalar los veinte años de la iniciación de un escritor, reeditamos este cuaderno, inencontrable desde hace muchos años. José Emilio Pacheco revisó y corrigió *La sangre de Medusa* especialmente para esta nueva edición[1] ».

Le travail de recomposition de ces deux premiers récits ne s'arrête pas là. En 1990, Vicente Rojo et Neus Expresate (qui était alors directrice de la maison d'édition Era) décident de publier à nouveau, sous le titre *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales,* les deux textes ainsi que plusieurs autres, antérieurs, parus dans des revues ou journaux. Dans une note délicieusement intitulée « La historia interminable », Pacheco nous donne quelques indications éclairantes sur son travail de correction en vue de cette nouvelle édition :

> Nunca un libro tan breve ocupó involutariamente tantos años. El texto más antiguo, « Tríptico del gato », es de 1956. Si se presciende de algunas páginas infantiles, fue mi primer texto público, gracias a la generosidad de Elías Nandino y José Enrique Moreno de Tagle, maestro —no simplemente profesor— de tantos escritores mexicanos.
> Sin nadie que me corrigiera y bajo la noción entonces vigente de la « espontaneidad » (difundir lo que saliera al primer intento, sin reescritura ni versiones sucesivas), estas páginas no podían aparecer en su estado original. No aconsejo el descenso a los sepulcros hemerográficos para ver las reliquias atroces, pero quien lo desee tiene a su disposición la copia xerox, la microficha, el fax y el módem. Aunque las he modificado por completo, su primitiva estructura sigue intacta. Podemos cambiar todo menos nuestra visión del mundo y nuestra sintaxis. « Biografía del gato » comienza así a mis diecisiete años:
> El Génesis lo calla pero el gato debe de haber sido el primer animal sobre la tierra. El núcleo primordial a partir del cual se generaron todas las especies.
> Y el cuento que da título a la colección, para no amparar con un nuevo nombre materiales ya publicados, se iniciaba, a los dieciocho (abril de 1958), con estas palabras:

[1] José Emilio Pacheco, *La sangre de Medusa*, México, Latitudes, 1978, p. 5.

> Cuando Perseo despierta, sus primeras miradas nunca son para Andrómeda. Prefiere salir a su jardín y ahí lavarse el sueño en la fuente de mármol.
> Por lo demás, corrijo, suprimo, añado, aclaro, cambio títulos, con la certeza de que, como dice otro partidario de la autocrítica activa, Franck O'Connor, si es una falsificación se trata de falsificar un cheque caducado hace bastantes años. Prefiero ver en los textos iniciales la colaboración entre un escritor precoz y otro tardió que aún está aprendiendo su oficio. Al joven que fui le digo en desagravio que las modificaciones a los textos de años más próximos no han sido menos severas[2].

La réécriture est cette « Historia interminable » dont parle Pacheco dans le titre de sa note. Un examen attentif des pages qui la composent permet de dégager des principes que nous retrouverons, sous forme de thèmes plus ou moins explicites ou de motifs formels, dans toute l'œuvre de l'auteur. Dans ce prologue, l'auteur ne se contente pas de présenter au lecteur cet ensemble de récits peu connus du public ; il propose, en quelques lignes, une véritable réflexion sur la relation qu'il entretient avec ces textes de jeunesse et, plus généralement, sur son rapport à la création littéraire. Cette note nous sera utile à bien des égards, et nous y reviendrons ponctuellement pour illustrer notre propos. Pour le moment, nous nous attacherons à dégager, dans ces premières lignes, quelques principes directeurs qui nous serviront par la suite.

L'auteur propose dans cette note une réflexion, et ce terme peut ici être pris au sens étymologique : il s'agit en effet d'un « retour en arrière », d'un regard porté sur sa production passée, afin d'en présenter les conditions d'écriture, qu'il considère aujourd'hui insatisfaisantes. Il est intéressant de souligner le procédé rhétorique par lequel, avec la modestie qui le caractérise, Pacheco déconseille au lecteur critique de s'aventurer dans cette « descente aux sépultures hémérographiques », qu'il finit par entreprendre lui-même. À l'aide de procédés propres à la *captatio benevolentiae*, Pacheco met en avant l'immaturité de ces écrits premiers : par deux fois l'auteur nous rappelle qu'il était à peine âgé de dix-huit ans lors de leur création. Il insiste sur leur caractère à la fois spontané (« diffuser ce qui peut jaillir dès la première tentative ») et individuel (« sans que personne ne me corrige »). Ces deux traits de la première écriture pachéquienne – propres, bien souvent, aux écrits de jeunesse – s'opposent radicalement à une écriture plus mature, qui revendique « l'autocritique active ». En effet, à la spontanéité première succède une prose polie par un travail de correction, suppression, ajout, modification, qui constitue le fondement technique de la réécriture.

Quant à l'individualité de notre écrivain, elle disparaît presque, dès le premier paragraphe de ce prologue, sous une multitude de noms d'auteurs, critiques, éditeurs, philologues qui ont rendu

---

[2] José Emilio Pacheco, « Nota: la historia interminable », dans *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, México, Era, 1990, pp. 9-10. Désormais, nous utiliserons l'abréviation LSM pour désigner cet ouvrage et nous préciserons la date de publication entre parenthèses lorsque nous nous référerons à une autre édition.

possible cette nouvelle publication[3], à tel point que son recueil acquiert presque un caractère collectif. Si les influences littéraires du jeune Pacheco sont nettement perceptibles dès ses premiers récits (et cela parfois dès le titre)[4], des paragraphes entiers du prologue sont des hommages explicites aux auteurs qui l'ont marqué. Il admet ainsi que ses deux premiers contes « arborent l'influence éhontée de Borges[5] » avant de citer les livres et les auteurs dont la lecture a été fondamentale pour l'élaboration de ce recueil. Pacheco nous propose de croire, comme lui, que ce que nous avons lu est autant à nous que ce que nous avons vécu.

Les exemples proposés dans cette introduction proviennent du versant narratif de l'œuvre de Pacheco. Cependant, il est impératif de signaler dès à présent qu'une trajectoire similaire affecte ses textes poétiques. Ainsi, ses trois premiers recueils poétiques (*Los elementos de la noche,* 1963 ; *El reposo del fuego*, 1966 et *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, 1969) seront profondément remaniés à l'occasion de leur seconde édition, en 1980, au cours de laquelle ils sont intégrés à l'anthologie *Tarde o temprano*[6], mais également lors des rééditions postérieures.

Ces textes de jeunesse, qui ouvrent à leur auteur une double voie, poétique et narrative, ont donc été modifiés — en profondeur en ce qui concerne *Los elementos de la noche* — lors de leur réédition, deux décennies après les publications originales. Rien de surprenant à cela : il n'est d'ailleurs pas rare que les premiers ouvrages d'un écrivain soient réécrits, voire reniés par leur auteur[7] (c'est le cas, pour reprendre l'exemple de Jorge Luis Borges, de ses *Inquisiciones*). Ce qui nous semble significatif, dans le cas de Pacheco, c'est que ce travail de réécriture (révision et correction) devient au fil de son œuvre une constante : les textes les plus récents ne sont pas épargnés, les ouvrages réécrits ne semblent jamais être laissés en repos ils sont continuellement soumis à une relecture exigeante et transformatrice.

Dans le domaine poétique, la réécriture de textes d'autres auteurs, toujours présente, vient occuper le cœur de la proposition esthétique pachéquienne avec son troisième recueil, *No me*

---

[3] Dans ce seul paragraphe Pacheco cite rien moins que onze noms de personnalités du monde littéraire mexicain (Juan José Arreola, Carlos Isla, Ernesto Trejo, Neus Espresate, Vicente Rojo, Hugo Verani, Russell M. Cluff, José Luis Martínez, Fernando González Cortázar, Elena Guerra y Armando Ponce).

[4] Difficile de ne pas voir Jorge Luis Borges derrière la « Noche del inmortal » ou Jonathan Swift derrière « Gulliver en el país de los Megáridos », par exemple.

[5] José Emilio Pacheco, « Nota: la historia interminable », LSM, p. 10. Nous traduisons.

[6] La première édition de *Tarde o temprano* date effectivement de 1980. Elle donnera lieu à une nouvelle édition corrigée et largement augmentée en 2000 et, en moindre mesure, en 2009. Désormais, nous utiliserons l'abréviation ToT pour renvoyer à notre édition de référence (celle de 2000) et nous préciserons la date entre parenthèses lorsque nous renverrons à une autre édition.

[7] Luis Antonio de Villena souligne les enjeux, d'une telle pratique : « No creo que –teóricamente– haya en solo poeta que lo ponga en duda. Pero los libros (contra Juan Ramón Jiménez) deben darse alguna vez por conclusos; y en verdad el peligro de las reescrituras estriba en perder la frescura del original. No es infrecuente –Luis Cernuda lo hizo también con *Perfil del aire*– reescribir o remodelar el *primer libro*. Se trata de corregir, con ello, lo que, en la juventud, no siempre son defectos, y el poeta que acomete esa tare se define –con ella– *culpable* de aquel juventud misma. » (dans Luis Antonio de Villena, *José Emilio Pacheco*, Madrid, 1985, p. 18).

preguntes cómo pasa el tiempo (1969), recueil qui, comme nous le verrons, marque une inflexion nouvelle dans l'œuvre poétique de l'auteur. Dans cet ouvrage, l'intertextualité jusque-là sous-jacente est manifeste et revendiquée : le poète cite des extraits d'un article de Ortega y Gasset, rend hommage, par deux fois, à Rubén Darío, rappelle quelques vers de Jorge Manrique, López Velarde, Goethe, Li Ku Ling, Amado Nervo, Alfonso Reyes, imite Catule ou Marcial, cite Joyce, Bernal Díaz del Castillo, etc., sans parler des références interartiales[8] (Ingres, Turner, Il Canaletto).

L'exploration de l'œuvre pachéquienne que nous nous proposons de mener dans ce travail de recherche suivra les deux directions suggérées par l'auteur dans le riche prologue à *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales* : d'une part, il se développera de façon « verticale », et aura ainsi pour objet les successives « strates » de réécriture au sein de la production pachéquienne ; d'autre part, il s'étendra de manière « horizontale », afin de considérer la dimension de reprise et de réappropriation d'autres écrivains. Loin d'être contradictoires, ces deux coordonnées de l'écriture pachéquienne permettent de dessiner un univers littéraire ouvert, perméable et changeant dont la répétition (et son corollaire, la différence) est la pierre angulaire.

QUELQUES ELEMENTS BIOGRAPHIQUES

« Los textos son más interesantes que sus autores »

L'oeuvre de José Emilio Pacheco a reçu [maintes récompenses, provenant du monde littéraire, bien sûr, mais aussi des sphères culturelles et académiques. Malgré cette reconnaissance nationale et internationale, tracer un portrait biographique de Pacheco s'avère être une tâche assez difficile, en raison, notamment, de la réticence de l'auteur à parler de lui. Elena Poniatowska, écrivain et journaliste mexicaine, affirme que José Emilio Pacheco fuit les entretiens comme la peste bubonique :

> […] en primer lugar, como él mismo lo dice « por limitaciones personales », timidez, etcétera, y en segundo porque « Creo que los textos son más interesantes que sus autores: importan las cosas, no quienes las hacen. Por otra parte, la « notoriedad » me parece una molestia y un obstáculo para dedicarse a trabajar. Llega un

[8] Le concept d'interartialité a été proposé par Walter Moser dans l'article « L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité ». L'interartialité y est définie comme : « l'ensemble des interactions possibles entre les arts que la tradition occidentale a distingués et différenciés et dont les principaux sont la peinture, la musique, la danse, la sculpture, la littérature et l'architecture. Ces interactions peuvent se situer au niveau de la production, de l'artéfact lui-même (l'œuvre) ou encore aux niveaux des processus de réception et de connaissance. » (Marion Froger et Jürgen E. Müller [éds.], *Intermédialité et socialité. Histoire et géographie d'un concept*, Münster, Nodus Publikationen, 2007, p. 70).

momento en que a uno le importan más todas las actividades periféricas –entrevistas, notas– que el hecho simple y modesto de escribir. A mí me gustaría que la literatura fuera anónima y colectiva[9].

Pacheco a toujours été un écrivain discret, humble, s'étonnant de l'attention que l'on porte à son travail. Ceux qui ont eu la chance et le privilège de s'entretenir avec lui seront sans nul doute d'accord avec nous : converser avec José Emilio est un voyage – plein de digressions et d'autres péripéties verbales – au cœur de la culture mexicaine : l'auteur s'amuse à rappeler des conversations, à raconter des anecdotes, à commenter l'actualité politique et culturelle, mais en prenant soin, toujours, de ne pas se placer lui-même au centre de ses propos.

Il est cependant nécessaire dans le cadre de cette thèse, de donner quelques indications biographiques sur José Emilio Pacheco. Pour essayer de dessiner en quelques lignes éclairantes son parcours, nous nous sommes reposée sur la transcription d'une conférence donnée en 1966. Ce document, qui a maintenant presque un demi-siècle, est limité puisqu'il ne nous permet pas d'avoir un regard sur l'ensemble de la trajectoire littéraire de Pacheco. En revanche, il nous renseigne sur bien des aspects de son œuvre et de sa conception de la littérature. De plus, étant donné que la constance est l'une des qualités de Pacheco[10], dans sa vie comme dans son travail, nous pouvons considérer cet entretien de 1967, produit dans un contexte précis, comme contenant une ligne de pensée qui serait toujours d'actualité. Nous allons donc voir comment l'auteur nous parle de sa famille et de ses années de formation, de ses rencontres et filiations littéraires, de son double travail de créateur et de critique (dans son acception la plus large), et de son engagement éthique et politique.

« El incómodo año de 1939 »

Rétif lorsqu'il s'agit de parler de lui, Pacheco entre dans le jeu de cette « exposition publique » – puisqu'il s'agit d'un texte écrit dans le cadre d'un cycle de conférences intitulé « Los narradores ante el público[11] » –, et se plie à l'exercice, non sans humour. En effet, avant de commencer son portrait (avec son thème astral), il choisit de citer, en épigraphe, Saul Bellow qui, analysant la récente

---

[9] Elena Poniatowska, « José Emilio Pacheco: naufragio en el desierto », dans Hugo Verani (sél. et prol.), *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, México, UNAM/Era, 1993, p. 31.

[10] « Una de las virtudes de José Emilio que más me asombran, además su pasión de obseso, es su lealtad consigo mismo. Nunca se ha hecho trampa, nunca ha cambiado de parecer. Su canto en 1959 es el mismo que su canto en 1989. Sus creencias, sus obsesiones, sus fidelidades, sus amores (bueno, sus amores, no), son los mismos. Nada ha perdido y nada se le ha quedado en el camino. Lo que era azul ahora no es rojo, lo que amaba entonces lo sigue amando ahora. » Elena Poniatowska dans Hugo Verani, *op. cit.*, p. 24.

[11] José Emilio Pacheco a fait partie des jeunes auteurs invités à participer à cet événement. L'article compilé par la suite, qui n'a pas de titre, a été inclus dans le premier volume de la série « Los narradores ante el público » (México, Joaquín Mortiz, 1966). Nous nous référerons désormais à ce volume avec l'abréviation *Narradores*.

tendance de vouloir mettre les écrivains sous le microscope afin de les observer, les étudier et leur demander des comptes sur leur production, conclut : « Lo cual significa que la sociedad se interesa por la literatura más de lo que se interesaba, o bien que no resiste la tentación de entremeterse en algo relacionado con la felicidad a fin de estropearla de algún modo[12]. » Pacheco réaffirme, avec les mots d'un autre, sa résistance face à ce courant de la critique qui examine les auteurs aux dépends de leur œuvre.

« Nací en México, el incómodo año de 1939[13], y en Guanajuato 183, Colonia Roma », c'est par cette phrase que Pacheco commence son discours. Deux coordonnées, la date et le lieu de naissance, qui marquent le début d'un parcours. La ville de Mexico est centrale dans l'œuvre de Pacheco : présente thématiquement dans presque tous ses écrits narratifs et poétiques, elle incarne l'aune à laquelle notre auteur mesure le passage du temp, et la destruction de toutes choses. Cet aspect est particulièrement patent dans son roman bref *Las batallas en el desierto*[14] (Era, México, 1981), sans doute le récit où la ville occupe la place la plus importante. Là, l'auteur se sert d'une instance narrative double (le Carlos adulte qui se souvient et le Carlitos, enfant d'une dizaine d'années, qui vit les événements passés) pour mettre en évidence les transformations qui affectent la ville.

Mexico est aussi, pour Pacheco, un lieu-palimpseste, qui garde, cachées, les traces des hommes qui l'ont parcouru et habité par le passé et qui nous rappelle que nous ne sommes ici que de passage :

> Mi amor desolado por la Ciudad me otorgó una lección adversa al « parricidio », curioso término de tan obvias implicaciones freudianas. Lo que voy a escribir me preocupa lo suficiente para que no me interese demoler lo que otros hicieron antes de mí. He visto, en la damnificada zona antigua de la capital, que cuando cae un maravilloso edificio de la colonia o el XIX, invariablemente lo sustituye un bodrio indómito que bulle en fachaletas y cristales. Creo que se puede construir en los suburbios una nueva ciudad que no implique la muerte de la antigua. Este principio universalmente aceptado no se acató en la nuestra: las consecuencias están a la vista[15].

---

[12] Cité par José Emilio Pacheco dans *Narradores*, p. 243.

[13] Né l'année qui vit le déclenchement de la Seconde Guerre Mondiale, conflit qui entraîna le plus grand génocide jamais perpétré, Pacheco ne semble pas pouvoir mentionner son année de naissance sans rappeler cette coïncidence entre les deux événements, personnel et historique : cette inévitable allusion n'a rien de fatidique, elle n'est que l'expression du profond sentiment éthique qui parcourt la pensée et l'œuvre de l'auteur mexicain. Comme nous le verrons, rien de ce qui se passe à Mexico ou dans le monde n'est étranger à notre auteur À ce sujet, il est intéressant de voir que son premier roman, *Morirás lejos*, publié lorsque l'auteur avait à peine 28 ans, propose une inquisition historique centrée sur des moments de persécution du peuple juif depuis la prise de Jérusalem par les romain jusqu'à l'Holocauste et la mise en place de la solution finale. Ce roman, souvent qualifié d'expérimental par la critique, présente une structure extrêmement complexe de par sa fragmentation et l'utilisation de nombreuses sources documentaires. Le fait que ce récit énigmatique construise progressivement la figure d'un ex tortionnaire nazi réfugié au Mexique questionne la « réception » de ce moment de l'Histoire depuis un environnement lointain. Ce roman, l'un des premiers, en Amérique Hispanique à aborder le thème de l'Holocauste, laisse une trace, comme une cicatrice sur un corps, de ce moment funeste de l'Histoire qu'en dépit de la distance temporelle et géographique nous ne pouvons pas oublier.

[14] México, Era, 1981. Nous pourrons nous référer à cet ouvrage par le titre abrégé *Las batallas*.

[15] José Emilio Pacheco, *Narradores*, p. 254

Fruit de sa lucide observation des changements qui affectent la ville, la constatation du transitoire incite Pacheco à repenser la littérature : les écrivains ne sont pas là pour détruire l'œuvre de leurs prédécesseurs, mais pour trouver une place à leurs côtés. Cette idée, comme nous le verrons plus tard, est primordiale pour comprendre les notions d'influence et de tradition chez notre auteur.

Filiation réelle, filiation littéraire :

Pour ce qui est de son histoire familiale, Pacheco ne nous livre que quelques informations d'ordre généalogique : du côté paternel, Pacheco évoque les origines modestes de son père avocat et militaire (fils d'émigré cubain de la Guerre des Dix Ans), ainsi que les récits de ses aventures durant la Révolution mexicaine ; du côté maternel, la famille provient d'un milieu plus privilégié, d'ascendance française. S'il ne s'étend pas sur la trajectoire de ses aïeux, Pacheco s'amuse cependant à se dessiner une filiation littéraire : son deuxième nom, Berny, il l'a hérité de la comtesse de Berny, inspiratrice, amante et mécène d'Honoré de Balzac. Par un jeu de relation intertextuelle, l'auteur choisit – avec un sens certain de l'auto dérision –, d'associer son premier patronyme à l'œuvre d'Eça de Queiroz, par le biais de son personnage José Joaquín Alves Pacheco, cet homme politique vide et plutôt apathique que tous admirent pour son « immense talent[16] ». Là encore, les origines réelles se voient doublées par une parenté littéraire, déclenchée par une coïncidence entre les noms. Pour Pacheco, les mots, et les noms propres ne font pas exception, ne surgissent pas du néant, ils ont été portés mais aussi manipulés et transformés, par les usages que l'on en a fait. Pour parler de lui, Pacheco ne peut s'empêcher de parler de Balzac, d'Eça de Queiroz, et de bien d'autres, comme nous le verrons par la suite.

[16] José Joaquim Alves Pacheco est un personnage qui apparaît dans l'ouvrage posthume d'Eça de Queiroz (ou Queirós) *A correspondência de Fradique Mendes : memórias e notas* (1900). Dans cet ouvrage surprenant, l'auteur portugais, par l'intermédiaire d'un biographe et compilateur qui serait son double, compose le portrait du dandy Fadrique Mendes et nous livre à travers sa correspondance les portraits souvent hilarants d'« archétypes » de la société portugaise de l'époque. Ainsi, dans la lettre « À Monsieur E. Mollinet, directeur de la Revue de biographie et d'histoire » Fradique Mendes propose-t-il la nécrologie de ce José Joaquim Alves Pacheco, un homme qui a pu gravir les plus hautes marches institutionnelles et politiques exclusivement grâce à son « immense talent » : « Pacheco n'a donné à son pays ni une œuvre, ni une fondation, ni un livre, ni une idée. Pacheco était parmi nous un être supérieur, illustre, uniquement parce qu'il "avait un immense talent". Toutefois, mon cher monsieur Mollinet, ce talent, que deux générations ont si magnifiquement applaudi, n'a donné de sa puissance aucune manifestation positiive, exprimée, visible ! L'immense talent de Pacheco est toujours resté silencieux, caché, dans les profondeurs de Pacheco. » (Eça de Queiroz, *La correspondance de Fradique Mendes*, tr. Marie-Hélène Piwnik, Paris, Éditions de la Différence, 2014, pp. 195-196). En plus de rendre hommage à Eça de Queiroz, de se moquer gentiment de lui-même (en se rapprochant de ce « faux » Pacheco), José Emilio rend hommage à la pratique des hétéronymes et des apocryphes : recours possible pour brouiller les frontières entre personnages et auteurs, fiction et réalité.

Pacheco passe la moitié de son enfance chez ses grands-parents maternels, à Veracruz (ville que nous retrouvons, entre autres, dans le récit « El principio del placer[17] »). Enfant, José Emilio est loin d'être solitaire et renfermé, ce « personaje terrible que ve jugar a los demás, atormentado por su inteligencia precoz. Ese niño que nunca fuimos, descubre una noche de viento y de lluvia un secreto que es el origen de su vocación literaria[18]. » Bien au contraire, il se décrit comme un enfant et adolescent normal, qui s'initie à la littérature progressivement, dans la bibliothèque familiale, par la lecture, notamment, des romans d'aventures d'Emilio Salgari et de Jules Verne. Au vu de la dédicace qu'il lui consacre dans la note préliminaire à *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, sa grand-mère maternelle semble avoir joué un rôle important dans l'éveil de son intérêt pour la lecture et l'écriture : elle lui apprend à lire et, par ses talents de conteuse, son imagination et sa grande connaissance de l'actualité du pays, laisse une nette empreinte dans la vocation littéraire de Pacheco :

> Quiero dedicar *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales* a personas que han muerto pero viven en mi agradecimiento y mi recuerdo. Ante todo, a quien debo la pasión por toda clase de relatos –"cuentos" y "sucedidos" como llamaba a la *fiction* y a la *non fiction*– mi abuela Emilia Abreu de Berny. En vano me esforzaré toda la vida por alcanzar su maestría narrativa y su total dominio del idioma[19].

Premières rencontres avec la littérature mexicaine : Mexico, années cinquante

C'est au lycée que Pacheco voit son goût pour les Lettres se confirmer. À la Preparatoria del Centro Universitario de México, Pacheco suit les cours de Littérature de José Enrique Moreno de Tagle, ce « maestro excepcional » qui lui fit découvrir et aimer la littérature mexicaine, et qui fut également le professeur de Carlos Fuentes, Jaime García Terrés, Jorge Ibarguengoitia, Marco Antonio Montes de Oca, entre autres. Pacheco tente alors une incursion dans le domaine de la dramaturgie, qui lui permet de rencontrer Emilio Carballido. Cependant, cette première voie n'est pas satisfaisante pour le jeune Pacheco, qui abandonne bientôt le champ théâtral. Cette expérience, cependant, n'aura pas été vaine : durant ces cours de théâtre, le jeune Pacheco, suivant le conseil de ses professeurs, écrit des vers dans le but « d'acquérir une plus grande flexibilité syntaxique ». Ses premières compositions poétiques sont donc des exercices pratiques, un travail sur la langue qui n'avait d'autre but que de l'entraîner à maîtriser celle-ci.

---

[17] Le jeune personnage principal de la nouvelle longue « El principio del placer », qui se trouve dans le recueil éponyme (Joaquín Mortiz, México, 1972), présente plusieurs points communs avec l'auteur : son père est un militaire qui a participé à la Révolution, il arrive à Veracruz après avoir passé son enfance à Mexico, c'est un excellent élève en lettres et langues et un grand lecteur de Salgari...

[18] José Emilio Pacheco, *Narradores*, p. 244.

[19] José Emilio Pacheco, « Nota : la historia interminable », LSM, p. 13.

Après avoir commencé des études de Droit, le jeune Pacheco se réoriente vers un cursus en Lettres et poursuit son initiation à l'écriture. Selon le témoignage d'Elena Poniatowska :

> José Emilio Pacheco empezó a caminar por las calles del centro y a escribir sobre sus rodillas en todas partes y a todas horas, en el camión Roma-Mérida, en el Zócalo por Tacuba, en el Colonia del Valle-Coyoacán, en la banca del primer parque, en cualquier libreta, en hojitas escondidas en el interior de un libro sobre sus rodillas, frente a las calles de la colonia Roma que iban pasando por la ventanilla[20].

Le Mexique des années cinquante est marquée par de fortes mutations politiques, sociales et culturelles : la modernité s'installe de plain-pied dans la capitale, qui connaît une explosion démographique et continue de recevoir, tant bien que mal, les populations rurales attirées par le développement industriel et économique lié à l'augmentation des capitaux étrangers et à la croissance du secteur de l'entreprise privée. Le mythe de la révolution mexicaine et les idéaux qui y sont attachés perdent leur caractère historique pour entrer officiellement dans l'institution étatique : sous la présidence de Miguel Alemán (1946-1952), premier président non militaire du XXe siècle, le Partido de la Revolución Mexicana devient le Partido de la Revolución Institucional.

L'achèvement de l'institutionnalisation de la révolution coïncide avec le déclin, dans le domaine de l'art pictural, d'une école qui depuis les années vingt affichait sur ses tableaux et sur les murs des principaux édifices publics les valeurs de la Révolution : la fameuse Escuela Mexicana de Pintura. En effet, le muralisme, parce qu'il répète les mêmes formules depuis deux décennies se change en une forme d'expression purement décorative et rhétorique, vivement critiquée par des courants à la recherche de nouvelles formulations esthétiques[21]. Cette lassitude envers la geste révolutionnaire se fait également sentir dans le domaine littéraire. Dès la fin des années trente et le début des années quarante, un groupe d'écrivains et de poètes (Octavio Paz, Rafael Solana, Efraín Huerta, Alberto Quintero Alvarez, Neftalí Beltrán, etc.) dont les intérêts s'éloignaient sensiblement du nationalisme et du réalisme social en vigueur, se réunissent autour de deux revues, plus innovantes et cosmopolites, *Taller* (1938-1941) et *Tierra nueva* (1940-1942)[22].

C'est donc dans une société culturelle en pleine transition, qui dispose en outre de nouveaux lieux d'expression et de développement – comme la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), la Escuela Nacional Preparatoria, le Colegio Nacional, la Academia de la Lengua, el Palacio de Bellas Artes, le Colegio de México, etc. –, que va se forger la voix de José Emilio Pacheco.

---

[20] Elena Poniatowska dans Hugo Verani, *op. cit.*, pp. 19-20.

[21] Rufino Tamayo affirme notamment : « El pintor revolucionario [...] es el que en lo pictórico trata de encontrar nuevas formas de expresión y se da el caso en México, de que los pintores, como hombres, pueden ser de vanguardia; en lo pictórico, son simples conformistas académicos, porque encontraron una receta que les pareció eficaz y la usan hasta el infinito » Cité par Carlos Monsiváis dans Armando Pereira, « La generación de medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana », *Literatura mexicana*, 1995, vol. 6, nº1, p. 193.

[22] L'ouverture prônée par ces revues se manifeste notamment par la participation de nombreux artistes espagnols émigrés au Mexique après la chute de la République dans la péninsule.

L'expérience de la UNAM et les premières collaborations éditoriales

Les années passées à la faculté de Filosofía y Letras de la UNAM (entre 1957 et 1964) marquèrent le commencement d'un travail d'écriture personnel, mais également le début d'un intense et durable travail de collaboration dans diverses instances culturelles. La participation du jeune écrivain à de nombreuses revues, de la capitale comme de province, va marquer le début des « dos constantes de [su] vida : el trabajo de redacción, la escritura de notas y reseñas[23] ». En effet, dès ses premières années étudiantes, Pacheco prend une orientation qu'il va suivre tout au long de sa vie : celle d'un écrivain « polygraphe » (fiction, poésie, chroniques, critiques, éditions, etc.), très fortement impliqué dans la vie culturelle de son pays. Lieu de foisonnement culturel, le campus de la UNAM va être un tremplin pour le jeune Pacheco, qui s'initie et se forme à la critique et au journalisme littéraire. Notre auteur, tout comme Rosario Castellanos, Carlos Monsiváis ou Sergio Pitol, par exemple, participe au programme de Radio UNAM « Entre libros », il participe également au mouvement scénique « Poesía en voz alta[24] » dont la vocation était d'entreprendre au théâtre un retour à la parole vive, sans artifices, par des séances de lecture poétique.

En dehors du campus, son amitié avec Moreno de Tagle lui ouvrit les portes de la revue *Estaciones* dirigée par Elías Nandino, qui lui demanda de créer un supplément consacré aux jeunes aspirants écrivains. L'année 1958 – Pacheco avait alors dix-neuf ans – marque le début de la longue coopération entre notre jeune auteur et Fernando Benítez, alors directeur de *México en la Cultura*, supplément culturel hebdomadaire du journal *Novedades,* considéré comme l'une des plus importantes publications culturelles d'Amérique Latine de l'époque. La collaboration entre les deux hommes se poursuivra quelques années plus tard au sein de *La cultura en México* (supplément à la revue *Siempre!*) : non seulement Pacheco participa activement à cette nouvelle publication par le biais de sa rubrique « Calendario » mais il devint chef de rédaction du supplément de 1962 à 1967. Le caractère formateur de ces premières expériences éditoriales est indéniable pour Pacheco : « Los suplementos de Fernando y la *Revista de la Universidad* fueron mis verdaderas facultades de Letras y mis talleres literarios[25] ». Quant à sa rubrique « Inventario », elle rythmera quarante ans d'actualité politique et culturelle et sera appréciée par un large public, qui la suivra dans plusieurs journaux, dont *Excélsior* et *Progreso.*

---

[23] José Emilio Pacheco, *Narradores*, p. 245.

[24] Armando Pereira affirme que l'intention de ce nouveau mouvement scénique fondé en 1956 était de « volver a los orígenes del teatro, despojándolo de artificios innecesarios, y al mismo tiempo hacer de la palabra hablada su esencia, su centro motor » (art. cit., p. 199). De nombreux auteurs prirent part à ce mouvement, parmi lesquels on peut citer Antonio Alatorre, José de la Colina, Margit Frenk, León Felipe, Carlos Fuentes, Juan García Ponce, ou Elena Garro.

[25] Elena Poniatowska dans Hugo Verani, *op. cit.*, p. 30.

Même si Pacheco avoue s'être laissé aller, à ses débuts, à la critique destructrice en adossant le rôle de « rebelde sin causa de la literatura », le contact de nombreux amis et collaborateurs, tels que Juan García Ponce ou Carlos Monsiváis (avec qui il dirige la section « Ramas Nuevas » de la revue de Nandino) lui permet bientôt de se situer dans un autre rapport, beaucoup moins conflictuel : un rapport de dialogue et d'échange avec les œuvres et les auteurs qui l'entourent.

Pacheco et la « generación de Medio Siglo »

C'est aussi dans les années cinquante que l'on assiste à la publication d'ouvrages de jeunes écrivains (nés entre 1921 et 1935) de province (Huberto Batis, Carlos Valdés, Inés Arredondo, Juan Vicente Melo, Sergio Pitol, Jorge Ibarguengoitia, Juan García Ponce) comme de la capitale (José de la Colina, Salvador Elizondo, Gabriel Zaid, Eduardo Lizalde...). Ce groupe de jeunes auteurs partageant une certaine sensibilité artistique, présentant des préoccupations et intérêts communs autant dans le domaine littéraire que dans un cadre plus largement social, fut désigné par la critique sous le nom de « generación de Medio Siglo », en relation avec la revue du même nom qui contribua à leur réunion. Pacheco, un peu plus jeune, n'est pas systématiquement reconnu par la critique comme un membre à part entière de cette génération, avec laquelle il possède cependant un grand nombre de points communs.

En premier lieu, Pacheco est dans sa jeunesse un grand admirateur d'Octavio Paz, au sujet duquel il avouait : « Mi deuda hacia Paz no tiene término y crece a cada libro que publica. Su poesía y su prosa han hecho que comience el descubrimiento de lo que quiero decir; me han iluminado, para decirlo con una palabra que le es grata[26] ». Or, l'œuvre de cet auteur est centrale dans la formation du groupe, en particulier le chapitre intitulé « La revelación poética » de *El arco y la lira*. Il s'agit là d'un des textes fédérateurs de la « generación de Medio Siglo » :

> En ese libro hay un capítulo en particular –"La revelación poética"– en el que Paz analiza una serie de conceptos ligados a la poesía –lo sagrado, la otra orilla, la parte nocturna del ser, la noción de cambio o metamorfosis, la otredad, la extrañeza, el vértigo, la revelación, el rito, la reconciliación– que ellos inmediatamente hicieron suyos extendiéndolos al cuento y a la novela, al grado de convertirlos en una especie de poética inicial del grupo. [27]

De Paz, la nouvelle génération qui se forme dans les années quarante et cinquante va également adopter et faire sienne la vocation critique en littérature. En effet, nombreux sont les jeunes auteurs qui, d'une part, vont cultiver une activité de commentaire et d'analyse (dans des revues, cercles

[26] José Emilio Pacheco, *Narradores*, p. 246.
[27] Armando Pereira, art. cit., p. 201.

littéraires, etc.) et, d'autres part, vont intégrer cette vision critique à leurs ouvrages de création, leur conférant une tonalité métalittéraire, résolument moderne, voire post-moderne. Bien entendu, cette caractéristique est particulièrement notable chez José Emilio Pacheco, comme nous le verrons par la suite.

Outre une affinité commune avec la pensée d'Octavio Paz, un autre paramètre permet de constituer ces jeunes auteurs (dont les œuvres, par ailleurs, peuvent être extrêmement diverses) en un groupe relativement homogène : le fait que leur activité littéraire se développe bien souvent au sein d'institutions identifiées qui vont les aider – par le biais de revues, de financement, de soutien à des projets, et de publications –, à s'intégrer à la société culturelle mexicaine. Parmi les institutions qui vont ainsi favoriser et promouvoir l'activité littéraire des jeunes de cette génération, la Coordinación Cultural de la UNAM, dirigée depuis 1953 par Jaime García Terrés, a joué un rôle prépondérant dans le développement de la culture dans la capitale, en promouvant toutes sortes de manifestations : récitals, lectures, concours, publications, conférence, projections, expositions, représentations théâtrales, etc. De nombreux projets voient ainsi le jour et Pacheco va profiter de cet élan pour investir les nouveaux espaces du champ culturel ouverts par l'Université :

> En 1957, con el traslado de la UNAM a las nuevas instalaciones de Ciudad Universitaria, García Terrés no sólo recoge todas estas preocupaciones sino que las amplía y enriquece con un decidido entusiasmo. Durante su gestión se puso en marcha el movimiento de Poesía en Voz Alta; se reanima la *Revista de la Universidad*, al grado de llegar a alcanzar uno de los niveles de calidad más altos en toda su historia; se funda la Casa del Lago: comienza a editarse la revista Punto de Partida y se lanza la colección de discos Voz Viva de México, que recoge los testimonios de los escritores más representativos de nuestro país. [28]

José Emilio Pacheco participe ainsi aux revues, aux rencontres, aux divers mouvements promus par la Coordinación Cultural de la UNAM et verra son premier recueil poétique, *Los elementos de la noche*, publié aux presses de l'Université en 1963.

Autre institution fondamentale pour le développement de l'activité des jeunes de la « generación de Medio Siglo » : le « Centro Mexicano de Escritores ». Fondé en 1951 sous le patronage de la fondation Rockefeller, le centre est assez vite réinvesti par du capital national avant de devenir une institution mexicaine indépendante. Comme de nombreux jeunes auteurs avant lui (Jorge Ibargüengoitia, Tomás Segovia, Juan García Ponce, Inés Arredondo, Vicente Leñero, Carlos Monsiváis, Salvador Elizondo, Fernando del Paso, entre autres), José Emilio Pacheco va, durant l'année 1969-1970, jouir de l'aide dispensée par le Centro Mexicano de Escritores.

Enfin, il est nécessaire de souligner le rôle de certaines revues, en particulier de la *Revista Mexicana de Literatura* (d'une ampleur comparable, selon Armando Pereira, aux revues *Taller* et

[28] *Ibid.*, p. 205.

Contemporáneos). Cette revue, attentive aux préoccupations de son époque, marque la rupture avec la nationaliste *Revista mexicana de literatura* et présente une ouverture à des expressions littéraires aussi bien mexicaines qu'étrangères, à des auteurs consacrés comme à des « primo-écrivants », ce qui permet à la jeune génération d'y trouver un autre espace d'expression, à la fois très visible et de grande qualité[29].

L'essor considérable de la société culturelle mexicaine, par le biais de divers organes (la UNAM, les grandes revues et suppléments culturels, les bourses et autres aides) et sous l'impulsion de personnalités reconnues, disposant bien souvent de fonctions importantes au sein des institutions culturelles (Paz, García Terrés, Benítez, etc.), conduit ainsi, dans les années cinquante et soixante à la promotion de tout un groupe de jeunes écrivains. De plus, ces deux décennies correspondent à un moment d'important développement de l'activité éditoriale à Mexico : de nombreuses maisons d'édition font alors leur apparition. C'est le cas pour les deux principaux organes éditoriaux qui vont publier l'œuvre de Pacheco : la maison d'édition Joaquín Mortiz, fondée par les espagnols exilés Joaquín Díez Canedo et Bernardo Giner de los Ríos en 1962, ainsi que Era, née en 1960 sous l'impulsion de Neus Espresate et Vicente Rojo, entre autres. Toutes deux avaient pour vocation la diffusion de la littérature mexicaine et hispano-américaine, et notamment des jeunes auteurs. Ceux-ci vont occuper l'espace de création et de critique qui leur est offert, fondant, en quelque sorte, une nouvelle tradition, moderne et urbaine, en rupture avec les courants précédents qui, au moins dans le domaine narratif, avaient longtemps conservé en toile de fond un Mexique rural, encore profondément marqué par les bouleversements historiques déchaînés par la Révolution Mexicaine et la *Guerra cristera*.

Ce résumé biographique concernant les années de formation de José Emilio Pacheco est doublement impartial, d'une part parce qu'il repose en grande partie sur un discours de l'auteur, d'autre part parce qu'il a été orienté par la lecture que nous en avons faite. Cependant, le poids que Pacheco accorde à certains aspects de son expérience est hautement significatif. Tout d'abord, le fait qu'il se place, par son nom, dans une hérédité littéraire, qui pour un côté est réelle et donc « subie » et pour l'autre est fictive et choisie, a des implications importantes. Cette décision d'inscrire

---

[29] Les suppléments « México en la cultura » (du journal *Novedades*) et « La cultura en México » (de la revue *Siempre!*) auxquels participa activement José Emilio Pacheco, furent également des espaces de travail et de réflexion importants pour la « generación de Medio Siglo ». Cependant, des critiques surgirent contre ce qu'Armando Peirera désigne comme « la constante e incisiva presencia de esos jóvenes y veleidosos escritores en los dos suplementos que dirigió Benítez en la década de los sesenta » (art. cit., p. 208), et contre l'esprit de corps qui semblait exister au sein de ces organes de presse (rappelons que lorsque Fernando Benítez fut évincé de la direction de « México en la cultura », en 1962, de nombreux collaborateurs, dont José Emilio Pacheco, démissionnèrent en signe de protestation contre la politique de direction du journal). En effet, l'influence de Benítez et son soutien à tout un groupe de jeunes écrivains et journalistes furent considérés par certains comme une manifestation explicite de l'existence d'une « mafia littéraire ».

son portrait dans une lignée double (la comtesse du Berny, d'une part, et José Joaquín Alves Pacheco, d'autre part) est sans doute un élément anecdotique, résultat d'une technique qui permet d'« accrocher » le public, mais c'est également l'occasion pour l'auteur de poser son nom, modestement, aux côtés d'écrivains qu'il admire. En s'inscrivant dans une filiation, Pacheco se reconnaît comme écrivain mais, surtout, revendique l'existence de prédécesseurs dont il se fait, à divers degrés, l'héritier.

C'est pour cela aussi que lorsqu'il nous relate son enfance, Pacheco rejette de plein fouet l'image d'un enfant « prédisposé » à être un écrivain, créature solitaire qui ne peut pas jouer et vivre avec ses pairs. Au contraire, le récit de ses années de formation est l'occasion pour lui de rendre hommage aux autres : sa grand-mère, son professeur, ses amis... Ce que nous montrent ces extraits de discours biographique, c'est que Pacheco, a choisi de construire un univers littéraire collaboratif : certains écrivent contre, Pacheco semble avoir décidé d'écrire avec les autres.

Par ailleurs, s'il est vrai que la situation de l'écrivain au Mexique ne lui permet pas de vivre de son travail de création, tous les écrivains ne revendiquent pas, comme notre auteur, le rôle bénéfique de leurs activités annexes. Pacheco entre très tôt dans le monde de l'édition et du journalisme, et il trouve dans les revues et journaux pour lesquels il travaille des amitiés qui ont sans doute rendu son parcours plus enrichissant et épanouissant. Mais le terme de collaboration, l'idée de travailler ensemble, au sein d'une même institution, semble avoir pour conséquence chez Pacheco le développement d'un intérêt pour une pratique collective de la littérature.

Le caractère pluriel de l'activité littéraire de Pacheco a souvent été souligné par la critique : en 1986, Luis Antonio de Villena qualifie notre auteur d'« animal literario[30] » pour avoir fréquenté tous les genres littéraires et s'être adonné à toutes les occupations liées à la littérature et l'écrivain mexicain Marco Antonio Campos le présente comme « nuestro gran polígrafo[31] ». D'après la classification d'Hugo Verani, l'œuvre de Pacheco couvre « cuatro áreas concluyentes de la creación y de la reflexión[32] » : la poésie, la fiction (contes et nouvelles), la divulgation culturelle (recherches historiques et littéraires, rédaction éditoriale, journalisme), et d'autres formes littéraires (comme la traduction, l'adaptation, l'écriture de scénarii de théâtre et de cinéma).

---

[30] Luis Antonio de Villena, *op. cit.*, p. 10.

[31] « Las lecciones de José Emilio », dans *Alforja*, 2006, nº38. Le terme « plolígrafo » est également employé par José F. Conde Ortega dans son essai « Entre la brasa y la espuma », *Poesía mexicana reciente. Aproximaciones críticas*, Samuel Gordon (comp. y ed.), México, Ediciones Eón, 1995, p. 76.

[32] Hugo Verani (ed.), *op. cit.*, p. 9. Il nous semble qu'il faut comprendre cette tentative de classification en admettant la perméabilité des frontières entre les différentes catégories : de même que chez Pacheco la création est fréquemment une entreprise de ré-flexion (notamment quand elle est re-création, ré-écriture), la composante critique de son œuvre présente toujours une part d'invention, de fiction. D'ailleurs, « Inventario », l'une de ses colonnes les plus célèbres, synthétise dans son titre la dimension d'inventaire – de connaissance aiguë et précise de la réalité –, et d'invention, de création.

Il convient également de rappeler qu'outre ses activités d'écrivain et journaliste littéraire, Pacheco a été professeur dans diverses universités des États-Unis, d'Angleterre et du Canada : son activité d'enseignant apparaît dans certains de ses poèmes[33], et ses voyages sur le continent américain occupent une place importante dans son œuvre poétique. Il fut également chercheur pour le Département d'Études Historiques de l'Institut National d'Anthropologie et Histoire. Enfin, il obtint en 1986 une chaire au Colegio Nacional, où il enseigna la littérature des XIXe et XXe siècle.

Dans l'œuvre de Pacheco, notamment à partir de son recueil *No me preguntes cómo pasa el tiempo,* les deux premières aires, celles de « création » (fiction et poésie) se sont vues investies par les autres (la critique, la traduction, le commentaire littéraire...) et cela par le biais de la réécriture, notamment. Toutes ces activités « périphériques », puisqu'elles ne sont pas à proprement parler des activités de création, que nous pourrions appeler, en suivant Genette, métatextuelles sont en effet peu à peu intégrées à l'écriture. Et il nous semble que c'est justement en incluant ses pratiques de seconde main dans ses textes poétiques originaux que Pacheco trouve la voie poétique qui lui est propre.

PRESENTATION DE L'ŒUVRE

Présentation générale

José Emilio Pacheco a commencé à publier en 1963. En 2009, sort une nouvelle version de *Tarde o temprano,* son anthologie poétique, qui inclut un dernier recueil, intitulé *Como la lluvia*. Quarante-six années pendant lesquelles l'auteur a écrit, réécrit, commenté, discuté, inventorié, critiqué, admiré et nous a laissé une œuvre, diverse mais cohérente, répétitive mais singulière, qui naît et s'épanouit au contact des autres. Hugo Verani, distinguant dans les productions de Pacheco une aire de « création » et une aire de « réflexion », instaure une division qui, si elle n'est pas totalement imperméable, nous semble pratique pour commencer à délimiter l'objet de notre étude : les ouvrages de « création » que Pacheco a écrits et publiés pendant les quatre dernières décennies.

[33] Dans « Al terminar la clase » (*Irás y no volverás*, FCE, México, 1973), la voix poétique s'interroge sur le destin du poème après qu'il a été étudié en cours : « Más temprano que tarde la poesía / llega a los claustros. / Bibliotecas que no consulta nadie, / opiniones de cuarta o quinta mano, / comentarios triviales, haz de anécdotas / en el salón de clase / (auditorio cautivo indiferente). / « Cultura » en fin y « tradición ». / Es triste. // Sin embargo la llama no se extingue. / Sólo duerme, / prensada y seca flor en un libro, / que de repente / puede encenderse / viva. »

Dans le versant narratif, cela correspond à cinq « titres » : *La sangre de Medusa* (México, Latitudes, 1978, col. El pozo y el péndulo), *El viento distante* (México, Era, 1963), *Morirás lejos* (México, Joaquín Mortiz, 1967), *El principio del placer* (México, Joaquín Mortiz, 1972), *Las batallas en el desierto* (México, Era, 1981)*, La sangre de Medusa y otros cuentos marginales* (México, Era, 1990).

Dans le versant poétique, sans compter les anthologies, quatorze volumes ont été publiés : *Los elementos de la noche [1958-1962]* (México, UNAM, 1963), *El reposo del fuego [1963-1964]* (México, FCE, 1966), *No me preguntes cómo pasa el tiempo [1964-1968]* (México, Joaquín Mortiz, 1969), *Irás y no volverás [1969-1972]* (México, FCE,1973), I*slas a la deriva [1973-1975]* (México, Siglo XXI Editores, 1976), *Desde entonces [1975-1978]* (México, Era, 1980), *Los trabajos del mar [1979-1983]* (México, Era, 1983), *Miro la tierra [1983-1986]* (México, Era, 1986), *Ciudad de la memoria [1986-1989]* (México, Era, 1989), *El silencio de la luna [1989-1993]* (México, Era, 1994), *La arena errante [1992-1998]* (México, Era, 1999), *Siglo pasado (Desenlace) [1999-2000]* (México, Era, 2000), *La edad de las tinieblas. Cincuenta poemas en prosa* (México, Colegio Nacional / Era,2009), *Como la lluvia [2001-2008]* (México, Colegio Nacional / Era, 2009).

Comment rendre compte du paysage littéraire que nous soumet Pacheco à travers ces ouvrages ? Faut-il, pour présenter son œuvre, séparer la poésie de la narration ? Les nouvelles, contes, micro-récits, de ses romans ? Faut-il dégager des périodes, des étapes, afin d'organiser et de stabiliser une œuvre mouvante ? Notre thème d'étude, la réécriture, nous inciterait à ne pas poser trop hâtivement des frontières entre les genres ou des délimitations temporelles : la réécriture des autres sous-tend bien souvent une perméabilité générique (la prose de Juan Rulfo devient poème chez Pacheco, par exemple) ; de plus, la réécriture de soi implique à la fois un regard rétrospectif, mais aussi une action modifiante actualisante qui agit présentement sur le texte et, de fait, brouille les distinctes étapes poétiques que les critiques ont mis en évidence. Chez Pacheco, le processus de réécriture fait du livre un objet mouvant, qu'il est difficile, voire vain, de vouloir fixer absolument dans une classification générique ou périodique.

Quelques traits peuvent cependant être soulignés afin de présenter les ouvrages qui constituent son œuvre de « création ». L'axe thématique fédérateur de l'œuvre de José Emilio Pacheco est, sans nul doute, celui du temps. Les titres de ces ouvrages, remplissant leur fonction de « seuil[34] » nous introduisent déjà dans une littérature dont la matière thématique est la temporalité : sans même les consulter, les ouvrages *No me preguntes cómo pasa el tiempo , Desde entonces,*

---

[34] Dans *Seuils* (Éd. du Seuil, Paris, 1987, p. 74)*,* Gérard Genette revient sur les fonctions du titre : hormis la fonction de désignation ou d'identification, la seule qui soit obligatoire dans la pratique et l'institution littéraire, il précise que la fonction descriptive, bien que facultative en droit, est « inévitable en fait » puisque : « Un titre, dit justement Eco, est déjà – malheureusement – une clé interprétative. On ne peut échapper aux suggestions générées par *le Rouge et le Noir* ou par *Guerre et Paix*. » Nous sommes donc toujours soumis à cette invitation interprétative générée par la lecture des titres.

Ciudad de la memoria, Siglo pasado, La edad de las tinieblas, ou, bien sûr l'anthologie qui regroupe tous ses recueils de poèmes, *Tarde o temprano*, trahissent l'une des principales préoccupations de l'auteur : le temps, sa nature insaisissable, qui ne peut être mesurée qu'à l'aune de ses effets sur le monde. La réflexion sur le temps menée par Pacheco embrasse une multitude de perspectives et de tons : de la constatation du caractère transitoire de tout être et toute chose, à l'interrogation parfois critique face aux mutations historiques et sociales, en passant par la revendication de la tradition (entendue elle-même comme perpétuel changement) ou la contemplation du caractère cyclique du temps naturel, le *tempus fugit* est au cœur de l'œuvre poétique de José Emilio Pacheco.

Versant narratif

Dans le versant narratif, les titres des recueils semblent s'éloigner de la problématique temporelle pour introduire une réflexion sur l'espace. En effet, exception faite de son premier recueil, tous les titres suggèrent une idée de lointain : *El viento distante, Morirás lejos, Las batallas en el desierto*. Cependant, la distance spatiale suggérée n'est bien souvent qu'une métaphore pour désigner un temps passé, plus ou moins lointain, toujours révolu. En effet, l'un des thèmes traités fréquemment dans les textes narratifs de Pacheco, aussi bien dans ses nouvelles *(El viento distante, El principio del placer*) que dans son roman *Las batallas en el desierto,* est celui de l'enfance, et plus particulièrement le moment charnière de la perte des illusions.

« Childhood is miserable because every evil is still ahead » : c'est par cette citation de Denis Donoghue que Pacheco introduit la première nouvelle de *El viento distante* : dans ce recueil de quatorze récits, sept ont pour protagonistes des enfants ou adolescents à des moments-clés de leur vie. Mais ce n'est pas l'extraordinaire qui est mis en avant dans ces textes, bien au contraire, c'est en se concentrant sur des épisodes précis du quotidien que Pacheco dépeint l'endroit et l'envers de la jeunesse, ses espoirs et ses désillusions. Qu'ils adoptent une tonalité ludique (« Parque de diversiones »), historique (« La luna decapitada »), régionaliste (« Virgen de los veranos »), fantastiques (« Civilización y barbarie ») ou s'orientent nettement vers le récit de terreur (« Algo en la oscuridad »), les autres nouvelles du recueil présentent bien souvent, au-delà de l'intrigue première, une remarquable charge symbolique.

Dans son second recueil publié, *El principio del placer*, l'auteur choisit de mettre en épigraphe quelques vers de la *Elegía a la pérdida de Córdoba, Sevilla y Valencia* de Abul Beka de Ronda, traduits par Juan Valera : « En todo terreno ser / sólo permanece y dura el mudar; / lo que hoy es dicha y placer / mañana será amargura y pesar. » Le titre de l'ouvrage peut être compris comme le début du plaisir (qui porte en germe sa fin), mais également comme un écho au « principe de plaisir »

freudien (et par conséquent à son antagoniste, le « principe de réalité »). Dans ce second recueil, le fantastique prend le pas sur les nouvelles réalistes, puisque des six récits que compte l'ouvrage, seuls les deux premiers correspondent à cette dernière modalité. La nouvelle éponyme par laquelle débute le recueil, plus longue que les autres, narre par le biais d'un journal intime les mésaventures amoureuses d'un adolescent dans un environnement hypocrite et corrompu. Et le protagoniste, seul et désabusé, de conclure son journal, comme répondant aux vers de l'épigraphe, avec cette dernière phrase : « Si en opinión de mi mamá, esta que vivo es « la etapa maś feliz de la vida », cómo estarán las otras, carajo. »

Le dernier recueil de nouvelles de Pacheco, *La sangre de medusa y otros cuentos marginales* est aussi son premier puisque, comme nous l'avons vu, c'est sous ce titre principal (sans indication générique) que l'écrivain publie ses deux premières nouvelles en 1958. La version de 1990 rassemble un grand nombre de récits hétérogènes, déjà publiés antérieurement dans des revues ou des journaux. Difficile de présenter ces miscellanées de la forme brève tant les textes réunis sont différents : récits de facture « classique » et de tonalité réaliste, nouvelles fantastiques ou de terreur, mais aussi un nombre important de micro-fictions (dont les plus brèves, regroupées dans la section « Mínima expresión », comptent une à cinq lignes seulement[35]), ou des réécritures satiriques, à l'image de ce « Gulliver en el país de los megáridos. Un capítulo inédito de Jonathan Swift ». Réunissant des textes antérieurs « introuvables » soumis à un processus de correction exigeant, cet objet littéraire hétéroclite et surprenant, fondé par la réécriture, est un excellent témoignage de l'aspect ludique et expérimental de toute une partie de l'œuvre pachéquienne, souvent oubliée de la critique.

Il nous semble que l'on peut percevoir dans les récits brefs de Pacheco un « mouvement thématique » permettant de donner une unité à un ensemble de textes extrêmement varié : celui du passage d'une frontière qui implique une transformation, motivée par des forces internes ou externes au personnage, et qui marque une rupture, un « rien ne sera plus comme avant ». Ce passage s'effectue, dans les nouvelles et récits de Pacheco, à l'intérieur d'un même niveau de fiction ou entre différents niveaux de fiction. Au premier cas correspondent les récits « réalistes », et ceux-ci vont alors mettre en scène des personnages enfants ou adolescents confrontés à un moment de modeste épiphanie, de révélation bien souvent négative qui contribuera à les faire entrer, souvent

---

[35] Ces micro-récits de quelques lignes seulement, véritables laboratoires d'expérimentation narrative, ont été développés au Mexique par de nombreux écrivains : on peut citer entre autre les noms de Juan José Arreola (dont Pacheco fut l'assistant lors de la confection du *Bestiario*) et du guatémaltèque Augusto Monterroso, auteur du récit « El dinosaurio », micro-fiction d'une phrase (« Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba ahí »), énoncé longtemps considéré comme le plus bref récit en langue espagnole, très prisé par la critique pour les possibilités interprétatives qu'il renferme. Voir par exemple ce qu'en dit Mario Vargas Llosa dans *Cartas a un joven novelista*, (Barcelona, Ariel/Planeta, 1997, pp. 89-90).

contre leur gré, dans l'âge adulte. Au second cas correspondent les récits fantastiques, qui peuvent suggérer ou donner à voir une rupture d'ordre psychologique (raison *vs* folie), fictionnelle (diégétique *vs* intradiégétique), temporelle (passé *vs* présent ou présent *vs* futur). Malgré des différences évidentes, les deux types de nouvelles ont en commun diverses caractéristiques :

> [...] el mundo de la juventud y el mundo de la fantasía coinciden en ser mundos "aparte". El niño o el joven vive alienado de la sociedad de los adultos, en «otro» mundo; no es sólo en el cuento fantástico donde opera lo mágico, sino también en la vida de ensueño que se inventa el niño. En la niñez, la línea divisoria entre realidad e irrealidad no es infranqueable: los jóvenes de Pacheco se refugian en la fantasía con gran facilidad[36].

En 1981, Pacheco publie un bref roman, *Las batallas en el desierto* dont le succès public et critique lui permet de consolider sa place parmi les principales figures de la littérature mexicaine contemporaine. Le titre de ce roman renvoie aux jeux enfantins de la cours de récréation où le protagoniste Carlitos et ses camarades miment des guerres lointaines[37]. Il désigne aussi le conflit amoureux : Carlitos fait l'expérience de l'hypocrisie du monde qui l'entoure quand son amour secret pour la mère de son ami Jim est découvert. Ce comportement considéré par tous comme anormal (sauf par son grand frère trousseur de servantes), lui vaut de subir les sermons de l'Église, les réprimandes familiales, la pression de son milieu social, un changement de collège et même des tests psychologiques. L'intérêt du récit, cependant, ne dépend pas tant de la critique envers la société dans laquelle évoluent les personnages, que de la perspective adoptée. En effet, le narrateur épouse aussi bien le regard du jeune Carlitos que celui du protagoniste adulte, qui observe avec distance cette ville qui n'est plus. Nourri de cette double perspective, le drame intime de Carlitos devient un magnifique instrument littéraire qui permet effectivement de recréer une époque révolue, l'enfance, et une ville disparue, la Mexico des années cinquante.

Ainsi, malgré une grande diversité dans la forme (la longueur des récits peut varier de quelques lignes à une soixantaine de pages) et dans le traitement (contes réalistes, fantastiques, traductions apocryphes, réécritures), on peut observer dans le versant narratif de l'œuvre de José Emilio Pacheco la récurrence de certaines thématiques. Ignacio Trejo Fuentes décrit trois motifs fondamentaux qui, à notre sens, sont tous des manifestations d'un questionnement plus général sur le passage du temps et ses effets :

> 1) la nostalgia por la niñez, propuesta como estado de inocencia e ingenuidad que devienen pureza, contrapuesta a la edad adulta, establecida ésta como un ciclo vital conflictivo y emparentado con la noción de corrupción (en muchos órdenes, no sólo en el material) y decadencia; 2) concomitante al primer punto aparece la añoranza por la antigua ciudad mesurada y fácilmente habitable, gozable, un poco —también— ingenua e inocente, equiparada a su vez con la actual "metrópoli" viciada y deleznable; 3) como resultado

---

[36] Bárbara Bockus Aponte, « José Emilio Pacheco, cuentista », dans Hugo Verani (ed.), *op. cit.*, p. 188.

[37] L'histoire se déroule à la toute fin des années quarante, et les enfants jouent à la guerre entre l'État d'Israël nouvellement fondé et la Ligue Arabe.

de los incisos anteriores o quizá como su causa, se desprende una consciente reflexión acerca de la identidad de México a través, fundamentalmente, de su historia reciente.[38]

Cet intérêt pour le pouvoir érosif du temps, très présente dans toute l'œuvre de Pacheco est à mettre en relation avec la réécriture qui, dans certains cas, peut avoir pour vocation de faire contrepoint à l'effacement et à l'oubli, comme nous aurons l'occasion de le voir par la suite.

Toujours dans le versant narratif, le roman *Morirás lejos* se démarque des autres productions de José Emilio Pacheco. En effet, considéré par la critique comme un « roman expérimental », cet ouvrage complexe et fragmentaire se distancie absolument de la thématique de l'enfance. Là, il n'est plus question d'innocence : si le passé est au centre du récit, ce n'est guère le récit d'une expérience personnelle qui nous est proposé, mais une réflexion sur l'histoire mondiale. Au moyen de la réécriture de témoignages (d'historiens, de victimes et de bourreaux) le narrateur de ce roman revient sur les principales étapes de la persécution du peuple juif, de la chute du Temple et de la prise de Jérusalem par les romains en l'an soixante-dix de notre ère, jusqu'à la mise en place de la solution finale lors de la Seconde Guerre mondiale.

Alternant avec ces brefs chapitres historiques qui donnent voix à divers acteurs ayant existé (mais toujours par le prisme d'une réécriture modifiante, qu'elle soit parodique ou poétique), un deuxième récit, fictionnel celui-ci, plonge le lecteur au cœur d'une énigme située dans la ville de Mexico de l'après-guerre. Là, un personnage appelé « eme » épie au travers des persiennes de sa chambre un homme, « alguien », assis sur le banc, dans un parc, et lisant un journal. Adoptant d'abord le point de vue du mystérieux observateur, un narrateur scrutateur émet une succession d'hypothèses sur l'identité de l'homme au journal. Sans que ces suppositions, fragmentaires et contradictoires, ne soient jamais vérifiées, le narrateur change l'objet de son questionnement et c'est sur l'identité de « eme » que porte, à partir de la moitié du roman, son regard inquisiteur. Le récit de l'histoire et le récit de fiction convergent lorsque l'identité de « eme » est révélée : il s'agirait d'un ancien tortionnaire nazi ayant fui au Mexique, en proie à une angoisse paranoïaque qui lui fait reconnaître dans tous les passants (l'homme au journal, par exemple) un agent venu pour le démasquer et le faire payer pour les crimes et les atrocités commises.

Écrit en 1967, avec toute la documentation disponible dans un pays si éloigné du conflit, et sous l'impulsion des souvenirs des échos radiophoniques, cinématographiques, et journalistiques relatifs à la guerre que Pacheco a perçus pendant son enfance, ce roman nous engage dans une réflexion sur l'histoire. Le temps du passé n'est plus un temps extérieur, « homogène et vide » : il

[38] Ignacio Trejo Fuentes, « La narrativa de José Emilio Pacheco: nostalgia por la infancia y la ciudad gozable », dans Hugo Verani (ed.), *op. cit.*, p. 214.

est fait des soubresauts d'une pensée qui réagit, et cherche à nous faire réagir, face à la catastrophe de l'histoire.

Versant poétique

Dans le domaine poétique, la critique considère de manière assez unanime que l'œuvre de Pacheco peut être divisée en deux moments, le recueil *No me preguntes cómo pasa el tiempo* marquant une nette rupture avec les deux ouvrages antérieurs et introduisant une nouvelle voie (et une voix nouvelle), que l'auteur arpentera dans les recueils suivants. La première époque comprend donc deux livres : *Los elementos de la noche,* paru en 1963 et *El reposo del fuego,* paru en 1966.

Los Elementos de la noche est divisé en quatre sections : « Primera condición (1958-1959) », « De algún tiempo a esta parte (1960-1961) », « Crecimiento del día (1962) » et « Aproximaciones (1958-1962) ». Cette division en différentes étapes poétiques, au sein du même recueil montre la volonté de créer une nouvelle unité de lecture qui n'est pas tant le poème, ou le recueil, que le « cahier », un document qui, selon la définition du mot, « enregistre régulièrement le travail, ses résultats, ses incidents ». La périodicité est donc présente dans la composition même du recueil : le livre de poèmes n'est pas, dans sa confection, la marque d'un aboutissement, mais laisse voir la trace d'un travail régulier.

Le thème du temps est au cœur de ce recueil à la tonalité contemplative, fait d'images et de réflexions, et qui ne laisse que très peu de place à l'anecdote et au récit. Le temps surgit, d'abord, de la contemplation d'éléments naturels. Ainsi, la mer, le flux et reflux des vagues sur la rive, mais aussi le vent, la poussière (« ese lenguaje que hablan todas las cosas ») font-ils partie des images récurrentes évoquées tout au long du recueil. Les moments crépusculaires, transitions entre le jour et la nuit, sont également des sources privilégiées pour l'expression poétique du temps, car ils sont le symbole de cette destruction et renaissance vitale que la voix poétique cherche à capturer. Il en est de même pour les moments de transition entre les saisons, comme la fin de l'été : « Lento muere el verano / y suspende el silencio con sus ruidos. / Un otoño temprano / hundió verdes latidos, / árboles por la muerte merecidos » (dans « Égloga octava », ToT, p. 22).

La temporalité surgit également, dans des poèmes méditatifs (qui ouvrent par moments à une métaphysique), d'une conception fragmentaire de soi, qui cesse d'être ce qu'il est à chaque instant, et pourtant à chaque instant est le même. Parfois, par le double processus de mémoire et d'oubli, c'est le « tú » qui est invoqué. L'autre est alors construit comme une figure évanescente, une « présence absente », en quelque sorte.

Il est important de souligner un autre motif poétique, déjà présent dans ce premier volume, qui deviendra très prégnant dans l'ensemble de l'œuvre poétique de Pacheco. Nous voulons parler des traces et inscriptions, et de leur corollaire, l'effacement. Sur différents supports – minéral, aérien, animal ou humain – viennent en effet s'inscrire des signes (traces des vagues sur le sable, silhouette d'un oiseau se détachant sur le ciel, rayures du tigre, rides et cicatrices, par exemple) que la voix poétique observe et cherche à déchiffrer. Dans cette tentative de lecture du monde, le poète voit le passage du temps, le caractère transitoire de toute chose. Il y constate l'usure, la dégradation inévitable « Tenemos que gastarnos –como ese lápiz sordo contra el muro » (« Crecimiento del día ») mais aussi l'éternel recommencement. Et malgré la lente disparition, l'inéluctable effacement, l'écriture poétique lui permet de s'inscrire dans le monde :

> Letras, incisiones en la arena, en el vaho. Signos que borrará el agua o el viento. Símbolos neciamente aferrados a la hora que se cumple dentro de mí, al silencio. ¿Para qué hendir esta remota soledad de las cosas? ¿Por qué llenarlas de plegarias, de trazos, de invocaciones? Porque es un modo de redescubrir el espacio, el origen; de iluminar, mediante el pobre conjuro, la ávida sombra que se cierne sobre el instante. Porque así las murallas de esa cárcel de azogue que yo mismo he erigido, no prevalecerán contre mi nada. (« Crecimiento del día », ToT, p. 30)

Dans ce premier recueil, Pacheco innove tout en rendant un large tribut à la tradition : les poèmes en vers libres et ceux en prose alternent avec des formes fixes telles que le sonnet traditionnel hendécasyllabe, les « estancias » en *octavas reales*, la « Égloga octava » en *liras* ou la « Casida » (annexe 27). Luis Antonio de Villena voit dans les poèmes qui se présentent sous une forme classique l'écho d'une tradition : Fray Luis de León dans « Égloga octava », J.L. Borges dans les « Estancias », Francisco de Quevedo dans les sonnets... Cependant, l'intertextualité et la littérarité sont partout présentes : de l'image héraclitéenne de la rivière, à celle, borgesienne, du tigre, en passant par les références bibliques (l'Exode ou bien le *Hortus conclusus* du *Cantique des Cantiques*), et culminent dans la dernière section du recueil, intitulée « Aproximaciones ». En effet, en incluant dans son recueil des versions en espagnol de textes poétiques (de John Donne, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud et Salvatore Quasimodo), le poète réhabilite en quelque sorte la traduction poétique et lui rend droit de cité dans un recueil de création.

La présentation des recueils sous forme de sections ou de cahiers est celle que nous retrouvons le plus fréquemment dans l'ensemble de l'œuvre poétique de Pacheco. Cela rend encore plus remarquable la composition de son second ouvrage, *El reposo del fuego.* En effet, il s'agit là d'un seul long poème, composé de trois sections introduites par des chiffres romains, elles-mêmes divisées en quinze strophes (numérotées elles aussi). Même si chaque strophe peut être lue de manière indépendante et fait sens dans son unité, elle n'en reste pas moins la pièce d'un ensemble d'une tout autre ampleur et d'une portée bien plus vaste.

Bien qu'ils soient très différents l'un de l'autre, notamment en ce qui concerne la composition, les deux recueils présentent une posture poétique semblable : dans ces ouvrages, le poète recourt à des matières élémentaires pour traduire en images poétiques et sonores le passage du temps et ses effets sur l'homme et ses réalisations. L'élément aquatique (la mer surtout, mais la pluie aussi), souvent lié au moment nocturne, est la matière poétique la plus prégnante du recueil *Los elementos de la noche*. Dans *El reposo del fuego* l'élément-maître est le feu : fidèle aux principes héraclitéen, Pacheco fait du feu, symbole de destruction et de renouveau, l'image du monde (si ce n'est son principe régisseur), naissant et se consumant, toujours changeant : « L'universalité des choses n'est ni l'œuvre des dieux, ni celle des hommes ; mais elle a été, et elle sera éternellement le feu vivant, s'embrasant et s'éteignant avec mesure[39]. »

Le poème s'ouvre sur un environnement régi par la lutte et le désastre, un environnement élémentaire au début (fait de terre, d'eau, d'air et de feu) où apparaît peu à peu l'humain. D'abord par le surgissement d'un « je » poétique soumis lui aussi à la « contienda », qui continue son inquisition sur le temps, et en guette les traces : « Quemo tu lumbre, humillación, tu aguja / solidaria del vértigo que iguala / esos trazos de un áspid en el polvo / que andando el tiempo dispersó. Y es triste. » La voix poétique poursuit dans ce recueil sa quête de l'autre, cette présence que nos sens nous permettent de percevoir mais qui nous reste inaccessible et nous laisse seulement le soupçon d'une « soledad compartida ».

La lutte se poursuit, entre les éléments et entre les hommes : la figure du « dictador », « todo poderoso », condense plusieurs figures historiques : le *conquistador,* le vice-roi, le gouverneur, le cacique, ou le chef d'État, ces bâtisseurs de néant dont le pouvoir sans limite ne les exempte pas d'être soumis au temps. L'histoire occupe de plus en plus de place dans le livre, jusqu'à être expressément formulée : le huitième poème de la deuxième section, situé exactement à la moitié de la composition, condense les cinq siècles passés « Aquí desembarcaron / nada cambió y todo cambió » avant de conclure : « Más ve tú alrededor : el mundo, ruina : ruina y sangre la historia. » La préoccupation pour l'histoire est intimement liée à la constatation du désastre et celle-ci est souvent suivie d'une interrogation quant à l'avenir : « me pregunto : ¿nos iremos también sin hacer nada? ». Progressivement, se dessine également la ville de Mexico, la « honda ciudad de agua y aceite », qui devient le thème central de la troisième partie du poème : véritable palimpseste, la ville garde en mémoire le passage du temps, depuis sa mythique fondation jusqu'aux transformations modernes qui l'affectent.

---

[39] « Ce monde-ci, le même pour tous, que nul dieu ni homme n'a fait, mais qui était toujous, qui est et qui sera : un feu éternel, s'allumant en mesures et s'éteignant en mesures. » (Héraclite, *Fragments. [Citations et témoignages]*, trad., intro., notes et bibliographie par Jean-Francois Pradeau, Paris, Flammarion, 2002, p. 130.

Tout au long du poème, une autre préoccupation transparaît : une préoccupation métapoétique, un questionnement sur l'impossibilité d'écrire et l'insuffisance du langage « Y no es esto / lo que quise decir. Es otra cosa », sur la place de l'écriture poétique dans une société en ruine « Es retórica / iniquidad retórica mi llanto ». Ces questions, en germe dans *El reposo del fuego*, viennent à occuper une place prédominante dans ce long poème. Et l'ensemble de l'œuvre de Pacheco n'aura de cesse de s'interroger sur le sens de la poésie. Malgré la vanité de l'entreprise, le travail d'écriture se poursuit : à l'image de l'histoire, il est constitué de « Desenlace. / Desenlace y recomienzo ». Pour ces raisons, on peut établir un rapprochement entre *El reposo del fuego* et *Muerte sin fin* de José Gorostiza : publié en 1921, ce poème long cherchait également à appréhender le monde alentour, malgré l'évanescence de toute chose et l'insuffisance des mots.

En 1969, Pacheco publie *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, qui réunit des poèmes écrits entre 1964 et 1968. Cet ouvrage va opérer une rupture avec les recueils antérieurs et imprimer une nouvelle orientation à la poésie pachéquienne. Jorge Fernández Granados décrit ce tournant comme suit :

> *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969) fue un autoexamen, giro de 180 grados que colocó al poeta y a su obra como subproductos de una impotencia mayor: la historia. Responder a la pregunta: ¿cuál es hoy el lugar de la poesía? con la franqueza necesaria y, al mismo tiempo, renovarla en ese replanteamiento parece el derrotero que toma su obra poética a partir de entonces[40].

Nous voyons dans cette affirmation que le changement introduit par ce troisième recueil consiste essentiellement à placer au centre des préoccupations poétiques des thématiques, telles que l'histoire, la réflexion métapoétique et l'intertextualité, déjà latentes dans les ouvrages antérieurs : la sixième strophe de la troisième section de *El reposo del fuego* est en ce sens très éloquente[41]. Le renouveau est cependant évident et ouvre un cycle qui va se prolonger avec *Irás y no volverás* (1973), *Islas a la deriva* (1976) et *Desde entonces* (1980) et se renouveler dans les recueils suivants.

L'une des caractéristiques fondamentales de cette seconde étape est l'intégration poétique d'éléments sociaux et politiques. Dans l'entretien reproduit dans le premier volume de *Los narradores*

---

[40] Jorge Fernández Granados, « José Emilio Pacheco: la negra fábula del tiempo », *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 2003, nº23, disponible sur : https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero23/pacheco.html] (dernière consultation le 28/06/2016).

[41] La strophe se finit ainsi : « […] ¿Qué se hicieron / los bosques, los pinares y los sauces / que otro tiempo poblaron la meseta, / este cráter lunar donde se asienta / la ciudad movediza, la fluctuante / capital ya sin rostro? Los vendieron / para erguir el palacio del cacique, / del señorgeneral, del licenciado. / Dijo el virrey : *Los hombres de esta tierra / son seres por destino condenados / a eterna oscuridad y abatimiento.* / La injuria del virrey flota en las aguas. / Ningún tiempo pasado, ciertamiente, / fue peor ni fue mejor. / No hay tiempo, no lo hay, / no hay tiempo: mide / la vejez del planeta por el aire / cuando cruza implacable y sollozando » (ToT, p. 55). Nous voyons bien que la préoccupation temporelle est intimement liée ici à la tradition poétique, par le biais de la reformulation critique des vers de Jorge Manrique, mais aussi à l'histoire (notamment par cette « citation » du vice-roi).

ante el público, José Emilio Pacheco souligne le retentissement que la révolution cubaine a eu pour lui et ses conséquences sur son travail d'écrivain et de poète :

> Para los que teníamos veinte años en 1959, la Revolución Cubana fue un acontecimiento que nos sacudió con la misma fuerza que la Guerra de España debe de haber ejercido en la generación de Paz y Efraín Huerta. Fin de una era y comienzo de otra, espada de fuego, nos arrojó de una arcadia apolítica, de un limbo estetizante donde el mayor problema era la lucha contre el *que* o el exterminio radical del gerundio. (*Narradores*, p. 247)

De nombreux auteurs hispano-américains de la même génération que Pacheco partagent une semblable préoccupation pour l'histoire récente de leur pays, les complexes relations de pouvoirs qui le lient à d'autres puissances économiques, et conditionnent parfois le cours de leur développement[42] : nous pouvons citer des poètes aussi différents que Ernesto Cardenal, Jaime Sabines, Enrique Lihn, Roberto Fernández Retamar, ou Antonio Cisneros, par exemple.

Dans le contexte mexicain, les années soixante sont marquées par de violents troubles sociaux. Le Partido Revolucionario Institucional (PRI) accroché au pouvoir depuis 1929[43], s'obstine à refuser d'entendre les revendications sociales qui émergent de différents corps de métiers : les enseignants, mais aussi et surtout les cheminots, pâtiront ainsi de la répression gouvernementale. Le climat social se détériore encore davantage lorsque les étudiants entrent en grève, à quelques semaines de la cérémonie d'ouverture des Jeux Olympiques de 1968 qui se déroulent dans la capitale. Sous l'ordre du président Gustavo Díaz Ordaz, des forces militaires et paramilitaires ouvrent le feu sur la place des Trois Cultures, à Tlatelolco lors d'une manifestation. Le nombre de victimes le plus communément admis (mais toujours sujet à controverse) s'élève à trois cents morts et disparus parmi les manifestants.

No me preguntes cómo pasa el tiempo est un recueil dans lequel transparaissent les bouleversements qui affectent la ville, le pays et le monde. Cependant, la rupture remarquée par tous les critiques s'inscrit dans une continuité : les obsessions de Pacheco demeurent et, si leur traitement est soumis à de nouvelles formes d'expressions poétiques, le poète reste fidèle aux doutes et questionnements qui l'assaillent. D'ailleurs, on peut voir, dans le poème « *Statu Quo* », une réponse à la présentation qu'Octavio Paz avait faite de Pacheco dans l'ouvrage collectif *Poesía en movimiento*[44] :

---

[42] À titre d'exemple, le 20 septembre 1965, la Chambre des Représentants nord-américaine proclame le droit des États-Unis à intervenir militairement contre toute nation du continent pour empêcher la montée du communisme.

[43] Le PRI, parti considéré comme social démocrate et existant sous ce nom depuis 1946, trouve ses origines dans le Partido Nacional Revolucionario fondé en 1929 par le général Plutarco Elías Calles. Sous le gouvernement du président Lázaro Cárdenas (1934-1940), il prend le nom de Partido de la Revolución Mexicana. En 2000, l'élection de Vicente Fox, appartenant au PAN (Partido Acción Nacional) met un terme à 70 ans d'hégémonie.

[44] *Poesía en movimiento: México (1915-1966)*, 22ª ed., sél. et notes d'Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco et Homero Aridjis, prol. d'Octavio Paz, México, Siglo XXI Editores, 1991. Dans le prologue à cette anthologie de la poésie mexicaine, Octavio Paz prend comme lointain modèle le Yi-King, ou *Traité des mutations*, l'un des plus anciens livre chinois, dont la fonction était de décrire le monde et ses évolutions par la combinaison de huit signes. Le poète mexicain propose donc une interprétation des mutations de la poésie mexicaine du XXe siècle par le biais d'une application

le jeune Pacheco, auteur de deux recueils de poésie, était alors assimilé au signe du Lac et Paz l'incitait à « ouvrir » son champ poétique. Dans le poème mentionné, Pacheco affirme une volonté de rupture tout en restant fidèle à ses obsessions : « Tengo que rebelarme ante mi sumisión / y someterme ante mi rebeldía. / Las aguas estancadas me miran fijamente : / piden que les revoque la compuerta. / Lo hago. / Y la piedad no alcanza su entumecimiento, / su triste analogía con la mula / que / rompió el círculo vicioso de la noria / creyó ganar la libertad / — y siguió dando vueltas. » (ToT, p. 80)

La rébellion est là, pourtant, d'abord dans la recherche d'un nouveau langage poétique, puisque « la tribú rió de mi lenguaje ornamentado » : certains poèmes prennent alors la voie de la poésie conversationnelle et s'approchent parfois, avec humour et provocation, de l'anti-poésie d'un Nicanor Parra. L'épigraphe qui ouvre *No me preguntes cómo pasa el tiempo* est une citation d'Ernesto Cardenal[45] : ce choix atteste une volonté de faire tomber la poésie d'un piédestal d'hermétisme, d'esthétisme ou d'innovations avant-gardistes en suivant la direction pointée par certains poètes nord-américains (comme T.S. Eliott). Pour reprendre une formule de Gabriel Zaid, il s'agit d'écrire une « poesía que sí se entiende[46] ».

Les poèmes ainsi composés se chargent d'une « complexe simplicité » : la langue y est finement travaillée pour acquérir la naturalité d'une conversation quotidienne, mais elle reste toujours empreinte d'une immense culture. Nous partageons ainsi le jugement de Jorge Fernández Granados qui considère que c'est à partir de ce troisième recueil que Pacheco trouve sa voix, une voix « cuyos más perdurables méritos son probablemente la transparencia comunicativa y la erudición revertida a la cotidianidad que hace de todas las venas literarias que lo alimentan una sola corriente con capacidad a veces narrativa, a veces alegórica, a veces aforística[47]. »

Chez José Emilio Pacheco, le changement formel se traduit par une distance par rapport à la conception classique du poème : les formes fixes sont beaucoup moins présentes et l'auteur va privilégier les textes poétiques très brefs (proches du haiku ou de l'épigramme) et, notamment à partir de *Desde entonces (1975-1978),* le poème en prose. L'humour, souvent ironique ou satirique,

---

ludique (et fertile) de ce principe de signes combinatoires, ce qui lui permet de respecter le caractère dynamique et mouvant de son objet d'étude. Les poètes présentés se voit ainsi associé à un signe qui les définit : « El iniciador de la nueva poesía es Montes de Oca. Le corresponde el signo que señala a lo que aparece, surge, se levanta, suscita: el Trueno. Su contrario –dentro de esta conjetura– es aquello que contempla, recibe, reflexiona: el Lago. Pacheco se ha distinguido por todos esos atributos y, además, posee un temperamento crítico » (p. 26). Plus loin, Paz signale la direction vers laquelle tendent chacun des signes soumis à la force du mouvement: « El movimiento está amenazado y estimulado por cuatro signos contradictorios: Montes de Oca debería conocer un límite y Pacheco romper los suyos; Zaid debería nada hacia arriba y Aridjis recogerse, concentrarse » (p. 27).

[45] « Como figuras que pasan por una pantalla de televisión / y desaparecen, así ha pasado mi vida. / Como los automóviles que pasaban rápidos por las carreteras / con risas de muchachas y música de radios... / Y la belleza pasó rápida como el modelo de los autos / y las canciones de los radios que pasaron de moda. » (ToT, p. 63).

[46] Gabriel Zaid, « El problema de la poesía que sí se entiende », *Cómo leer poesía*, México, Debolsillo, 2009, pp. 176-182.

[47] Jorge Fernández Granados, art. cit., sans pagination.

toujours critique, fait son apparition. Le contraste avec une tonalité pessimiste « de fond » (liée à cette obsession du temps que nous avons mise en avant dans les deux premiers recueils et qui sera présente tout au long de l'œuvre pachéquienne) donne à ces nouveaux ouvrages une saveur douce-amère.

Par ailleurs, des formes anciennes sont remises au goût du jour : c'est le cas par exemples des bestiaires. En prenant pour thème un animal dont il dresse un portrait poétique, Pacheco nous propose une série de caractères dont la portée, subtilement morale et parfois écologiste, nous donne à penser les travers de nos sociétés. D'autres formes poétiques originales font leur apparition : les « postales », « escenas », « paisajes » sont autant de désignations pour évoquer des poèmes brefs où la voix poétique prend pour objet un lieu, exotique ou non. De la contemplation de ces « ailleurs » surgit bien souvent une réflexion poétique. C'est le cas par exemple de « Urbana, Illinois » : « El muñeco de nieve en el jardín se deshace / cuando la tierra emerge del invierno. / En un jardín más vasto somos todos / figuras contrahechas esperando / nuestra disolución. » (ToT, p. 130)

Derrière ce renouveau des formes et du langage poétique (qui n'implique pas la radicalité du pamphlet mais se présente davantage comme une interrogation), il y a une volonté explicite d'écrire depuis un présent, de s'y situer afin de rendre compte d'une époque et d'un lieu. Il n'est donc pas étonnant que les deux premières sections, sans doute les plus novatrices du recueil *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, s'intitulent « En estas circunstancias » et « Mira cómo son las cosas » : que ce soit par l'emploi d'un déictique ou par l'interpellation, le lecteur est invité à prendre part à cette analyse poétique de la société actuelle. Ainsi, la guerre du Vietnam, la mort d'Ernesto « Che » Guevara, la tuerie de Tlatelolco, la question de l'écologie, de la corruption politique, etc., se voient mises en poèmes : « Basta mirar lo que hoy ocurre. Es suficiente leer un periódico para que los sentidos interroguen todo lo que fermenta en derredor de nuestra tibia ansiedad, de nuestra cólera apacible. Porque no hay filgros ni exorcismos contra lo que se gesta y se levanta » (« Transparencia de los enigmas) ».

Cette introduction de l'histoire récente n'est cependant pas suffisante dans cette tentative pour dire l'identité mexicaine. Les allers-retours entre le présent et un passé plus ou moins lointain (celui des civilisations précolombiennes et de la Colonie, surtout) donne une prégnance particulière à une réflexion qui ne juge pas mais alerte : les despotes changent de titre mais l'oppression demeure et il est fallacieux de lire l'histoire comme le cheminement vers un progrès dont l'aboutissement serait le bien-être de tous. Même si cette dimension historique nouvelle cherche à replacer l'homme dans le temps, de lui faire prendre conscience de sa temporalité (du contexte dans lequel il peut évoluer et agir), elle lui rappelle aussi sa finalité, et les motifs du *tempus fugit*, de la vanité, du *memento mori*, ne disparaissent pas pour autant.

Soumis à des tensions internes/linguistiques (la recherche d'une nouvelle esthétique, plus conversationnelle), et externes/sociales (la recherche d'une historicité de la poésie, de laquelle découle un questionnement sur son rôle dans la société contemporaine), les textes de Pacheco présentent une forte dimension métapoétique : la poésie et les bouleversements qui l'affectent deviennent eux-mêmes un sujet poétique. Et, comme semble l'indiquer le poème « Disertación sobre la consonancia », il est nécessaire de redéfinir l'exercice ou de lui trouver une nouvelle dénomination : « Un nombre, cualquier término (se aceptan sugerencias) / que evite las sorpresas y cóleras de quienes / –tan razonablemente– leen un poema y dicen: / « Esto ya no es poesía. » (ToT, p. 78)

Cependant, si nous avons autant insisté sur l'importance de ce troisième recueil, c'est parce qu'il correspond avec le moment où José Emilio Pacheco commence à intégrer pleinement le discours des autres à ses propres créations poétiques et à placer la réécriture au centre de son projet poétique. Il ne s'agit plus seulement là de relations intertextuelles diffuses, où le lecteur peut sentir (ou non) dans les vers et les images de Pacheco un écho à des textes existants, mais de réécriture, pratique qui postule l'existence d'un fragment de texte antérieur et se fonde sur la réutilisation, toujours modifiante, de ce matériau textuel. À titre d'exemple, cet « Escolio a Jorge Manrique » (dont nous reproduisons ici la mise en page originale) :

La mar
no es el morir
sino la eterna
circulación de las
transformaciones (ToT, p. 82)

qui propose une nouvelle vision poétique et « amende », en quelque sorte, les fameux vers de las « Coplas por la muerte de su padre » : « Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar / que es la muerte ». La réécriture permet de dessiner une véritable poétique de l'œuvre de Pacheco, c'est ce que nous allons montrer tout au long de ce travail.

Nous ne nous attarderons pas dans la présentation des ouvrages qui constituent ce que certains critiques ont défini comme la troisième étape poétique de Pacheco, car ils s'inscrivent, à notre sens, directement dans la continuité de la proposition à la fois esthétique et éthique qui régit les recueils de Pacheco depuis *No me preguntes cómo pasa el tiempo*. Un point, cependant, doit être mis en avant : le fait que, à partir du recueil *Los trabajos del mar,* l'obsession temporelle est notamment développée à travers le prisme des maux de l'histoire. Une histoire qui se répète, à laquelle on ne peut échapper, et qui échoue dans la vocation (que l'homme lui a attribuée à partir du XIXe siècle) d'expliquer le présent et de préparer l'avenir. Le pessimisme latent dans les recueils antérieurs se fait sentir avec plus de force et se charge d'une dimension critique nettement affirmée :

la tematización sobre el mal de la historia se define abiertamente como la fuente obsesiva de su atención. La historia, su pasión aborrecida pero irrenunciable, desfila envuelta con adjetivos de condena. La crónica se acerca así a la poesía y la poesía se sincroniza con el tema de la historia. La idea del tiempo como devastación o desintegración cede su sitio a la del tiempo como irremediable teatro de alegorías que se reiteran o se multiplican de manera hasta cierto punto grotesca[48].

PRESENTATION DU THEME ET DE LA PROBLEMATIQUE

L'ensemble de l'œuvre de création de Pacheco est marqué par un continuel travail de réécriture, selon les deux axes que nous avons proposés : la réécriture de soi et la réécriture des autres. S'il est vrai que cette dernière a toujours existé et qu'elle est particulièrement présente, sous diverses modalités, dans la littérature occidentale du XXe siècle, la réécriture autographe, en revanche, est une pratique qui reste peu courante, même si, dans la théorie, la possibilité même de l'œuvre achevée a été bien souvent remise en question. Chez Pacheco, le phénomène de la réécriture est constant et étendu : il apparaît dès les premiers textes de l'auteur et se poursuit tout au long de sa production littéraire. Et, comme nous l'avons souligné, il concerne aussi bien les romans et récits de fiction que les poèmes.

La réécriture est une notion aux contours flous. En plus de sa nature bicéphale (en fonction de son objet elle peut être autographe ou allographe), elle permet de désigner un grand nombre de pratiques différentes. Claudette Oriol-Boyer a bien mis en valeur son caractère polymorphe dans l'énumération située au début de l'ouvrage collectif qu'elle consacre à ce sujet : « Copie, citation, allusion, plagiat, parodie, pastiche, imitation, transposition, traduction, résumé, commentaire, explication, correction représentent les principales formes de la réécriture[49]. » Comme nous le verrons, chacune de ces manifestations de la réécriture est à l'œuvre, à des degrés divers, dans les textes de Pacheco. Comme point de départ à notre travail, il est souhaitable dès à présent de poser une définition provisoire de la réécriture, qui sera approfondie et discutée par la suite. Le dictionnaire[50], notre premier adjuvant dans cette tâche, donne trois acceptions pour définir l'action de réécrire (aussi orthographiée récrire[51]) : 1) Donner une nouvelle version d'un texte déjà écrit ; 2)

---

[48] Jorge Fernández Granados, art. cit., sans pagination.
[49] « La réécriture », dans Claudette Oriol-Boyer (dir.), *La réécriture*, Ceditel/Université de Grenoble Stendhal, 1990, p.9.
[50] En l'occurrence, la rubrique lexicographique du site du *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* (que nous mentionnerons désormais sous la forme CNRTL), disponible sur http://www.cnrtl.fr/.
[51] Anne-Claire Gignoux, dans *La récriture : formes, enjeux, valeurs autour du Nouveau Roman* (Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, p. 16) propose de réserver le terme de réécriture au domaine de la critique génétique pour désigner la « somme de préparations, de corrections et de ratures, de variantes successives d'un même texte que l'auteur écrit — et qu'il ne montre pas au lecteur la plupart du temps. ». Elle lui préfère celui de récriture pour désigner des transformations qui sont ontologiquement différentes de celles de la réécriture génétique. Quant à nous, nous privilégions le terme de « réécriture », le plus répandu dans le langage commun et le plus utilisé dans les études

Écrire une nouvelle fois (une deuxième, une troisième... fois) un texte à quelqu'un et ; 3) Réinventer, donner une nouvelle vision de quelque chose. Malgré leurs différences, ces trois acceptions posent l'existence d'une entité antérieure (un texte dans les deux premiers cas) qui précède et conditionne la production textuelle qui s'ensuit, soit dans une perspective essentiellement modifiante, tournée vers l'objet réécrit (amendement, amélioration, simplification, actualisation, etc.), soit dans une perspective essentiellement communicative, orientée vers un lecteur dont on attend une réaction ou une réponse. La troisième acception est précédée des mentions « au figuré » et « familier » et, comme nous l'avons dit, elle est la seule qui ne repose pas obligatoirement sur un texte. Cette dernière, plus éloignée de nos préoccupations, introduit cependant une dimension intéressante : celle d'invention, de reformulation, de création à partir d'un phénomène préexistant.

La réécriture se fonde donc sur la répétition – le préfixe itératif « ré » en est le signe explicite. Cette répétition peut engager en priorité le contenu du texte (réécrire un texte), la situation de communication (réécrire à / pour quelqu'un), ou la réalité extérieure référée par le texte (réécrire l'histoire, par exemple). Si ces trois types de réécriture coexistent dans la proposition pachéquienne, c'est sur la première que portera notre étude. La réécriture, en tant que répétition d'un déjà-écrit, implique à la fois l'identité et la différence :

> Soit une ambiguïté : récrire, ce serait ainsi opérer le retour du *même* et opérer le jaillissement de l'*autre*. Contentons-nous pour l'instant de pointer que *dans tous les cas*, « récrire » est une pratique *seconde*, que ce soit par rapport à un acte antérieur (« écrire de nouveau »), par rapport à un premier texte (« écrire de nouveau – et en modifiant ») ou par rapport à un autre écrivant (écrire en retour, « faire réponse par lettre »).[52]

Cette dimension dialectique « identité/altérité » est, par ailleurs, ce qui permet de différencier la réécriture d'autres pratiques secondes qui lui sont proches, comme la copie (pure répétition, ou tous les écarts par rapport au modèle sont considérés comme des imperfections) ou la traduction par réécriture, aussi appelé *rewriting*, et que Maurice Domino définit comme une « réécriture au degré 0 » (qui implique standardisation et correction car elle est conforme à une norme linguistique et à l'attente d'un lecteur défini commercialement comme un client). Alors que copie et *rewriting* ont pour objectif l'identité et l'adéquation à la norme[53], dans la réécriture, l'introduction de l'autre, de la différence, est acceptée et même revendiquée.

---

littéraires, qui nous permet également de situer notre étude dans la lignée du travail de Michel Lafon : *Borges ou la réécriture* (Paris, Éd. du Seuil, 1990).

[52] Michel Lafon, *Borges ou la réécriture*, Paris, Éd. du Seuil, 1990, p. 11.

[53] Ces deux pratiques tendent vers l'identique, sans pour autant l'atteindre étant donné que la répétition est une « construction de l'esprit qui élimine de chaque occurrence tout ce qui lui appartient en propre pour n'en conserver que ce qu'elle partage avec toutes les autres de la même classe » (*cf.* Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éd. du Seuil, 1972, p. 145.

L'objet de notre étude est donc « la réécriture qui modifie, c'est-à-dire, partant aussi d'un texte premier, accepte l'altération et tend vers l'altérité[54] […] ». Même si cette modification n'atteint pas formellement le texte premier (dans le cas de la citation exacte, par exemple), le simple fait que celui-ci soit répété (dans un contexte d'énonciation différent) lui confère un sens nouveau et lui donne le caractère de variante. Dans toutes ses manifestations, la réécriture installe un jeu dialectique entre le même et l'autre : elle tend à faire confluer les écrits propres et ceux d'autrui (dans le cas de la réécriture allographe) ou permet d'engager un dialogue entre des textes anciens et d'autres plus récents (dans le cas de la réécriture autographe) ; dans toutes les configurations, elle est attention portée au message lui-même et repose en cela sur la fonction poétique du langage telle que l'a définie Roman Jakobson ; c'est un signe patent de littérarité.

Enfin, la réécriture est, en amont, lecture : avant de réécrire, il est nécessaire de s'approprier intimement un texte, c'est la raison pour laquelle la réécriture a aussi une portée herméneutique : « Lorsqu'il réécrit, l'écrivain inaugure déjà une attitude réflexive qui a déjà une fonction critique, qui se veut connaissance du phénomène littéraire[55] ». L'étude de la réécriture ouvre donc un accès vers la conception que le réécrivain se fait de la littérature.

Est-il prudent de vouloir étudier l'œuvre d'un auteur au moyen d'un outil à première vue aussi général ? La réponse ne laisse aucune place à l'hésitation lorsqu'il s'agit de travailler les textes de José Emilio Pacheco. La réécriture y est présente sous toutes ses formes, elle traverse l'œuvre, la structure et lui donne tout son sens. Elle est un outil indispensable qui permet non seulement de mettre en lumière la praxis littéraire de l'auteur mais aussi, et c'est ce que nous proposons de faire dans cette thèse, de dessiner une poétique pachéquienne. Paul Valéry, lu et admiré par Pacheco, propose une conception de la poétique qui « permette de considérer avec plus de passion *l'action qui fait*, que *la chose faite*[56]. » Quel meilleur outil, pour étudier la création ou la composition d'une œuvre littéraire faite d'échanges et de dynamisme, que la réécriture, une pratique particulière du langage de laquelle résulte un phénomène observable et analysable ?

Cadres théoriques :

Le travail que nous proposons part de l'examen de textes « littéraires » : notre corpus comprend en effet des écrits appartenant à ce que Genette nomme le domaine de la littérarité constitutive : d'un côté la fiction, de l'autre la diction (la poésie, définie formellement comme telle), toutes deux

---

[54]Maurice Domino, « La réécriture du texte littéraire. Mythe et réécriture », *Semen,* 1983, n°3, sans pagination, [article en ligne], disponible sur http://semen.revues.org/5383, (dernière consultation : 28/06/2016).
[55]*Idem.*
[56] Paul Valéry, *Introduction à la poétique*, Paris, Gallimard, 1940, p. 27.

répondant à une visée esthétique institutionnalisée. Malgré l'importance de la production pachéquienne dans le champ non strictement littéraire, nous excluons de notre étude les articles journalistiques, les traductions, les scenarii et autres types de productions textuelles : ils pourront nous être utiles comme documents informatifs, mais ils ne rentreront pas dans notre corpus d'analyse. La question de l'influence et de la tradition, traitée par la philologie, sera aussi abordée dans ce travail ; cependant, c'est à partir des manifestations formelles de la réécriture que se construira notre discours critique.

Pour mener à bien cette entreprise, nous allons puiser dans divers domaines de la critique littéraire ; mais puisque nous entreprenons une étude de la réécriture à partir de ses manifestations textuelles, puisque nous privilégions l'étude de l'œuvre (du langage) à celle de l'homme (la psychologie, les influences), le structuralisme et sa visée descriptive nous procurent un ensemble d'outils et de concepts pertinents pour l'étude et le commentaire de la réécriture pachéquienne.

En ce qui concerne la réécriture allographe, notre travail reposera en premier lieu sur le recensement des différents segments réécrits afin de rendre visible le réseau intertextuel qui contribue à tisser l'œuvre pachéquienne. En ce sens, le concept de transtextualité (et ses différentes composantes), proposé par Gérard Genette, nous semble d'une grande pertinence théorique, puisqu'il cherche à dire la « transcendance textuelle du texte », en d'autres termes « tout ce qui met le texte en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes[57] ». En effet, pour Genette, le texte littéraire est un palimpseste : un support dont l'écriture première (les événements vécus par l'auteur, mais aussi, et surtout, ses lectures) a été effacée avant d'être recouverte par la réécriture d'un nouveau texte. Le concept d'intertextualité sera bien entendu un des fondements de notre réflexion et nous en retracerons la trajectoire et les diverses définitions afin de dessiner un cadre théorique utile à notre investigation. Cela nous permettra de proposer une définition de la notion de réécriture la plus à même de décrire les usages pratiques qu'en fait l'auteur dans le corpus étudié et d'analyser le propos métatextuel qui l'accompagne[58].

Cependant, le processus de réécriture ne dépend pas seulement de l'auteur, il met également en jeu les compétences littéraires et culturelles du récepteur. En effet, la réécriture ne peut survenir que si le lecteur reconnaît l'existence d'un texte antérieur, et elle ne s'accomplit pleinement que si le texte réécrit « résonne » pour le lecteur, que si celui-ci perçoit le jeu d'écho et de dialogue mis en avant par la réécriture. Étant donné que la réécriture est également un processus de réception, il nous faudra également prendre en compte le cadre plus global de la situation de communication.

---

[57] Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éd. du Seuil, 1982, p. 7.
[58] Sur cette question, nous ne pouvons que souligner la portée de l'ouvrage de Michel Lafon précédemment cité : *Borges ou la réécriture.*

Ainsi, nous considérerons également le texte dans sa dimension pragmatique : le texte comme discours, produit d'un acte d'émission verbale, automatiquement accompagné par son corollaire, le processus de réception, et situé dans un contexte de réception particulier. Nous verrons ainsi que des éléments majeurs du contexte socio-politique ou environnemental peuvent influer aussi bien sur la création que sur la re-création de l'œuvre, et les différentes versions d'un même texte porteront parfois des traces (thématiques et/ou stylistiques) de changements induits par le contexte.

Étant donné que la matière que nous travaillerons est le discours littéraire dans l'une de ses manifestations les plus évidentes de littérarité (la réécriture), les apports de la stylistique nous serons également d'une grande utilité afin de nous interroger sur le sens de la réécriture dans l'œuvre pachéquienne et plus largement dans le référent idéologico-esthétique du moment où elle apparaît. Pour ce faire, nous utiliserons la répétition (de soi, des autres) comme marque caractérisante du discours littéraire chez Pacheco. Là aussi, il sera nécessaire de voir en quoi la répétition chez Pacheco peut être détectable et identifiable de manière autonome et fonctionner pleinement à l'intérieur de la structure textuelle et comment, simultanément, elle reste déterminée par ce qui pour Michael Riffaterre tient au « ressentiment à réception[59] ».

En ce qui concerne la réécriture autographe, les apports de la critique génétique nous semblent très fertiles. L'œuvre à l'étude dans ce travail est contemporaine, et s'étend (pour ses différentes versions) sur une quarantaine d'années : l'analyse de la pratique de la réécriture se fondera essentiellement sur un travail de comparaison entre les différentes versions réunies : étant donné que nous ne disposons pas d'un accès aux éventuels manuscrits (qui ont été détruits pour la plupart), nous nous centrerons sur les rééditions successives des textes de Pacheco. Cette première approche textuelle présente plusieurs points de convergence avec la critique génétique : celle-ci s'intéresse au processus de gestation de l'œuvre, et notre travail sur la réécriture nous pousse à appréhender les textes pachéquiens dans le dynamisme de leurs rééditions successives. Dans les deux cas, le texte est conçu comme le résultat (provisoire et incertain) d'un faire. Bien sûr, l'objet d'étude de la critique génétique diffère du nôtre : alors que nous allons fonder notre travail sur les diverses rééditions des ouvrages de notre corpus, la critique génétique se penche, en règle générale, sur les textes (brouillons, cahiers d'auteurs, notes, manuscrits et tapuscrits, etc.) antérieurs à la publication. Cependant, l'analyse des mécanismes d'écriture et de modification de texte, objectif central de la critique génétique, constituera une étape indispensable dans notre travail sur la

[59] Georges Molinié précise que pour Riffaterre, « le récepteur (le lecteur) du texte littéraire constitue la mesure de la marque, sa réaction (éventuelle) déclenche et conditionne la réalité d'une valeur de marquage, entièrement déterminée par le jeu entre l'horizon culturel du récepteur et celui de l'objet littéraire produit. » (*Encyclopaedia Universalis*, *s.v.* STYLISTIQUE).

réécriture pachéquienne. De plus, il est important de souligner que la critique génétique peut aussi s'ouvrir aux textes publiés, dans le cas où ceux-ci sont encore soumis à des modifications :

> En el campo de trabajo de las obras modernas, estableciendo las correspondencias entre la crítica genética y la textual, se pude sintetizar que mientras la edición crítica ofrece como resultado « hipótesis textuales » de trabajo desde un texto completo (novela, canto, poema), la edición genética manifiesta « procesos textuales » y trabaja desde los pre-textos (bosquejos, cuadernos de apuntes) hasta el documento completo, y continuará — si es que así lo exige el caso — después de la edición del texto en tanto el autor introduzca « sustituciones » que prolonguen el proceso de creación. […] Es decir, hay dos tipos de génesis que pueden estudiarse. La genética del manuscrito (o pre-textual) y la genética del impreso (o textual), misma que, como podemos colegir, mantiene contactos evidentes en su corpus de investigación con el de la edición crítica del texto, aunque los objetivos sean distintos[60].

Le champ de la critique génétique nous fournira ainsi un ensemble d'outils, de techniques et de méthodes d'analyse. Les apports théoriques de la discipline pourront également être mis à profit : la notion d'avant-texte, par exemple, (proposée par Jean Bellemin-Noël en 1972[61]) contribue à une reconfiguration de la conception du texte littéraire (entité que l'on considérait comme close, stable et fixe) et permet d'approfondir notre connaissance du processus de création.

Principal outil notionnel : la répétition

La réécriture pachéquienne est ainsi fondée sur la répétition (identique ou modifiante) d'un déjà-écrit et sur l'insertion de celui-ci dans un ensemble textuel nouveau. La répétition, cette action par laquelle nous disons ou faisons à nouveau quelque chose qui a déjà été dit ou fait est, dans le langage courant, bien souvent accompagnée d'une connotation négative. Les syntagmes qui illustrent la définition générale du terme dans le dictionnaire nous donnent effectivement la mesure de cette évaluation défavorable : « Répétition constante, continuelle, fastidieuse, inutile, machinale, mécanique, monotone, stéréotypée; répétitions considérables, fréquentes, innombrables, superflues; de vaines répétitions; éviter une répétition; avoir tendance à la répétition; corriger les répétitions[62] ».

Si la répétition est presque « naturellement » associée à l'improductivité, à la stérilité ou à l'ennui, si elle doit être évitée, ou corrigée, c'est bien entendu parce qu'elle apparaît comme strictement opposée aux notions d'originalité, de nouveauté, de créativité. Cependant, il existe un domaine dans lequel la répétition linguistique occupe une place de choix : celui de la stylistique. Pour cette discipline, la répétition est « la plus puissante des figures, seul outil vraiment fiable

---

[60] Israel Ramírez, « Genética y crítica textuales en la edición de obras contemporáneas », dans Belem Clark de Lara, Concepción Company Company, Laurette Godinas, *et al.* (ed.), *Crítica textual. Un enfoque multidisciplinario para la edición de textos*, México, El Colegio de México/UNAM/UAM, 2009, pp. 212-213.
[61] Jean Bellemin-Noël, *Le texte et l'avant-texte : les brouillons d'un poème de Milosz*, Paris, Larousse, 1972.
[62] CNRTL, *s. v.* REPETITION

d'investigation, et unique structuration objectale des faits étudiés[63] ». En effet, l'itération – « soit le processus des retours, redoublements et réapparitions » –, à l'œuvre dans la répétition permet de donner à voir et de faire entendre un réseau de traits formels significatifs qui sont le déclencheur d'un effet « esthétique » sur le récepteur, tout en laissant une marque objective et analysable pour le stylisticien ou le critique.

Dans la réécriture, le processus est à la fois semblable et distinct : semblable, parce que la réécriture repose elle aussi sur l'itération (pour qu'il y ait réécriture, il faut qu'il y ait répétition d'un fragment textuel antérieur) ; distinct quant à la localisation du fragment original, qui se situe bien souvent en dehors du texte réécrit. En effet, pour que se produise ce qui en stylistique porte le nom de « figure de répétition », il est nécessaire que l'itération ait lieu à l'intérieur du discours littéraire étudié, quelle que soit l'extension de celui-ci. En d'autres termes, alors que dans la répétition les formes ou contenus repris réapparaissent au sein du même ensemble textuel (vers, chapitre, recueil, roman, page, etc.), dans la réécriture, le fragment répété provient d'un espace textuel autre, d'un discours littéraire autre. La répétition à l'œuvre dans la réécriture allographe n'est pas la duplication ou la multiplication d'un même segment (lexie, syntagme, vers, etc.) au sein d'une unité textuelle : il s'agit d'une répétition où le premier terme existe *in absentia*.

La répétition est un signe visible et objectivement analysable. D'ailleurs, elle peut être examinée grâce aux outils développés par l'informatique textuelle, tels que la lexicométrie, par exemple. Même si un lecteur quelque peu inattentif peut ne pas avoir conscience de la répétition, celle-ci est facilement perceptible et identifiable, et l'on peut penser qu'elle provoque toujours un effet (aussi minime soit-il) sur le récepteur. La réécriture, en revanche, dépend strictement des compétences littéraires du lecteur. Celui-ci peut ressentir un effet d'écho et reconnaître dans un fragment textuel la répétition d'un texte autre, mais cette reconnaissance ne s'opérera que si le lecteur a préalablement lu (et quelque peu retenu) le segment repris par le processus de réécriture.

En effet, la répétition à l'œuvre dans la réécriture s'effectue à une échelle macro-structurale : elle « ne peut [alors] s'interpréter qu'au regard d'un contexte large et ne n'affiche pas d'emblée[64] ». Elle requiert une plus grande participation du lecteur : à lui de découvrir, soit le texte qui est caché sous une réécriture, soit les modifications qui signalent le passage d'un texte à un autre. Prenant l'exemple de la musique, art de la répétition/variation par excellence, Genette insiste sur cette attention accordée au récepteur. La reconnaissance de l'autre dans le même, ou du même dans l'autre, devient alors un jeu :

---

[63] Georges Molinié, *idem*.
[64] Anne-Claire Gignoux,*op. cit.*, p. 12.

> Il y a pourtant, dans la forme (plus) proprement dite de la *variation,* telle qu'elle s'exerce, disons, de Bach à Webern, quelque chose de plus immédiatement séduisant, sans doute parce que plus perceptible au profane : tout renversement mis à part, le thème initial y sert de trame et de guide, et le jeu consiste à tenter d'en identifier la récurrence à travers ses métamorphoses — et réciproquement : plaisir de recherche, *ricercare*, disait-on jadis (paraît-il) à propos de ces thèmes enfouis dans le tissu polyphonique, et que l'auditeur devait débusquer sous leur contrepoint […][65]

Répétition et réécriture diffèrent également en ce qui concerne la « nature » du segment répété : la répétition peut concerner des syntagmes mais aussi des mots, ces unités porteuses de signification. Dans le cas de la réécriture, sauf exceptions, un mot seul semble constituer une unité trop petite pour pouvoir être perçue comme propre à un discours antérieur déterminé auquel la réécriture se référerait. Pour que la lexie simple suffise à renvoyer à un discours antérieur déterminé, elle devra porter les marques syntaxiques (guillemets, italiques) qui signalent explicitement le discours rapporté. Cette hétérogénéité marquée doit être accompagnée d'indications ou d'indices qui permettent au lecteur d'identifier le texte antérieur auquel le mot est emprunté, sans quoi le mécanisme de reconnaissance (et de rattachement à un texte antérieur) par lequel se réalise la réécriture ne peut aboutir.

Le langage est un bien commun, et aucun mot n'apparaît véritablement comme vierge (il sera toujours chargé des significations conférées par ses emplois antérieurs) ; cependant, pour qu'il y ait réécriture, il faut que l'on puisse établir de manière objective un lien d'identité entre le syntagme à l'origine de la réécriture et le syntagme réécrit. En d'autres termes, il faut mettre en évidence ce retour du même, autrement. Dans le cas de la réécriture pachéquienne, même si la compétence du lecteur est engagée, le fait que la réécriture soit, dans la grande majorité des cas, montrée (par différentes marques et indices) et revendiquée (par un discours métapoétique), rend possible un repérage clair des occurrences de la réécriture et facilite ainsi son analyse[66]. Car, associée au processus de réécriture, la répétition devient une source de re-sémantisation de la parole première : en le sortant de son contexte premier (ou second, mais toujours antérieur), le fragment répété subit déjà une transformation : le réécrivain lui concède alors une valeur « en soi ». Lorsqu'il insère ce fragment dans un niveau discours – soit par citation, reformulation, ou simple allusion – il l'ouvre et le charge de nouvelles possibilités sémantiques.

---

[65]Gérard Genette, « L'autre du même » dans *Corps écrit*, 1985, n°15, pp. 12-13.

[66] Bien sûr, le travail de l'investigateur sera compliqué par les cas-limites de réécriture (comme peuvent l'être la réécriture qui ne laisse pas de trace, ou la réécriture involontaire...).

Corpus et plan

L'objectif de ce travail de recherche consiste à faire de la réécriture l'axe principal d'une poétique générale de l'œuvre de José Emilio Pacheco. À travers l'observation et l'analyse de la réécriture comme pratique textuelle, à travers le discours métalittéraire sur des problématiques qui lui sont liées (la question de la tradition, de l'influence, de l'intertextualité comme signe de littérarité, etc.) et, de manière moins évidente mais tout aussi prégnante, à travers une série de *topoi* poétiques connotant cet éternel recommencement, notre propos est d'élaborer la première étude générale de l'œuvre de cet écrivain mexicain, aussi bien dans son versant poétique que narratif. L'étude technique de la réécriture, nous le verrons, nous ouvrira les portes pour accéder à une nouvelle interprétation du temps comme thème récurrent, voire obsessionnel chez cet auteur.

Étant donné l'ambition de notre tâche, et l'ampleur considérable de l'œuvre de création de Pacheco, il nous semble pertinent de sélectionner un corpus d'analyse qui soit à la fois représentatif de l'ensemble de l'œuvre pachéquienne et dont la taille permette un examen exhaustif (et non rébarbatif) de la pratique rescripturale. C'est pourquoi nous avons restreint notre corpus aux cinq ouvrages narratifs (*La sangre de Medusa, El viento distante, Morirás lejos, El principio del placer* y *Las batallas en el desierto*) et aux six premiers recueils de poésie (*Los elementos de la noche, El reposo del fuego, No me preguntes cómo pasa el tiempo, Irás y no volverás, Islas a la deriva* y *Desde entonces*), dont nous analyserons en détails les *incipits* (pour le versant narratif) et les deux premiers cahiers (pour le versant poétique). Ce choix, il est vrai, écarte les recueils poétiques plus récents, mais il permet de couvrir une période d'écriture comparable pour la fiction et la poésie : un peu plus de vingt-cinq ans (depuis 1958, pour les premières versions des deux nouvelles de *La sangre de Medusa,* jusqu'à 1981, année de publication de *Las batallas en el desierto*). Il rend également possible la confrontation des pratiques de réécriture, puisque ces ouvrages ont tous été réécrits ; là aussi, nous fixons comme limite à l'analyse des différentes éditions l'année 2000, et l'édition correspondante de l'anthologie poétique *Tarde o temprano.*

Le corpus actuel compte donc onze ouvrages et leurs successives rééditions jusqu'en 2000, comme le montrent les tableaux suivants :

Versant narratif			
La sangre de Medusa	1978 : Latitudes [réimpression des deux nouvelles originales publiées en 1958]	1990 : Era [*La sangre de medusa y otros cuentos marginales* : édition corrigée et augmentée]	
El viento distante	1963 : Era. [édition originale]	1969 : Era [2e édition corrigée et augmentée]	2000 : Era [3e édition (nouvelle version)]
Morirás lejos	1967 : Joaquín Mortiz	1977 : Joaquín Mortiz [2e édition révisée]	1983 : Joaquín Mortiz [3e édition]
El principio del placer	1972 : Joaquín Mortiz [édition originale]	1997 : Era [2e édition]	
Las batallas en el desierto	1981 : Era [édition originale]	1999 : Era-LOM-Trilce-Txalaparta [2e édition révisée]	2011 : Era [édition illustrée]

Versant poétique			
Los elementos de la noche	1963 : UNAM [édition originale]	1983 : Era [1ère édition chez Era]	1988 : Era [2e édition]
El reposo del fuego	1966 : FCE [édition originale]	1984 : Era [1ère édition chez Era]	1999 : Era [2e édition (nouvelle version)]
No me preguntes cómo pasa el tiempo	1969 : Joaquín Mortiz [édition originale]	1984 : Era [1ère édition chez Era]	1998 : Era [2e édition (nouvelle version)]
Irás y no volverás	1973 : FCE [édition originale]	1985 : Era [1ère édition chez Era]	2001 : Era [édition comportant la mention « 2nda ed. reimp. »]
Islas a la deriva	1976 : Siglo XXI [édition originale]	1985 : Era [1ère édition chez Era]	2006 : Era [édition comportant la mention « 2nda ed. »]
Desde entonces	1980 : Era [édition originale]	1983 : Era [2e édition, mais il semblerait que ce soit une réimpression]	Manque Era : 2001 [comportant la mention « 2nda ed. Era »]

Tableau 1 : Corpus (ouvrages narratifs et poétiques)

Notre travail de recherche compte quatre chapitres, articulés en deux grands volets. Dans le premier volet, à dominante théorique, le premier chapitre permet d'introduire la notion de réécriture, avant de la confronter aux concepts et idées qui lui sont adjacents : nous verrons ainsi quelles relations la réécriture entretient avec le dialogisme, l'intertextualité et les questions d'influence et de tradition. Nous verrons également en quelle mesure le champ de la critique génétique nous fournit un modèle de pensée du littéraire et des outils méthodologiques pertinents. Dans le deuxième chapitre, nous réfléchirons à la réécriture en tant que praxis littéraire : afin de prendre la mesure de la diversité des pratiques rescripturales, nous proposons une typologie de ses différentes formes et fonctions en nous appuyant non seulement sur des exemples tirés de l'œuvre de notre auteur, mais également sur le discours métatextuel qui accompagne les textes réécrits.

Le second volet de notre thèse est analytique et interprétatif : le troisième chapitre examinera en détail les processus de réécriture autographe : les changements introduits lors des nouvelles éditions « revisadas y corregidas » des textes narratifs et poétiques nous donneront l'image d'une écriture mouvante et soumise au temps. Enfin, le quatrième et dernier chapitre abordera la réécriture allographe. Après avoir examiné quels textes ont été réécrits, depuis quelles langues et quelles cultures, nous nous attarderons sur les principales manifestations de la réécriture de l'autre dans l'œuvre de Pacheco et nous verrons comment celles-ci contribuent à privilégier l'image du lecteur, du traducteur – ou de la bibliothèque – plutôt que celle de l'auteur.

PREMIÈRE PARTIE :

THÉORIE ET PRATIQUE DE LA RÉÉCRITURE

CHAPITRE 1 : REFLEXION THEORIQUE

Les théories littéraires du XXe siècle se démarquent de celles du romantisme mais en ont hérité la dimension descriptive, non normative de la réflexion sur la littérature. Plurielles, elles se caractérisent cependant par la mise en doute des vérités universelles et éternelles : les hypothèses défendues par la critique du siècle passé avouent bien souvent leur dimension relative et provisoire. Le cheminement que nous allons suivre en étudiant les processus de réécriture nous permettra de faire le lien entre les deux tendances principales des théories qui ont dominé la réflexion sur la littérature au cours du XXe siècle : le point de vue intrinsèque, se cantonnant au texte (c'est le cas des théories linguistiques, stylistiques, formalistes, structuralistes, etc.) et le point de vue extrinsèque, faisant appel à des facteurs extra-textuels (la sociologie de la littérature, la psychanalyse, la phénoménologie, et les théories de la réception).

En effet, c'est à partir de l'examen interne d'un objet défini (la figure de la répétition appliquée à un « déjà-écrit »), que nous serons amenée à considérer le texte non pas seulement comme un objet ponctuel, qui peut donc être envisagé comme clos, mais comme un objet mouvant, dont nous apercevons l'évolution à travers ses différentes éditions. En s'inscrivant dans la durée, l'objet texte devient alors un objet qui tout à la fois s'inscrit dans l'histoire et se dote d'une histoire. Cette histoire « interne » de l'objet textuel nous permettra, d'abord, de considérer le texte (constitué de toutes ses variantes publiées) comme une totalité, puis nous ouvrira à un contexte de production, ou de co-production (dans le cas de la réécriture allographe) propre à un environnement socio-culturel ; enfin, les conditions de sa recomposition au cours du temps (les suppressions, ajouts, modifications qu'il subira), nous orienteront vers la perspective de sa réception.

I. Introduction à la réécriture : pertinence de la notion dans l'étude de l'œuvre de José Emilio Pacheco

1. La réécriture comme pratique, notion et catégorie esthétique

La principale difficulté, lorsque l'on se penche sur la question de la réécriture, est d'ordre épistémologique. Terme qui englobe tour à tour une pratique et une notion[67], la réécriture a pourtant été délaissée par les études littéraires qui ne voyaient que les limitations scientifiques d'un terme considéré comme mal défini et, surtout, trop hypéronymique. Preuve en est qu'à ce jour, nous n'avons trouvé qu'un seul dictionnaire spécialisé (dictionnaire de littérature) qui propose une entrée pour ce terme[68]. L'article, très complet, souligne l'importance de la réécriture, qui y est décrite comme « une pratique constante de la création littéraire et, plus généralement, culturelle », en même temps qu'il nous met en garde : « le flou théorique qui entoure la notion de réécriture n'a pas permis qu'elle se constitue en catégorie critique opératoire[69]. »

Pourquoi prendre le risque d'étudier l'œuvre de José Emilio Pacheco à travers le prisme de la réécriture ? Pourquoi ne pas se centrer, par exemple, sur la proche notion d'intertextualité qui, malgré les lectures nombreuses et divergentes dont elle a fait l'objet, continue de jouir d'une aura critique certaine ? Que gagne-t-on avec la réécriture ? Qu'est-ce qu'elle a que les autres n'ont pas ? Pourquoi nous semble-t-elle une porte d'entrée pertinente à l'étude de notre corpus ? C'est à ces questions que nous allons tenter d'apporter une réponse dans cette première partie de notre réflexion.

La réécriture est avant tout une pratique : c'est ce que nous indique l'entrée du dictionnaire correspondant à ce terme, qui se trouve placé dans l'article relatif au verbe « récrire, réécrire ». La réécriture y est définie brièvement comme « action, fait de réécrire ». Il nous faut donc considérer ce terme premièrement comme une opération faite par un agent, avant de le penser comme le résultat de cette opération. Qu'est-ce-que réécrire ? Si nous nous en tenons aux acceptions

---

[67] Pour nous, la réécriture ne peut pas (encore ?) être érigée au rang de concept (en tant que représentation abstraite, objective et stable) : sa double condition de pratique et de résultat de cette pratique, sa polysémie, la diversité des objets qu'elle concerne, sont autant d'obstacles à sa conceptualisation, mais nous chercherons, au cours de ce chapitre, à en donner une définition plus stable.

[68] Il s'agit du *Dictionnaire du littéraire,* dirigé par Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (Paris, Quadrige/PUF, 2002). Nous avons révisé, entre autres : *Le dictionnaire des notions et genres littéraires*, Paris, Encyclopaedia Universalis/Albin Michel, 2001 ; Béatrice Didier (dir.), *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, PUF, 2000 ; Joëlle Gardes-Tamine et Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire* (2e éd.), Paris, Armand Colin, 2002 ; Hendrik van Gorp, Dirk Delabatista, Lieven D'Hulst [*et al.*], *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, H. Champion, 2005 ; Michel Jarrety (dir.), *Lexique des termes littéraires*, Paris, Librairie générale française, 2001.

[69] Éric Bordas, dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala, *op. cit.*, p. 501.

présentées le plus communément dans les dictionnaires, réécrire est, avant tout, une action de répétition (portée par le terme lui-même au niveau du préfixe itératif) : l'opération en question peut mettre l'emphase sur l'écrit : « donner une nouvelle version d'un texte déjà écrit », sur le destinataire : « écrire une nouvelle fois (une deuxième, une troisième... fois) un texte à quelqu'un ». Mais elle peut également, au sens figuré, laisser de côté la dimension scripturale, pour devenir répétition d'un hors-texte. C'est ainsi que réécrire (l'histoire, sa vie) revient à « réinventer, donner une nouvelle vision de quelque chose ». Dans ce dernier cas, la recréation donne la part belle à l'invention et à l'imaginaire : on réécrit l'histoire comme on refait le monde.

Les trois variables mises en avant dans la définition générale de l'action de réécrire (la textualité, le destinataire, l'invention), sont présentes simultanément, mais à des degrés divers, dans toute opération de réécriture. Notre étude de l'œuvre pachéquienne nous mènera tout naturellement à traiter les questions du destinataire (lecteur) et de l'invention (création). Cependant, la seule condition véritablement nécessaire et suffisante à l'heure de délimiter le type d'opération que nous allons étudier sera l'existence d'un texte antérieur à la fois source et objet du travail de réécriture.

Nous laisserons donc de côté la réécriture au sens figuré, c'est-à-dire la réécriture qui n'est pas *stricto sensu* re-écriture, texte à partir d'un texte. Même si pour beaucoup de critiques, les échos, les emprunts d'idées ou de formulations entrent dans les pratiques de réécriture, dans cette étude, la récurrence de motifs littéraires (éléments thématiques ou narratifs), celle de thèmes, ou d'idées, ne sera pas prise en compte. La pratique de la réécriture qui nous intéresse est celle de la reprise de textes, en tant qu'ensemble de signes linguistiques déjà fixés par l'écriture.

Dans le champ de la littérature, la réécriture est définie ainsi :

> La réécriture est l'action par laquelle un auteur écrit une nouvelle version d'un de ses textes, et, par métonymie, cette version elle-même. Mais la réécriture désigne aussi de façon générale, et plus vague, plus instable, toute reprise d'une œuvre antérieure, quelle qu'elle soit, par un texte qui l'imite, la transforme, s'y réfère, explicitement ou implicitement (dans ce cas, certains critiques proposent d'employer le terme de « récriture » pour spécifier un usage de création littéraire par retravail d'un énoncé masqué)[70].

Cette définition fait apparaître deux types de réécriture, en fonction de l'objet réécrit. Le premier, aisément reconnaissable, est celui de la réécriture autographe : il y a identité entre l'auteur du texte « originel » et celui du texte réécrit. La réécriture se présente ici pour l'auteur comme un retour sur sa propre production textuelle, qui aurait pour finalité — nous pouvons l'imaginer — la correction, l'amélioration, et/ou l'actualisation du texte premier.

---

[70] *Idem.*

Le second type de réécriture est celui de la réécriture allographe : le texte repris est extérieur à l'œuvre de l'auteur réécrivant. Celui-ci se présente d'abord comme lecteur, avant de se constituer comme scripteur. L'intention qui l'anime au moment de reprendre le texte d'un autre est plus difficilement identifiable et les procédés de reprise peuvent être extrêmement variés, d'où le caractère « plus vague, plus instable » de ce second type de pratique.

Le caractère duel — voire « bicéphale » — de la réécriture et l'apparent « flou théorique » qui entoure cette pratique constituent, à première vue, des obstacles à l'heure de proposer une définition stable de la réécriture. Cependant, nous allons voir que ces deux caractéristiques peuvent jouer en notre faveur lorsqu'il s'agit de s'atteler à l'étude de l'œuvre de Pacheco. En effet, cet auteur a fait de la réécriture un axe central de sa production littéraire, non pas seulement en l'employant comme recours technique, mais en l'érigeant en véritable revendication poétique. Chez Pacheco, les textes sont perpétuellement soumis à relecture, constamment remis en circulation. Et cette dynamique de retour, de répétition modifiante, Pacheco l'insuffle aussi bien à sa propre production textuelle qu'à celle d'autrui. Défenseur de l'anonymat en littérature, Pacheco est convaincu que les auteurs doivent s'effacer devant leurs textes : la division proposée par la critique entre réécriture de soi et réécriture des autres n'aurait donc pas lieu d'être dans l'idéal littéraire pachéquien.

Quant aux multiples facettes que peut présenter la réécriture, par la grande diversité des formes et intentions qu'elle recouvre, nous ne les considérons pas sources de « flou théorique » mais au contraire nous y voyons l'expression de la malléabilité d'une notion apte à réunir des pratiques diverses qui s'articulent toutes autour d'une dialectique du même et de l'autre. Afin que cette notion soit opérationnelle au niveau de l'analyse, nous procéderons « artificiellement » à la délimitation de critères (déjà suggérés dans la définition citée plus haut) qui nous aideront à repérer et à étudier les multiples opérations de réécritures.

Loin de s'exclure, les deux versants de la réécriture (autographe et allographe) sont complémentaires. Ils se fondent en une seule proposition esthétique — complexe, certes — mais parfaitement cohérente, qu'il serait réducteur de chercher à fragmenter. Pour des raisons méthodologiques, ils seront analysés séparément ; mais notre travail se donne pour tâche d'articuler l'analyse de ces deux pratiques de façon à ce qu'elles rendent compte au mieux de ce qui nous semble être l'une des caractéristiques majeures de l'œuvre de Pacheco : la reprise du texte dans le texte et, par là, la lecture érigée comme source de création.

Car la réécriture, entendue non plus comme une pratique mais comme une notion, une construction de l'esprit, nous invite à une pensée nouvelle de la littérature. Présente comme activité littéraire depuis toujours, la notion de réécriture a voix au chapitre à partir du XXe siècle (notamment grâce aux récits et essais de Jorge Luis Borges) et devient l'une des expressions de l'idée selon

laquelle « la littérature [est] non pas l'expression (du sujet) ou représentation (du monde) mais pratique transformatrice d'un matériau, le déjà-dit[71] ». La reprise d'un texte est désormais revendiquée et érigée en principe de création littéraire, au même titre que l'avaient été l'inspiration ou l'originalité au siècle précédent. Désormais, le texte est considéré comme un espace de résonance où viennent s'entrecroiser divers discours et, parmi ceux-ci, les textes littéraires qui l'ont précédé. La notion de réécriture implique donc une conception sociale de la production littéraire : celle-ci ne peut exister à partir du seul individu écrivant, ni ne peut être envisagée isolément, coupée du reste de la sphère littéraire.

La réécriture est donc une notion qui déplace l'écriture : d'une activité profondément solitaire, elle en fait un exercice collectif. Cette caractéristique de la réécriture, qui est assez aisément concevable dans le cas de la réécriture allographe, peut aussi être perçue dans la réécriture autographe : Pacheco ne propose-t-il pas de voir dans ce processus une « collaboration entre un écrivain précoce et un autre, plus tardif, qui ne cesse d'apprendre le métier[72] » ? Les textes des autres peuvent être le point de départ d'un récit ou d'un poème, les auteurs admirés ont à notre égard un regard bienveillant et nous aident[73]. Voilà les implications « sociales » de la réécriture, et qui en font une notion particulièrement adaptée pour rendre compte des préoccupations de notre auteur.

Enfin, la notion de réécriture soulève une autre question, absolument essentielle lorsque l'on s'intéresse à l'œuvre de Pacheco : la question du temps et de l'historicité de l'écrit. Parce qu'elle arrive après le texte qu'elle reprend, la réécriture instaure une séquence et met ainsi en avant la variable temporelle au sein de l'œuvre d'un auteur ou entre différents écrivains. Bernard Beugnot affirme que « la réécriture répond au besoin de réintroduire le temps et l'histoire dans la forclusion du texte, mais se cherche un statut critique à l'ombre de la théorie[74] ». Il me semble qu'en ne considérant la réécriture que comme la réponse à un besoin (celui de faire face à une « caducité » de l'écrit, « caducité » susceptible de mener le texte à sa déchéance), Beugnot élude l'un des principaux enjeux de la réécriture : non seulement elle fait apparaître le temps du texte, mais elle le revendique, et se pose clairement et activement contre le fameux adage *verba volant, scripta manent*. La réécriture propose, implicitement, de corriger, supprimer, ajouter, commenter, parodier, etc., l'écrit : elle porte atteinte à son intégrité textuelle. Elle le transforme et en fait un objet intrinsèquement historique : parce qu'elle lui fait subir, par la relecture et la remise en circulation,

---

[71] Claudette Oriol-Boyer, *op. cit.*, p. 9.
[72] José Emilio Pacheco, « Nota: la historia interminable », *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, *op. cit.*, p. 10. Nous traduisons.
[73] « They look on and help » : c'est avec cette citation de D. H. Lawrence que Pacheco ouvre son poème « D. H. Lawrence y los poetas muertos » (ToT, p. 151).
[74] Bernard Beugnot, « La réécriture : entre histoire et théorie », dans Lise Gauvain (comp.), *Jean Giraudoux. L'écriture palimpseste : actes du colloque de la Société internationale des études giralduciennes, Montréal, 25-29 septembre 1995*, Département des études françaises de l'Université de Montréal, 1997, p. 278.

une « cure de rajeunissement », elle rend explicite le fait que lui aussi est soumis au « vieillissement ». Sans manifeste, sans appui théorique explicite, de par sa seule existence, la réécriture récuse une conception close, figée et univoque du texte.

> Lié constitutivement à l'écriture (le texte, c'est *ce qui est écrit*), peut-être parce que le dessin même des lettres, bien qu'il reste linéaire, suggère plus que la parole, l'entrelacs d'un tissu (étymologiquement, « texte » veut dire « tissu ») il est, dans l'œuvre, ce qui suscite la garantie de la chose écrite, dont il rassemble les fonctions de sauvegarde : d'une part, la stabilité, la permanence de l'inscription, destinée à corriger la fragilité et l'imprécision de la mémoire ; et d'autre part la légalité de la lettre, trace irrécusable, indélébile, pense-t-on, du sens que l'auteur de l'œuvre y a intentionnellement déposé ; le texte est une arme contre le temps, l'oubli, et contre les roueries de la parole, qui, si facilement, se reprend, s'altère, se renie[75].

Le texte est envisagé ici par Barthes comme le garant de la stabilité, de la permanence, de la légalité de la lettre. C'est cette apparente pérennité de la parole écrite que la réécriture met à mal. Apparente, oui, car comme l'indique Barthes en modalisant son discours avec un « pense-t-on », la fixité du texte « en surface » n'implique aucunement son univocité – y a-t-il une intentionnalité du texte ? –, ni d'ailleurs, son immutabilité, remise en cause par les différentes lectures et réceptions dont il est l'objet.

Nous reviendrons sur ces questions tout au long de notre étude. Pour le moment, contentons-nous de remarquer que la réécriture est une notion qui, paradoxalement, semble s'appuyer sur le caractère durable et stable de l'écrit afin de remettre le texte en mouvement, lui insufflant de nouvelles possibilités sémantiques et poétiques. Écrivain du transitoire, Pacheco ne cesse d'affirmer que l'essence de toute chose n'est en fait que le passage : le travail de la réécriture qui transparaît tout au long de son œuvre est un moyen d'expression et de revendication de cette conviction profonde.

Henri Béhar pose la réécriture non seulement comme une pratique ou un concept, mais également comme une catégorie esthétique[76]. Cette affirmation nous paraît particulièrement intéressante : en effet, le réécrit ne pourrait-il pas constituer, aux côtés de notions aussi diverses que le tragique, le gracieux, l'humour, etc., une catégorie esthétique, en tant que modification du beau ? Le réécrit, au XXe siècle, se manifeste de diverses manières, mais toujours plus évidentes, revendiquées, et participe ainsi de l'expression de nouveaux goûts, de nouvelles sensibilités artistiques. Car la réécriture, si elle est entendue dans son acception la plus large (et non seulement comme répétition de l'écrit), se déploie au XXe siècle dans tous les domaines des arts et cette extension de son rayonnement s'opère de manière particulièrement affirmée, voire programmatique, dans celui des arts visuels. Sur ce point, il nous faut préciser que la « réécriture

---

[75] Roland Barthes, « Texte (théorie du) », *Encyclopaedia Universalis*, *s. v.* TEXTE.

[76] Il commence son article « La réécriture comme poétique − ou le même et l'autre », en établissant que la réécriture « désigne à la fois une pratique, un concept et une catégorie esthétique » (dans *Romanic Review*, 1981, vol. 72, n°1, p. 51).

picturale » qui nous intéresse ne concerne pas le retour de thèmes ou de motifs, abordés de manière différentes selon les styles (propres aux artistes) ou aux courants (propres aux époques et cultures). Le type de réécriture dont nous constatons l'émergence et le développement tout au long du siècle dernier a toujours pour objet une œuvre déterminée. Un tableau, un texte littéraire, une pièce musicale, par exemple, fixés par des coordonnées précises : auteur (même si celui-ci est « Anonyme »), date et lieu d'exécution (même si ceux-ci sont approximatifs). La reprise d'œuvres déjà existantes (et leur détournement) a ainsi été mis en pratique et théorisé par les artistes liés au *pop art* et aux *ready-made* : le tableau *L.H.O.O.Q.* (1919), où Marcel Duchamp re-présente la Mona Lisa, en l'affublant d'une fine moustache, d'un bouc, et du fameux acronyme, en est sans doute l'une des expressions les plus percutantes. Dans le domaine espagnol, les travaux du groupe Equipo Crónica, s'attachent à la fin des années soixante, à reprendre et subvertir de manière à la fois ludique et critique les grands chefs-d'œuvres de la peinture espagnole, qu'ils soient de Velázquez, Goya ou Picasso. Plus récemment, nous pouvons penser aux travaux de l'artiste de rue britannique Banksy, qui reposent, bien souvent, sur la subversion de l'œuvre d'art (en particulier par sa reproduction et éventuellement sa modification au sein du musée ou par sa reproduction, son déplacement et son intégration à un environnement urbain). Ces œuvres ont pour fondement le principe d'intertextualité (au sens large) mais s'en distinguent en ajoutant à celui-ci l'art du détournement[77].

Dans le domaine de la littérature, les pratiques de réécriture observables chez divers auteurs du XXe siècle débordent l'imitation didactique, le pastiche ludique (et parfois critique) et font un usage revendiqué de la citation (de l'autocitation parfois) et du dialogue entre les textes. En France, les expérimentations esthétiques du Nouveau Roman offrent un terrain privilégié à la manipulation ré-scripturale, comme l'a montré Anne-Claire Gignoux[78]. Dans le champ de la poésie hispano-américaine contemporaine, nous pouvons citer le travail sur la langue et sur la tradition pratiqué par Juan Gelman. Dans le cas du poète argentin, c'est la douleur de la mort et de l'exil (la dictature de Videla a fait « disparaître » son fils et sa belle-fille enceinte) qui semble motive un retour aux racines de la langue, par la réécriture des mystiques espagnols (Santa Teresa, et San Juan notamment) dans *Citas y comentarios* (1982). Dans *Dibaxu* (1994), Gelman compose vingt-neuf

---

[77] Lilvia Soto-Duggan nous aide à compléter cette réflexion avec un commentaire qui invite à comprendre l'intertextualité également dans le domaine de la musique. Elle cite et traduit la confession de kleptomanie de Stravinsky (qu'elle emprunte au livre de Donald Mitchell, *The Language of Modern Music*, New York, St. Martin's Press, 1970, p. 90) : « Mi instinto es recomponer y no sólo los trabajos de los estudiantes, sino también los de los viejos maestros. Cuando los compositores me muestran su música para que la critique, lo único que puedo decir es que yo la habría escrito en una forma muy diferente. Cualquier cosa que me interesa, cualquier cosa que amo, deseo hacerla mía. (Estoy probablemente describiendo una forma rara de cleptomanía.) » Dans « Realidad de papel: máscaras y voces en la poesía de José Emilio Pacheco », *INTI. Revista de literatura hispánica* [article en ligne], 1983, nº18, disponible sur : http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss18/ [dernière consultation le 12/06/2016]).

[78] Anne-Claire Gignoux, *La récriture : formes, enjeux, valeurs autour du Nouveau Roman*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2003.

poèmes en sefardi, le castillan archaïque des juifs chassés de la péninsule, à partir de la fin du XVe siècle, en proposant pour chacun d'eux une traduction à l'espagnol moderne. Il s'agit dans ce cas là d'un travail particulier de réécriture de la langue, et non du texte. Le poète explique sa motivation à creuser ainsi dans le substrat linguistique en ces termes : « Como si la soledad extrema del exilio me empujara a buscar raíces en la lengua, las más profundas y exiliadas de la lengua[79] ».

Quant à José Emilio Pacheco, de par sa pratique extensive de la réécriture autographe et allographe, mais aussi au moyen de sa réflexion autour de cette notion, il fait du réécrit une catégorie esthétique propre à la postmodernité, en répondant aux exigences définitoires de ce terme. En effet, si nous comprenons la catégorie esthétique comme

> toute entité qui réunit les caractères suivants : un abstrait affectif, c'est-à-dire le type, l'essence d'une impression émotionnelle ou sentimentale *sui generis* ; une disposition objective interne des éléments de l'œuvre d'art, en interaction organique, et constituant l'ensemble des exigences nécessaires pour que la réaction affective se produise ; un genre d'idéal visé par l'œuvre, ce qui permet de porter sur elle des jugements de valeur et d'estimer sa réussite selon qu'elle s'approche plus ou moins de l'idéal cherché ; enfin, la possibilité de se retrouver dans tous les arts, qu'ils soient plastiques, musicaux, littéraires, etc.[80]

nous sommes à même de retrouver dans la réécriture l'ensemble de ces éléments de composition, à savoir : pour l'abstrait affectif, l'impression de reconnaissance, intimement liée à la réception et à l'éthos ; une disposition objective interne, que nous pouvons reconnaître dans la répétition d'un écrit (*in praesentia* ou *in absentia*) ; et pour l'idéal visé par l'œuvre, nous le verrons, la constitution d'une littérature à la fois collective, anonyme et provisoire.

2. Un usage réflexif du texte et une réflexion sur l'écriture

La réécriture, par définition, part du texte, plus précisément d'un retour sur le texte. Si nous proposions plus haut de considérer la réécriture comme une catégorie esthétique, c'est parce qu'elle nous semble à même de traduire une époque et un moment de la littérature où, en toute conscience, l'auteur s'éloigne, dans sa pratique de la littérature, d'une esthétique de l'expression (où prédominerait la voix, la subjectivité, l'inspiration) afin de redonner toute sa place au langage poétique en tant que circulation de formes et de sens. Rappelons que l'une des citations favorites du poète apocryphe Julián Hernández, hétéronyme de Pacheco, « la poesía se hace entre todos », est elle-même la reprise des mots célèbres de Lautréamont « La poésie doit être faite par tous, non par un ». En traduisant ce vers, en l'introduisant non pas seulement dans sa langue, mais dans son

---

[79] Juan Gelman, cité par Nayra Pérez Hernández dans « El eco de la memoria: Juan Gelman y *Dibaxu* », *Alpha*, juillet 2009, n°28, p. 214 [revue en ligne] disponible sur http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_issuetoc&pid=0718-220120090001&lng=es&nrm=iso, (dernière consultation : 1/07/2014).

[80] Anne Souriau, « Les catégories esthétiques », *Encyclopaedia Universalis*, *s.v.* ESTHETIQUE.

œuvre, le poète dit ce qu'il fait et fait ce qu'il dit. Seulement, il ne s'agit pas de substituer au « mythe » de l'inspiration celui du « langage pur » : la réécriture place en son centre le texte déjà écrit et, dans une démarche qui pourrait sembler à première vue paradoxale, fait de la lecture le premier pas sur le chemin de la création littéraire. La contestation d'une esthétique de l'expression entraîne de fait une réévaluation des notions de création et d'originalité. Mais elle implique également un regard nouveau sur l'écriture, un regard qui place le texte en amont de l'écriture, et le fait fonctionner, toute proportion gardée, comme un élément de ce langage qui appartient à tous. Malgré les diverses fonctions qu'elle peut assurer (de convocation, de correction, de parodie, etc.), la pratique de la réécriture implique toujours un retour sur un texte antérieur, qui ne va plus être reçu seulement comme un objet de lecture, mais comme un matériau linguistique à transformer.

La réécriture porte en son nom la marque d'un retour. Elle est réflexion au sens premier du texte, car elle ré-fléchit : elle se penche en arrière, à la rencontre d'un texte déjà écrit. Cette inflexion vers le texte commence tout naturellement par la lecture ou, plus précisément, la relecture. Mais la réécriture suit un mouvement de balancier : d'abord en arrière, vers le déjà créé, puis en avant, vers la re-création. L'espace de ce mouvement est celui du texte tel que le définit Jean-Bellemin Noel : « Le texte n'est pas *un objet*, posé là une fois pour toutes, pourvu d'une finalité précise, doté d'un sens qui l'aurait déterminé totalement : il serait plutôt *un moment*, instable, et *un lieu*, provisoire ; ou encore un point stratégique dont le prix tient aux conditions de son occupation et dont les coordonnées varient selon la conjoncture[81]. »

Le retour au texte est pour le réécrivain l'occasion de revenir dans un endroit qu'il a quitté, momentanément. En réinvestissant par son écriture le lieu du texte, l'auteur y laisse des traces qui modifient – aussi imperceptiblement soit-il – l'espace de signifiances en suspens qui ne prendra sens qu'avec le concours du lecteur. La réécriture se place d'abord dans un lieu, celui du texte, et dans une temporalité, celle de l'après-ouvrage.

En effet, la réécriture, au sens où nous l'entendons et l'étudions, a pour caractéristique le fait de ne prendre pour texte source que des textes déjà publiés. En ce qui concerne notre auteur, les textes d'origines proviennent d'époques et d'espaces très variés. Cependant, la reprise de l'ensemble de ces textes par un auteur, à un moment et en un lieu donnés, contribue à créer un réseau où l'hétérogénéité des sources nourrit la cohérence d'une pensée. Nous reviendrons sur ce point plus tard. Il est intéressant de voir que, dans le cas où l'auteur fait de sa propre production l'objet de la réécriture, la succession des différentes éditions d'un même ouvrage instaure une nouvelle temporalité de l'œuvre : celle-ci ne se définit plus seulement à partir du contexte de

[81] Jean Bellemin-Noel, *op. cit.*, pp. 17-18.

production premier (les conditions socio-historiques, mais aussi l'environnement littéraire de son émergence) ou par celui de la lecture (le contexte de réception et les systèmes de pensées qui lui sont liées), c'est aussi le temps de l'œuvre en soi. Selon Bernard Beugnot, les réécritures « cherchent sans doute moins la formulation définitive qu'elles ne circonscrivent le lieu impossible d'un sens ou d'une saisie de l'objet. Il y a ici rapport de l'écriture à son propre passé et non à celui d'une tradition[82] ». La critique génétique a pour vocation d'étudier le processus de composition d'une œuvre – sa « genèse » – ; l'étude des publications successives qui composent la réécriture d'un texte nous permettra peut-être de connaître son « histoire ». Pacheco entend l'oeuvre littéraire comme « trabajo humano, producto histórico y perecedero: por tanto susceptible de mejorarse ». De manière plus poétique, il nous dit aussi : « Todo poema es un ser vivo / envejece » (ToT, p. 104).

Par ailleurs, à la différence des biffures que les spécialistes de la critique génétique peuvent voir sur les manuscrits des auteurs qu'ils étudient, où le texte initial repris est raturé, rayé, recouvert, le réécrivain ne peut pas superposer son nouveau texte au texte premier. Parce qu'il se fonde sur des œuvres déjà publiées, il ne peut qu'écrire « à côté » : cette position le rapproche du commentateur, de l'exégète, et donne à la réécriture un caractère clairement métapoétique. Cependant, elle n'est pas à proprement parlé commentaire, car elle se place elle-même, en premier lieu, comme création.

Dans la seconde partie du mouvement du balancier, le texte est projeté hors du texte au sens où la lecture réécrivante va déborder le cadre de l'ouvrage d'où elle surgit. Si la réécriture peut aspirer à dire ou à représenter le monde, la fonction référentielle de cette forme littéraire n'y occupe pas la première place : la réécriture, dès qu'elle est posée en tant que telle, a pour référent premier le déjà-écrit et n'opère pas sur le monde, mais sur une lecture du monde. Alors que le processus d'écriture peut être perçu comme une tension, à l'intérieur du sujet, entre un « vouloir-dire » et son expression, la réécriture serait une tension entre un « vouloir-lire » et son expression. Trouvant son fondement sur un texte premier, de soi ou d'un autre, la réécriture, portée par cette tension, va projeter le texte en dehors de son cadre écrit et fixé, vers une union idéale du sens et de l'expression : la réécriture est le lieu de cet effort, et le texte réécrit une autre étape provisoire de ce travail sans fin : « Elle [la réécriture] relève de la fonction poétique de Jakobson en ce sens qu'elle est attention portée au message lui-même : sa règle n'est pas conformité au texte premier ou au modèle prescrit par des modèles fixés, mais satisfaction d'une exigence virtuelle, réalisation d'un projet en train de s'élaborer[83] ».

---

[82] Bernard Beugnot, art. cit., p. 280.
[83] Maurice Domino, art. cit., sans pagination.

La réécriture n'existe que parce qu'elle est attention portée au texte : l'une de ses principales fonctions est donc métapoétique :

> Je disais que la réécriture s'affirme comme métapoésie, au double sens du terme : poésie sur et avec la poésie ; discours critique mettant en évidence les règles de construction du poème, manifestant, par redondance, les principes sur quoi s'est bâtie l'œuvre initiale. Ainsi éclate au grand jour une loi paradoxale de la poésie la plus actuelle : alors qu'elle se présente absolument libre de toute contrainte formelle, elle affiche la nécessité, pour son propre compte, (dans le cas de Jacques Roubaud, du moins), des règles de production, renouvelant, à sa manière, l'adage selon lequel l'art vit de contraintes et meurt de liberté[84].

Même si, comme nous aurons l'occasion de l'observer, la réécriture n'est pas toujours strictement un « discours critique mettant en évidence les règles de construction du poème », elle permet de « dévoiler », par la répétition, exacte ou modifiante, les substrats textuels dont est constituée la littérature : « Lorsqu'il réécrit, l'écrivain inaugure déjà une attitude réflexive qui a déjà une fonction critique qui se veut connaissance du phénomène littéraire », affirme Maurice Domino[85]. Si la pratique de la réécriture n'est pas nécessairement « critique » (au sens d'examen ou de jugement), elle instaure toujours une distance avec le texte : le texte réécrit engage un nouveau regard et une nouvelle subjectivité.

La réécriture est donc un usage réflexif du texte : son premier mouvement est celui d'un retour en arrière, d'une inflexion vers le passé. Elle est d'abord réexamen de soi ou relectures d'autres discours. Quand il s'agit d'une réécriture autographe, et donc d'un retour de l'écrivain vers son propre travail, ce mouvement va venir contredire l'apparente permanence de l'écrit. L'idée généralement répandue qu'une œuvre publiée est une œuvre non seulement achevée, mais de plus immuable dans sa formulation (à défaut de l'être dans ses lectures), est réduite à néant par la pratique de la réécriture. Pour certains, comme Octavio Paz, la correction d'un ouvrage « fait » engage son auteur sur le chemin de ce qui semble être une pénible rétrospection : « El poema está hecho de palabras necesarias e insustituibles. Por eso es tan difícil corregir una obra ya hecha. Toda corrección implica una re-creación, un volver sobre nuestros pasos, hacia dentro de nosotros[86] ». Pour d'autres, au contraire, la conscience du provisoire prévaudra toujours, et c'est l'idée d'achèvement qui semble inacceptable.

---

[84] Henri Béhar, art. cit., p. 59.
[85] Maurice Domino, art. cit., sans pagination.
[86] Octavio Paz, *La casa de la presencia. Poesía e historia*, dans *Obras completas,* t. I, México, FCE, 1994, p. 70.

3. La question du pré-texte et de l'avant-texte

La réécriture part du texte. De sa lecture ou relecture. Ou du souvenir de celle-ci, s'il y a eu mémorisation. Est-ce là ce qui différencie l'écriture de la réécriture ? Serait-ce à dire qu'à l'instar du texte réécrit, le texte « original », est créé *ex nihilo* ? Si certains auteurs romantiques ont participé à la diffusion d'une « théorie de la création » qui fait de l'imagination individuelle le seul moteur de l'écriture, différentes pensées au cours du XXe siècle ont réintégré le texte aux réseaux du discours social, comme nous le verrons plus loin, notamment avec les apports théoriques de Mikhail Bakhtine. La littérature est une image verbale du réel (peu importe la modalité expressive adoptée), elle est aussi traduction des impressions et sensations coexistant en nous-même, mais elle se fonde sur le langage, sur un langage utilisé par tous et porteur de tous les sens antérieurs. Le choix de la réécriture implique la reconnaissance de cet aspect-là de la littérature et le dépasse : ce n'est pas seulement le langage social qui fonde la création littéraire, ce sont les textes qui lui sont antérieurs.

Dans cette partie, nous allons revenir sur les différents textes qui précèdent, fondent la notion de réécriture et font de cette pratique une nouvelle forme de création, affranchie des idées d'originalité et de nouveauté qui prévalaient depuis la révolution romantique. Il faut préciser que, pour autant, la réécriture n'est pas une forme de retour au classicisme : il ne s'agit plus de forger l'œuvre selon des principes de beauté et de littérarité extérieurs (et parfois dogmatiques). Et si les ouvrages classiques réapparaissent comme sources primaires, ils subissent bien souvent des transformations en profondeur qui marquent une évidente distance par rapport au canon. L'*Ulysse* de James Joyce illustre parfaitement cette tendance. La réécriture propose donc une troisième voie, qui emprunte aux romantiques l'idée d'une liberté individuelle de l'artiste, tout en plaçant au centre de la pratique d'écriture la preuve d'un héritage culturel inévitable. Mallarmé ne propose-t-il pas que « plus ou moins, tous les livres contiennent la fusion de quelques redites comptées[87] » ?

La critique littéraire du XXe siècle va mettre à mal l'idée d'originalité et la notion de répétition va occuper de plus en plus d'espace dans la pensée occidentale, dans le domaine de la philosophie comme dans celui de la littérature, avec les travaux de Gilles Deleuze, Maurice Blanchot ou Jacques Derrida. Anne Tomiche résume cette évolution : « Contre l'idée que l'essence de l'œuvre est à chercher dans son "originalité", les théories littéraires du XXe siècle n'ont eu de cesse de répéter que le texte littéraire fait du neuf avec du vieux, qu'il est répétition et recyclage d'ancien, que l'écriture

[87] « Crise de vers », dans *Œuvres complètes*, Henri Mondor et G. Jean-Aubry (éds.), Paris, Gallimard, 1992, p. 367.

n'est jamais que réécriture[88]. » Le renversement est tel que certains auteurs en viendront à adopter l'idée que tout texte n'est que reprise, ou que l'écriture est forcément palimpsestique.

Dans l'un de ses articles, l'écrivain mexicain Álvaro Uribe développe l'idée poétique de la « página en negro[89] ». En prenant le contre-pied de la fameuse « page blanche », fond vierge sur lequel l'auteur inspiré, médiateur (médium, presque) entre l'Idée et la Forme, hésite et vacille (plus ou moins longtemps, avec plus ou moins d'angoisse) avant de coucher par écrit les phrases et autres vers soufflés par les muses, Álvaro Uribe remet le travail des hommes, et leur production textuelle, au centre de la création poétique. Pour lui, il ne peut y avoir de page blanche : « En la literatura, tal y como yo puedo concebirla, las páginas iniciales son siempre páginas negras ». Les feuilles qui vont être noircies par le poète ou l'écrivain – ou l'écran d'ordinateur qui va être recouvert de signes typographiques – vont toujours porter, en filigrane, la trace des auteurs lus auparavant. L'idée de la page blanche associée à celle de l'inspiration, cet élan créateur insufflé par quelque divinité ou incitation surnaturelle, devient obsolète pour PachecoNadie, ni siquiera Homero o los anónimos autores de la Biblia, ha empezado a escribir nunca desde la nada. Siempre que un escritor se dispone a trabajar tiene ante sus ojos – los ojos del espíritu – una cantidad infinita, o cuando menos indefinida, de textos previos. La dificultad del que escribe no es el vacío, sino la excesiva plenitud que lo precede […] En el principio no es la página en blanco; es un palimpsesto en el que se encima toda la literatura anterior.

L'image proposée par l'écrivain mexicain suggère que l'acte d'écriture se fonde toujours sur un acte d'écriture antérieur. Et même s'il semble parfois difficile de distinguer le texte caché sous ce palimpseste, il semblerait qu'il y ait toujours une forme de manifestation textuelle antérieure à l'écrit. Il expose dans un bref poème une vision à la fois fantomatique et très concrète de cette idée de l'avant texte : il réaffirme sa conception collective de l'écriture poétique, et remplace la « page noire » d'Uribe par la présence active du poète convoqué. Puisque, inévitablement, l'écriture s'ajoute à d'autres écritures, autant nous appuyer sur ce qui nous précède, nous saisir de cette main tendue. Et c'est bien sûr par le biais d'une relation intertextuelle (une citation en épigraphe) et de sa glose que l'auteur affirme cette conviction :

D.H. Lawrence y los poetas muertos

They look on and help

No desconfiemos de los muertos
que prosiguen viviendo en nuestra sangre.
No somos ni mejores ni distintos:
tan sólo nombres y escenarios cambian.

---

[88] Anne Tomiche, « Histoire de répétition », dans Jean-Paul Engélibert et Yen-Mai Tran Gervat (dir.), *La littérature dépliée. Reprise, répétition, réécriture*, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 25.
[89] Álvaro Uribe, « La página en negro », dans Karl Kohut (ed.), *Literatura mexicana hoy II. Los de fin de siglo*, Vervuert, Frankfurt, 1993, pp. 94-96.
[90] *Ibid.*, p. 94.

Y cada vez que inicias un poema
convocas a los muertos.
Ellos te miran escribir,
te ayudan. (ToT, p. 151)

Dans les mots de Michel Lafon :

> […] la réécriture est l'écriture même dès que celle-ci s'avoue l'impossibilité d'un surgissement *ex nihilo* et la nécessaire prise en compte, dans chacune de ses manifestations, et pour aussi spontanée qu'elle se veuille, d'une complexe antériorité. Ce texte préexistant au texte, ce pré-écrit s'appelle mythes, formes simples, sources, littérature, genre, rhétorique, style... C'est tout ce qui, tant pour le fond que pour la forme, informe et fonde la lettre à venir. Tout ce qui, assumé ou nié, dessine les frontières obligées du territoire apparemment illimité du signifiant. Tout ce dont l'écriture n'est que réutilisation, interception nouvelle, nouvelle variation[93].

Maurice Domino explore cette idée lorsqu'il s'interroge sur le passage du « texte oral » au mythe écrit : « Il y a bien eu gestion d'un texte antérieur qui a eu pour effet le passage de l'oral à l'écrit, on a copié le texte oral : l'a-t-on écrit ou réécrit ? », avant d'affirmer : « Soit à exprimer la chose brutalement, l'écriture est toujours déjà réécriture. Le texte écrit reprend un texte premier, écrit ou non. » Ces questionnements témoignent de la préoccupation pour la question de la répétition au fondement même de l'histoire de nos littératures et de nos cultures. Cependant, pour le moment, la réécriture qui nous intéresse s'arrête à la reprise du texte écrit et publié.

Cette reprise concerne donc essentiellement deux types de textes, que Maurice Domino nomme avant-texte et trans-texte ou intertextes. Le premier terme, utilisé avec un sens plus restreint par la critique génétique, renvoie ici au matériau textuel qui va constituer le fondement de la réécriture autographe. Dans l'œuvre de José Emilio Pacheco, le travail de reprise de soi est si ample que presque la quasi-totalité de ses ouvrages de création va, à un moment donné, obtenir le statut d'avant-texte. Autre particularité des avant-textes pachéquiens : parce que l'activité de réécriture se reproduit sans cesse, tout texte réécrit est susceptible de devenir à son tour l'avant-texte d'une prochaine réécriture. Nous pouvons ainsi retrouver trois états d'un même sonnet, à approximativement vingt ans d'intervalle les uns des autres :

Soneto [1963]	El sol oscuro [1980]	El sol oscuro [2000]
Sustenta el vuelo luces transparentes y vence al aire un sol ágil y oscuro. La noche es oquedad, desierto muro, llama que resucita sus vertientes.	Enciende el vuelo luces transparentes y rompe el aire un sol ágil y oscuro. La noche es oquedad, desierto muro o llama detenida en sus vertientes	Enciende el vuelo llamas transparentes. Domina el aire un sol ágil y oscuro. La noche es oquedad, desierto muro o río que se disuelve en sus afluentes.
Claro dolor que llega cuando sientes que el árbol de ese tiempo hosco, inseguro se nutre de lo muerto y lo futuro, de la tierra y la sangre incandescentes.	Otro dolor regresa cuando sientes que el árbol de ese tiempo en que no duro se nutre de lo muerto y lo futuro, de la tierra y la sangre incandescentes.	Otro dolor regresa cuando sientes que el árbol de ese tiempo en que no duro se nutre de la muerte y lo futuro y la tierra y la sangre incandescentes.

[91] D.H. Lawrence, *Lettres à Katherine Mansfield et à J.M. Murry*, tr. T. Aubray, Paris, Payot & Rivages, 2006, p.º78.
[92] Álvaro Uribe, art. cit., p. 95.
[93] Michel Lafon, *op. cit.*, p. 14.

Avanza el mar y cubre lo que sueña agua que duerme, tierra que perdura todo se quiebra en horas y se adueña	Avanza el mar. Inunda lo que sueña: agua que pasa y piedra que perdura. Multitud de los siglos en la peña	Avanza el mar. Inunda lo que sueña. El agua pasa y al fluir perdura. Se remansan lo siglos en la peña
de la tarde final y la hermosura. Porque la noche es fuego que se empeña en calcinar el orden, la aventura.	donde la sal anula su estructura. La noche arde en su fuego. El mar se adueña de la tierra: su límite y su tortura	donde la sal anula su estructura. La sombra arde en su espejo. El mar se adueña de la tierra: su límite y tortura.

Il s'agit ici d'un poème de forme fixe, son extension ne varie donc pas au cours des différentes réécritures, mais ce n'est pas le cas de tous les textes retravaillés qui, dans leur grande majorité, se voient énormément raccourcis. Malgré le maintien de la forme, il est aisé de voir que la successive transformation du poème ne correspond pas uniquement à la recherche d'une plus grande correction stylistique, ni d'une meilleure sonorité (même si certaines modifications nous semblent aller clairement en ce sens) : ce qui se dessine, lors de la lecture comparée de ces trois poèmes, c'est le mouvement de retour vers un même paysage, et l'examen plus profond et intime de celui-ci. La voix poétique fait du second quatrain le témoignage de ce retour : dans le premier avant-texte, celui de 1963, la voix poétique annonce l'arrivée de la douleur (« Claro dolor que llega cuando sientes »), et c'est la réitération de ce phénomène (de la douleur, autre) et de l'arrivée (qui devient « regreso »), qui est évoquée dans les versions suivantes (« Otro dolor regresa cuando sientes »).

Le second terme renvoie chez Domino aux textes des autres, que la réécriture met en jeu selon toute une gamme de modalités. Maurice Domino ne semble pas établir de différence entre intertextualité et transtextualité : nous verrons plus loin, dans une partie consacrée à l'intertextualité, que ces deux termes reçoivent selon les auteurs qui les définissent et les manipulent des acceptions plus ou moins étendues correspondant à des perspectives centrées sur le texte, l'auteur ou le récepteur, et qu'il est possible d'y apposer tout un ensemble d'adjectifs qui vont en modifier et délimiter le sens (l'intertextualité peut ainsi être diffuse ou restreinte, directe ou indirecte, externe ou interne, implicite ou explicite, etc.). Nous pensons qu'il est nécessaire, dans le cadre de ce travail, d'établir la nomenclature la plus claire possible, sans multiplier pour autant les néologismes, afin de préciser au mieux notre pensée. Pour le moment, limitons-nous à dire que l'intertextualité peut être entendue au sens large : elle renvoie alors à tous les échos textuels qui surgissent individuellement chez une personne donnée lorsqu'elle lit. C'est cette intertextualité étendue que définit Michael Riffaterre : « L'intertextualité est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première[94] ». Dans le poème que nous avons cité en exemple, chaque texte génère des relations intertextuelles de natures variées : il y a la relation entre chaque texte et ses versions,

[94] M. Riffaterre, « La trace de l'intertexte » dans *Pensée,* oct. 1980, n°215, p. 4, cité par Anne-Claire Gignoux, *op. cit.*, p. 26.

bien sûr, mais également le mouvement qui, par le biais de quelques indices plus ou moins explicites ou diffus, tend au rapprochement avec d'autres textes. Ainsi, le titre, qui est ajouté à partir de la deuxième version et conservé par la suite, pose-t-il l'image oxymoronique de ce soleil obscur (« soleil noir » nervalien ?), reprise dans chaque version. Cet astre sombre, qui ne produit pas de lumière, est peut-être la lune dont les reflets sur la mer sont autant de flammes transparentes. Une autre lecture, plus intertextuelle, nous y fait lire la présence d'Héraclite d'Éphèse, aussi surnommé « l'Obscur », dont le fragment 41 « Tout s'écoule, rien ne reste. » résonne particulièrement fort dans le poème de Pacheco.

Dans sa classification des types de textes que met en œuvre la littérature, Maurice Domino distingue en plus des avants-textes, des intertextes et trans-textes, deux autres types. Le premier, désigné comme « contexte », renvoie aux textes (pas nécessairement écrits) qui correspondent aux formes discursives spontanément présentes dans la vie sociale, et dont la réutilisation dans le texte constitue le dialogisme. Le second, appelé « post-texte », concerne le champ de la réception, puisqu'il réfère au texte virtuellement présent dans la structure textuelle, qui ne prendra sens qu'au moment de la lecture. Bien que soulevant des questions importantes – la part de non textuel qui intervient dans le phénomène de réécriture –, les concepts de contexte et de post-texte, nous semblent un peu moins opérationnels dans le cadre de cette étude. D'une part parce qu'ils ne sont pas exclusivement liés à l'activité de réécriture, d'autre part parce que leurs contours sont bien plus diffus, puisque dépendant de données et de phénomènes extra-textuels : éléments biographiques, psychologiques, héritages littéraires et sociaux, contexte idéologique, etc., dans le cas du contexte, compétence et subjectivité du lecteur dans le cas des post-textes.

4. Réécriture et postmodernité

Même si sa théorisation remonte aux années 1980, la réécriture, au sens large, est une pratique constante de la littérature :

> Il serait tentant de distinguer les époques où l'imitation constituait un procédé canonique et préconisé comme tel, et l'époque où le désir d'originalité s'allie avec des formes plus complexes et masquées de réécriture. Mais l'usage de celle-ci, en son sens large, est omniprésent. Ainsi lorsque, par exemple, les goliards au Moyen Âge reprennent les modèles de textes religieux pour les parodier (*Carmina burana*, XIIe-XIIIe siècle), il y a bien là un usage de la réécriture ; *a fortiori* lorsque Villon compose un « Grand Testament » après un « Petit » (1461-1462). Et dans l'*Art poétique* de Boileau (1674), le « vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage » appelle à une pratique constante de la réécriture avant la version achevée, mais aussi une fois celle-ci déjà publiée, dans les éditions successives. Ainsi Montaigne retouchant sans cesse ses *Essais* (1ere ed. 1580), Corneille révisant ses œuvres composées depuis 1630 en de nombreuses variantes pour

l'édition de 1660, etc., et la prolifération du phénomène à l'époque moderne. Mieux vaut donc admettre la permanence du fait, et en considérer les variétés[95].

Cependant, la pratique affirmée de la réécriture (de soi et des autres) répond à une conception de la littérature que l'on peut rapprocher de la pensée postmoderne. La réécriture avouée, explicite, de soi ou des autres (qui peut s'incarner dans le pastiche ou la parodie) est un phénomène particulièrement prégnant dans la seconde partie du XXe siècle.

Pour Jean-François Lyotard, l'adjectif postmoderne et le substantif associé, la postmodernité, servent à désigner l'état de la société après les bouleversements qu'a connu le monde à la suite de la Seconde Guerre mondiale et de la guerre froide. C'est dans cet espace-temps post-industriel que s'épuisent les métarécits : récits voués à donner un sens aux grandes questions de l'humanité (la conscience, la nation, le prolétariat, etc.). La confiance en ces grands systèmes d'explication du monde semble s'évanouir et avec elle la croyance en un « discours de la vérité ».

Dans une perspective nettement plus politique, Fredric Jameson associe l'avènement d'une postmodernité avec celui de la société capitaliste : l'individualisme de la modernité (marqué en littérature par la maîtrise d'un style unique, reconnaissable entre tous) propre à la société bourgeoise, se fond progressivement dans une culture massifiée, où les médias, *l'entertainment* et la publicité jouent un rôle prépondérant et contribuent à déplacer progressivement la nature et la fonction de l'histoire. Il est possible d'établir un parallèle entre la définition de la postmodernité proposée par Jameson et l'importance que l'intertextualité a eu tout au long du XXe siècle. La réflexion de McLuhan[96] sur le fait intertextuel nous ouvre ainsi à une perspective sociologique que Laurent Jenny résume en ces mots « Les périodes de crise intertextuelle seraient donc toutes celles qui suivent l'introduction de nouveaux media. Ainsi pourrait-on peut-être expliquer que la Renaissance et le début du XXe siècle soient deux moments clés dans l'intertextualité littéraire[97]. » Même si la proposition de McLuhan reste insuffisante, en ceci notamment qu'elle n'inclut pas la fonction éminemment critique de toute forme de réécriture, elle souligne le lien qui existe entre le développement certain des pratiques intertextuelles et l'avènement des médias de masse : deux

---

[95] Éric Bordas, « Récriture, réécriture », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (dir.), *op. cit.*, p. 501.

[96] « Avant l'avènement de l'électricité, l'imprimerie ne connaissait pas de rivale, tant pour l'étendue que pour l'intensité, dans son pouvoir de récupérer le passé et de servir de mémoire collective. Non seulement ramène-t-elle l'Antiquité, jadis réduite au mince filet des manuscrits, mais elle enivre les lettrés de scolastique et d'aphorismes sentencieux. La mécanique rapide de la presse met les enluminures des livres d'heures à la portée de tous. Ces « lectures pour tous » forment un public nouveau et font pousser une floraison de genres nouveaux. Cervantès et Rabelais discernent dans l'évolution du public lettré l'effet d'un mélange des genres à une échelle colossale. Cervantès offre un *Don Quichotte* détraqué par la lecture des romans récupérés par Gutenberg et Rabelais présente le monde sous la forme d'une poubelle gargantuesque dont se repaissent les appétits insatiables des hommes. » (Marshall McLuhan, *Du cliché à l'archétype : la foire du sens*, Paris, Mame, 1973, p. 195).

[97] Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », dans *Poétique*, 1976, n°27, p. 259.

phénomènes que l'on retrouve au cœur des manifestations artistiques considérées comme postmodernes.

Dans le domaine artistique, le concept de postmodernité ne fait pas l'unanimité : la grande diversité de ses objets (et des champs auxquels ils appartiennent) renforcent les résistances. Fredric Jameson réunit autour de ce concept l'architecture d'un Charles Jencks, le *pop art* d'un Andy Warhol ou le photoréalisme dans les arts visuels, en musique les compositions de Philip Glass mais aussi le punk et le rock des Clash, Talking Heads ou de Gang of Four. Dans le domaine de la littérature, aussi bien le Nouveau Roman francais que les œuvres de Williams Burroughs ou Thomas Pynchon, pour ne citer qu'eux, sont fréquemment associés au postmodernisme. La tendance à inclure des reprises de textes existants (littéraires ou non) est particulièrement présente dans ces œuvres. Dans certains cas, les explorations et expérimentations intertextuelles auxquelles les textes sont soumis conduisent à la destruction totale du récit : c'est ce qu'il se produit, par exemple, avec les *cut-up* de Burroughs[98]. En poésie, « la poésie conversationnelle » – « the much simpler talk poetry that came out of the reacion against complex, ironic, academic modernist poetry in the 1960s[99] » – est souvent percue comme une émanation de cette nouvelle forme d'appréhender la culture.

Pacheco propose d'ailleurs, en 1969, un poème qui, par sa forme et les questions qu'il soulève, invite le lecteur à une redéfinition de la poésie :

> Disertación sobre la consonancia
>
> Aunque a veces parezca por la sonoridad del castellano
> que todavía los versos andan de acuerdo con la métrica;
> aunque parta de ella y la atesore y la saquee,
> lo mejor que se ha escrito en el medio siglo último
> poco tiene en común con La Poesía, llamada así
> por académicos y preceptistas de otro tiempo.
> Entonces debe platearse a la asamblea una redefinición
> que amplíe los límites (si aún existen límites),
> algún vocablo menos frecuentado por el invencible desafío de los clásicos.
> Un nombre, cualquier término (se aceptan sugerencias)
> que evite las sorpresas y cóleras de quienes
> –tan razonablemente– leen un poema y dicen:
> "Esto ya no es poesía." (ToT, p. 78)

Malgré cette diversité, il est possible d'établir des points communs entre toutes ces expressions artistiques et de délinéer ainsi les contours du phénomène postmoderne. L'une de ses principales caractéristiques, toujours selon Jameson, – caractéristique que nous considérons propre à toute nouvelle proposition artistique, ou du moins toute tentative de théorisation de celle-ci –

---

[98] Aspect ponctuellement décrit par Laurent Jenny (art. cit., p. 259).
[99] Fredric Jameson, *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*, London, Verso, 1998, p. 1

repose sur la volonté de dépasser le courant culturel alors hégémonique : dans ce cas, une certaine forme canonique de la modernité :

> First, most of the postmodernisms mentioned above emerge as specific reactions against the established forms of high modernism, against this or that dominant high modernism which conquered the university, the museum, the art gallery network and the foundations. Those formerly subversive and embattled styles – Abstract Expressionism; the great modernist poetry of Pound, Eliot or Wallace Stevens; the International Style (Le Corbusier, Gropius, Mies van der Rohe); Stravinsky; Joyce, Proust and Mann – felt to be scandalous or shocking by our grandparents are, for the generation which arrives at the gate in the 1960s, felt to be the establishment and the enemy – dead, stifling, canonical, the reified monuments one has to destroy to do anything new. (Jameson, 1998 : 1)

Jameson ne donne pas de définition de ce qu'il entend par « moderne » mais précise que les formes postmodernes qui naissent de ces oppositions sont aussi variées que les formes artistiques de modernité que l'on peut trouver. Est-ce dans l'institutionnalisation de l'art moderne que se trouve la principale critique que lui adresse les postmodernes ? Le problème n'est pas si simple et concerne la relation que de nouveaux auteurs / artistes entretiennent avec ceux qui les ont immédiatement précédés. Certains critiques voient dans un phénomène textuel, l'importance du pastiche et de la figure de la répétition dans les œuvres postmodernes, le signe d'une réponse à l'obsession d'innovation qui animaient les modernes et l'affirmation de l'idée que tout ce qui est nouveau a déjà été dit. D'autres expliquent le retour à la narrativité (c'est-à-dire le retour au récit comme centre de l'activité littéraire) comme une « démocratisation » de la littérature, après des œuvres modernes négligeant l'aspect narratif et s'avérant parfois bien trop complexes pour des lecteurs non initiés. Cependant, ce n'est pas parce que la proposition postmoderne vient après ces modernités littéraires, qu'elle ne peut être définie que contre celle-ci :

> Si les modernistes, prenant le flambeau aux romantiques, nous ont appris que la linéarité, la rationalité, la conscience, la causalité, l'illusionisme naïf, le langage transparent, l'anecdote innocente et les conventions morales des classes moyennes ne sont pas tout, alors, dans la perspective des dernières décennies de notre siècle, nous pouvons admettre que les contraires de ces choses ne sont pas tout non plus. La disjonction, la simultanéité, l'irrationalisme, le refus de l'illusionnisme, l'auto-réflexion, « le médium-comme-message », l'olympianisme politique et un pluralisme moral qui approche de l'entropie ne sont pas tout non plus. Un programme digne de la fiction postmoderniste, je crois, serait la synthèse, ou le dépassement de ces antithèses, qui peuvent être résumées comme des modes d'écriture prémodernistes et modernistes[100].

Bien que l'œuvre de Pacheco corresponde, en bien des aspects, à une littérature postmoderne, elle ne présente pas cette volonté de démarcation par rapport aux « modèles » de l'époque que Jameson pose comme un trait définitoire. Au contraire, les œuvres des poètes, écrivains et penseurs qui l'ont précédé, et qui constituent pour lui (et pour une grande partie de la « generación de Medio Siglo ») l'objet de ses études universitaires, continuent de former pour lui un bataillon de textes amicaux

[100] John Barth, « La littérature du renouvellement », dans *Poétique*, 1981, n°48, p. 402-403.

qui l'assistent dans son labeur de poète. Si l'œuvre de Pacheco peut être qualifiée de postmoderne, c'est sans doute davantage au sens où l'entend Umberto Eco lorsqu'il affirme :

> La réponse post-moderne au moderne consiste à reconnaître que le passé, étant donné qu'il ne peut être détruit parce que sa destruction conduit au silence, doit être revisité : avec ironie, d'une facon non innocente. Je pense à l'attitude post-moderne comme à l'attitude de celui qui aimerait une femme très cultivée et qui saurait qu'il ne peut lui dire : « Je t'aime désespérément » parce qu'il sait qu'elle sait (et elle sait qu'il sait) que ces phrases Barbara Cartland les a déjà écrites. Pourtant, il y a une solution. Il pourra dire : « Comme dirait Barbara Cartland, je t'aime désespérément. » Alors, en ayant évité la fausse innocence, en ayant dit clairement que l'on ne peut parler de facon innocente, celui-ci aura pourtant dit à cette femme ce qu'il voulait lui dire : qu'il l'aime et qu'il l'aime à une époque d'innocence perdue[101].

Un autre trait de la postmodernité, qui reste liée à la critique du canon imposé, consiste en une volonté affirmée d'effacer la ligne politique et institutionnelle qui marque la séparation entre une « haute culture » et une « culture de masse ». Dans son *Apostille au Roman de la rose*, Umberto Eco écrit : « 1965. C'était le debut du pop-art, et donc les années où les distinctions traditionnelles entre art expérimental, non figuratif, et art de masse, narratif et figuratif, devenaient caduques[102]. » Cet effacement des frontières (institutionnellement marquées) est mis en œuvre par les artistes postmodernes grâce à un profond et nouveau travail de la citation. Selon Jameson, « [they] no longer "quote" such "texts" as a Joyce might have done, or Mahler; they incorporate them, to the point where the line between high art and comercial forms seems increasingly difficult to draw[103] ». Nous reviendrons plus en détail sur les innombrables références à la culture populaire qui – d'abord présentées à la manière d'un cadre contextuel subjectif et désordonné puis disséminées tout au long du roman –, ont fait de *Las batallas en el desierto* un véritable almanach culturel de la toute fin des années quarante. Pour illustrer cette pratique du collage d'éléments populaires au cœur de ses récits et poèmes, citons les premières lignes de la deuxième partie de la nouvelle fantastique « La fiesta brava[104] » :

> Andrés Quintana escribió entre guiones el número 78 en la hoja de papel revolución que acababa de introducir en la máquina eléctrica Smith-Corona y se volvió hacia la izquierda para leer la página de *The Population Bomb*. En ese instante un grito lo apartó de su trabajo: – FBI. Arriba las manos. No se mueva–. Desde las cuatro de la tarde el televisor había sonado a todo volumen en el departamento contiguo. Enfrente los jóvenes que formaban un conjunto de rock atacaron el mismo pasaje ensayado desde el mediodía:
>
> *Where's your momma gone?*
> *Where's your momma gone?*
> *Little baby don*
> *Little baby don*
> *Where's your momma gone?*
> *Where's your momma gone?*

---

[101] Umberto Eco, *Apostille au nom de la rose*, tr. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985, p. 77-78.
[102] *Ibid.*, p. 73
[103] Fredric Jameson, *op. cit.*, p. 2.
[104] José Emilio Pacheco, *El principio del placer*, 2ª ed., México, Era, 1997, pp. 77-78.

> *Far, far away.*
>
> Se puso de pie, cerró la ventana abierta sobre el lúgubre patio interior, volvió a sentarse al escritorio y releyó:
>
> SCENARIO II. En 1979 the last non-Communist Government in Latin America, that of México, is replaced by a Chinese supported military junta. The change occurs at the end of a dcade of frustration and failure fot the United States. Famine has swept repeatedly across Africa and South America. Food riots have often became anti-American riots. (*El principio del placer* [1997], pp. 77-78)

Dès le début de ce récit, nous pouvons souligner la présence d'objets culturels variés : dans cette nouvelle mettant en scène l'acte d'écrire de la fiction, la machine à écrire Smith Corona fonctionne presque comme un stéréotype, équivalent *sui generis* du Smith & Wesson des polars américains. La marque de la machine à écrire, tout comme l'ouvrage que le protagoniste est en train de traduire, *The Population Bomb*[105], nous plongent dans un contexte clairement marqué par le pouvoir économique et idéologique des États-Unis. Les *mass media* apparaissent dès le début du texte, et proviennent eux aussi du « voisin du nord » : d'abord par le biais d'un programme télévisé (faisant référence au FBI) et d'une strophe d'un morceau de *rock and roll* repris « obsessionnellement » (que nous avons identifié comme étant le titre « Chirpy Chirpy Cheep Cheep » du groupe Middle of the road, paru en 1972, année de publication du recueil). Par l'inclusion d'une grande variété de textes (littéraires, publicitaires, scientifiques, musicaux, filmographiques, ou télévisuels) l'auteur rend son œuvre perméable à cette « culture de masse ». Les raisons de cette inclusion sont diverses : indice de la pénétration des États-Unis dans un Mexique trop dépendant, effort de contextualisation ou effet de réel, toujours est-il que ces textes renforcent les allusions à une société de consommation étroitement liée à la condition postmoderne :

> a periodizing concept whose function is to correlate the emergence of new formal features in culture withe the emergence of a new type of social life and a new economic order – what is often euphemistically called modernization, post-industrial or consumer society, the society of the media or the spectacle or multinational capitalism. This new moment of capitalism can be dated fron the post-war boom in the United States in the late 1940s and early 1950s are in many ways the key transitional period, a period in which the new international order (neo-colonialism, the Green Revolution, computerization and electronic information) is at one and the same time set in place and is swept and shaken by its own internal contradictions and by external resistance. (Jameson, 1998 : 3)

D'autre part, quels que soient les objets culturels représentés, nous remarquons que, par leur multiplication, ils contribuent à transformer la nature même du texte : celui-ci se compose en grande partie d'un ensemble de textes culturels extérieurs – et parfois en langue étrangère – à l'œuvre qui les reprend et les cite, à la manière d'un collage.

---

[105] Paru en France sous le titre *La Bombe P*, ce livre du biologiste américain Paul R. Ehrlich publié en 1968 a pour sujet la menace que représentent, selon l'auteur, l'augmentation mondiale de la population et ses corollaires : catastrophes écologiques et manque de nourriture. Les solutions prônées par le biologiste allaient de mesures fiscales décourageant la natalité à la non-assistance à certains pays trop pauvres pour accéder à l'autosuffisance.

L'emprunt de plus en plus répété et assumé, l'importance que prend le pastiche dans les arts postmodernes, répondent à un autre tournant culturel, celui de la « mort de l'auteur ». Les positions sur la question sont variables. Il n'en reste pas moins que les presque quatre-vingt-ans de modernité « classique », forgés par des écrivains et artistes aux styles uniques, ont laissé derrière eux une société culturelle qui n'est plus attirée par la création de nouveaux styles ou de nouveaux mondes : tout a déjà été créé, car seul un nombre limité de combinaisons est possible : « the unique ones have been thought of already[106] ». Comment ne pas relier ce phénomène à la pratique de la répétition et de la réécriture, dont le pastiche n'est qu'une variante ?

Les traits caractéristiques de la postmodernité brièvement décrits ci-dessus ne sont pas apparus du jour au lendemain : ils étaient présents dans bien des réalisations des artistes modernes. Mais comme le fait remarquer Jameson, le tournant postmoderne marque une inflexion : si certaines tendances étaient auparavant isolées ou minoritaires (le recours au pastiche, par exemple), elles deviennent, dans la société de la seconde moitié du XXe siècle, des pratiques dominantes et étendues.

Linda Hutcheon situe la caractéristique essentielle de l'art postmoderne dans son aspect contradictoire : « I would like to begin by arguying that, for me, postmodernism is a contradictory phenomenon, one that uses and abuses, installs and subverts the very concepts it challenges[107] ». Cette définition basée sur la contradiction rejoint, selon nous, la fonction du pastiche, cette imitation qui met en question les notions du même et de l'autre. Si la contradiction est l'action de s'opposer à une affirmation, un « dire contre », le pastiche est un « faire contre », une contrefaçon : le moyen de s'opposer à une manière, à un style, justement par son imitation. Car la possibilité même de l'imitation du style (par définition « l'ensemble des moyens d'expression (vocabulaire, images, tours de phrase, rythme) qui traduisent de façon originale les pensées, les sentiments, toute la personnalité d'un auteur[108] ») n'est-elle pas, en soi, contradictoire ? Le postmoderne serait donc une forme d'expression originale qui se fonde sur la reprise, la répétition aussi bien des formes d'arts « canoniques » que des expressions de la culture de masse, afin de les objectiver et de les mettre en question. Pour Hutcheon, cependant, la dimension parodique et la capacité exceptionnelle à l'autoréférentialité ne doit pas exclure le dialogue avec le monde extra-artistique, en particulier dans ses dimensions politique et historique.

> On the surface, postmodernism's main interest might seem to be in the processes of its own production and reception, as well as in its own parodic relation to the art of the past. But I want to argue that it is precisely parody – that seemingly introverted formalism – that paradoxically brings about a direct

---

[106] Fredric Jameson, *op. cit.*, p. 7.
[107] Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Routledge, London, 1988, p. 3.
[108] CNRTL, *s. v.* STYLE.

> confrontation with the problem of the relation of the aesthetic to a wold of significance external to itself, to a discursive world of socially defined meaning systems (past and present) – in other words, to the political and the historical. (Hutcheon, 1988 : 22)

Même si leurs perspectives divergent, aussi bien Jameson que Hutcheon insistent sur le poids du parodique dans les expressions artistiques postmodernes : si pour le premier il est le signe négatif d'un cannibalisme des styles antérieurs et marque une certaine idée de nostalgie du passé, pour la seconde il est l'affirmation d'une pensée critique. Dans les deux cas, il semble exprimer une « présence du passé » trait que nous retrouvons sans cesse dans l'œuvre poétique de Pacheco.

En se centrant davantage sur la littérature et en particulier sur des ouvrages qu'elle désigne comme des « métafictions historiographiques », Hutcheon mène une réflexion sur l'histoire et sa « discipline » l'historiographie : « The provisional, indeterminate nature of historical knowledge is certainly not a discovery of postmodernism. Nor is the questioning of the ontological and epistemological status of historical « fact » or the distrust of seeming neutrality and objectivity of recounting. But the concentration of these problematizations in postmodern art is not something we can ignore[109] ». Parmi les questions que soulève la problématisation de l'histoire dans les fictions postmodernes figure celle de notre accès à la connaissance du passé : que pouvons-nous savoir du passé ? Comment pouvons-nous le savoir ? « Historiographic metafiction self-consciously reminds us that, while events did occur in the real empirical past, we name and constitue those events as historical facts by selection and narrative positioning. And, even more basically, we only know of those past events through their discursive inscription, through their traces in the present. » Nous aurons l'occasion de traiter plus en profondeur cet aspect de la fiction historiographique postmoderne à travers le roman *Morirás lejos* (1967) de José Emilio Pacheco : texte fragmentaire et complexe, à la fois inquisition éthique et témoignage de seconde main sur la Seconde Guerre Mondiale.

L'écriture pachéquienne se voit ainsi traversée par les problématiques dites postmodernes. Le contexte de production de l'œuvre (Mexico, de la fin des années soixante jusqu'au début du XXIe siècle) est celui de la transformation structurelle d'une ville et d'un pays : de l'exode rural à l'implantation des *maquiladoras* le long de la frontière nord, de la violence de la révolution et du conflit *cristero* à « la guerre contre le narcotrafic », de la nationalisation du pétrole à l'ALENA : le pays, par l'intermédiaire de ses grandes villes, la gigantesque capitale en tête, semble absorbé par le modèle du capitalisme multinational imposé par son voisin du nord. La société de consommation régit la vie des grandes villes, malgré quelques résistances volontaires ici et là, malgré l'exclusion économique de la grande majorité de ceux qui rêvent y aspirent. Or ces problématiques

---

[109] Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 88.

contextuelles deviennent textuelles chez Pacheco, et sont converties en traces formelles (la reprise des discours de cette culture de masse), mais aussi en thèmes et en interrogations. C'est le cas dans ce bref poème qui, au moyen d'une image très claire, nous interpelle sur la profonde vanité de notre société consumériste :

> Posmodernidad
>
> La supercarretera hacia la nada.
> A la orilla
> el cementerio de automóviles. (ToT, p. 442)

Son recours constant à la réécriture (signe que tout a déjà été dit ?), au mélange des formes littéraires et des genres (notamment historique et fictionnel), sont autant de pratiques que le concept de postmodernité nous aide à mieux appréhender : la réécriture empêche de considérer l'œuvre comme un produit fini, l'engage dans une dynamique où le sens n'est jamais fixe, où la participation active du lecteur peut être requise constamment.

Même si le terme « postmoderne » est apparu d'abord aux États-Unis et en France, il a connu en Amérique Latine une ample diffusion. Au début, le concept y a été discuté dans le domaine des sciences sociales et la popularité du terme parmi les intellectuels européens explique en partie son influence dans les milieux académiques en Amérique Latine à partir des années quatre-vingt. La position « excentrée », « marginale », de cette région, ainsi que le caractère « fragmentaire », « hétérogène » des formations économico-socio-culturelles qui la constituent permettent, par bien des aspects, de rapprocher certains des objets culturels qu'elle a produit des canons du postmoderne. Pourtant, lors du colloque intitulé *Latinoamérica: nuevas direcciones en teoría y crítica literaria*, qui se tint à Dartmouth (États-Unis) en avril 1988, les critiques envers l'existence d'une postmodernité latinoaméricaine ne manquèrent pas. Certains considéraient qu'il était impossible de parler de postmodernité car beaucoup de régions n'avaient pas connu de véritable « modernité », d'autres refusaient une catégorie jugée trop européenne[110] ou refusaient tout simplement un concept dont l'aspect parfois désenchanté (notamment par rapport au passé et à l'histoire) était jugé réactionnaire. Cependant, les défendeurs d'un postmodernisme latino-américain se firent eux aussi entendre et beaucoup reprirent l'oeuvre de l'écrivain argentin Jorge Luis Borges pour illustrer la naissance du phénomène postmoderne en littérature[111]. C'est ce que

---

[110] Nelson Osorio, critique vénézuélien, y affirmait ainsi : « Nous ne pouvons pas être postmodernes pour la même raison que nous ne pouvons pas être européens », cité par Antón Risco, « Le Postmodernisme latino-américain », dans *Études littéraires*, 1994, vol. 27, n°1, p. 68 [article en ligne], disponible sur : http://id.erudit.org/iderudit/501068ar (dernière consultation : 28/06/2016).

[111] Après Douwe Fokkema, John Barth, Umberto Eco, Hans Robert Jauss, Charles Russell, Gerald Graff et d'autres font de Jorge Luis Borges le fondateur de la littérature postmoderne (Antón Risco, art. cit., p. 69).

fait John Barth, qui choisit la nouvelle « Pierre Ménard, auteur du Quichotte » comme support d'une réflexion sur une nouvelle forme de littérature, « the litterature of exhaustion » :

> […] the important thing to observe is that Borges doesn't attribute the Quixote to himseilf, much less recompose it like Pierre Menard ; instead, he writes a remarkable and original work of literature, the implicit theme of which is the difficulty, perhaps the unnecessity, of writing original works of literature. His artistic victory, if you like, is that he confronts an intellectual dead end and employs it against itself to accomplish new human work[112].

Bien que controversé, le concept de postmodernité entre en résonance avec un grand nombre d'œuvres littéraires latino-américaines : il affirme la possibilité d'écrire depuis les marges (géographiques, mais aussi sociales, ou sexuelles), de proposer la littérature comme un discours (et non pas comme une représentation), et par là même de se réapproprier une histoire nationale ou régionale. Il offre le choix d'opérer un retour vers la narrativité ou, au contraire, de mêler les genres (récits fictionnels et discours théoriques), et d'effacer les limites entre les différentes expériences artistiques. Nombre d'ouvrages latino-américains, et non des moindres, sont étudiés par la critique internationale en tant qu'objets littéraires postmodernes, notamment *Cent ans de solitude* (1967), de Gabriel García Márquez. La même année, au Mexique, sont publiés *Cambio de piel* de Carlos Fuentes et *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco : deux romans qui explorent, parfois de façon extrême, différentes alternatives étroitement liées avec les propositions postmodernes dont ils deviennent des exemples importants. Par ailleurs, la multiplication, depuis les années 1990, d'ouvrages critiques et théoriques proposant une réflexion sur la postmodernité (littéraire ou autre)[113] en Amérique Latine est une preuve de l'intégration de certains auteurs et artistes à un mouvement dont les variantes géographiques n'annulent pas une ample diffusion dans tout l'Occident.

La réécriture du XXe siècle renvoie à une conception postmoderne du texte littéraire, parce qu'elle en souligne le caractère métapoétique et critique (puisqu'elle implique un auto-examen de l'activité d'écriture), dynamique et mouvant (puisqu'elle remet en cause la possibilité de son achèvement), intertextuel et polyphonique (la multiplication des voix et des discours vise à la dissolution d'un concept de vérité stable et unique), mais aussi parce qu'elle instaure une relation plurielle et multivectorielle entre le discours cité, le discours citant et le lecteur, dont on attend une attitude active de décodification.

---

[112] John Barth, « The literature of exhaustion », dans *The Friday Book: Essays and other Nonfiction*, New York, G. P. Putman's sons, 1984, pp. 69-70.
[113] Nous avons recensé une trentaine d'ouvrages sur le sujet, pour le seul domaine de la littérature.

II. Dialogisme, intertextualité, réécriture : bilan théorique

1. L'apport fondamental de Bakhtine : le dialogisme (traduit par intertextualité par Todorov) et la conception sociale du langage littéraire

Le travail de Mikhaïl Bakhtine, mis à l'honneur par les études structuralistes, a fourni aux sciences humaines une réflexion complexe et novatrice. Dans le cadre de cette thèse, nous nous intéresserons plus particulièrement à ses écrits sur le dialogisme. Ce concept trouve sa source à la croisée de trois grandes disciplines : la littérature, bien sûr, mais également la linguistique et la sociologie. Au début, c'est surtout pour son travail de critique littéraire que l'on s'intéressa à Bakhtine : ses ouvrages sur Dostoïevski et Rabelais, notamment, contribuèrent à en faire un historien et un théoricien de la littérature, même si ses premières orientations étaient surtout philosophiques. En France, l'intérêt des structuralistes pour le formalisme russe – pour lequel les textes de Bakhtine représentent, d'après Julia Kristeva, « un des événements les plus marquants et l'une des tentatives de dépassement les plus puissantes de cette école[114] » –, le travail de traduction et d'interprétation des textes bakhtiniens et de ceux de son « Cercle » ont contribué à ce que l'on fasse de certaines catégories pensées par Bakhtine des sujets d'investigation plus littéraires : le concept de dialogisme y marque ainsi, dans les années soixante-dix, le début d'une nouvelle orientation dans la pensée de la littérature. La thèse du dialogisme, à savoir le mot conçu comme un dispositif en interaction (entre le sujet écrivant, le personnage ou le lecteur, et d'autres textes), trouve son origine dans le déclin du formalisme. La reprise de cette proposition théorique par différents théoriciens ouvrira la voie à de nombreux outils conceptuels qui nous aideront à mieux appréhender la réécriture.

Lorsqu'il entreprend de décrire le « principe dialogique », Bakhtine ne se restreint pas seulement au domaine de la littérature : il part d'abord de l'analyse du fonctionnement des sciences sociales, en tant que sciences qui ont pour objet un texte, une pensée, un auteur, c'est-à-dire toute forme d'expression d'un sujet. C'est ce caractère qui selon lui différencie les sciences exactes des sciences humaines :

> Les sciences exactes sont une forme monologique du savoir : l'intellect contemple une *chose* et parle d'elle. Il n'y a ici qu'un seul sujet, le sujet connaissant (contemplant) et parlant (énonçant). Seule une *chose sans voix* se trouve en face de lui. Mais on ne peut percevoir et étudier le sujet en tant que tel comme s'il était une

[114] Julia Kristeva, « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », dans *Critique*, avril 1967, n° 239, p. 439.

chose, puisqu'il ne peut rester sujet s'il est sans voix ; par conséquent, sa connaissance ne peut être que *dialogique*[115]. »

Une première étape dans l'établissement du concept de dialogisme en fait un principe inévitable pour qui entreprend de faire de la recherche en sciences humaines : l'analyse la plus neutre qui soit y fera toujours se rencontrer (au moins) deux subjectivités : celle du chercheur / lecteur / spectateur, et celle qui est portée par le discours (textuel ou non) de l'auteur de l'objet étudié. L'apport premier de la pensée de Bakhtine a été de poser l'impossibilité de l'objectivation du sujet et son corollaire : la relation qui s'établit entre deux sujets ne peut être que dialogique : « […] l'être ne peut s'appréhender de manière juste qu'en tant que sujet, c'est-à-dire résultant d'interrelations humaines ; contrairement aux choses, l'être humain ne peut donc être objectivé, il ne peut être abordé que de manière dialogique[116] ».

Cette constatation servira de prémisse à une réflexion plus précisément ancrée dans le champ de la littérature moderne. L'opposition que fait Bakhtine entre le dialogique et le monologique dépasse de loin la division formaliste entre un discours direct (qui serait monologique) et un discours indirect (dialogique). D'après Bakhtine, en effet, la littérature de la modernité (Dostoïevski en est pour lui le meilleur représentant), donne à voir la confrontation de discours contradictoires (portés par les personnages, l'auteur, le narrateur), sans que cette opposition n'aboutisse à une quelconque résolution ou synthèse. Alors que le roman monologique se caractérise par le « surplomb que prend l'écrivain réaliste par rapport à la voix et la conscience de ses personnages[117] », le roman dialogique tend vers « l'autonomisation de la voix du personnage[118] ». Si dans les œuvres du premier type les discours des personnages sont chapeautés par l'idéologie de l'auteur, et ne nous arrivent qu'à travers cette voix « régente » qui tend à l'homogénéité et à la synthèse, dans les œuvres du second type ni le narrateur ni l'auteur ne cèdent à la tentation d'objectiver les personnages, d'intégrer et de soumettre leurs voix à son propre discours. Alors que dans le roman monologique le bagage idéologique de l'auteur ou du narrateur devient un filtre qui teinte les voix des personnages, le roman dialogique fait du personnage une « pure voix » : l'énoncé produit est considéré comme le témoin d'une subjectivité, comme la manifestation d'une conception du monde (qui peut s'éloigner grandement de celle qui est manifestée par l'auteur). Le concept de polyphonie, emprunté à la musique vocale, va alors désigner

---

[115] Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique suivi de : Écrits du Cercle de Bakhtine*, tr. Georges Philippenko, Paris, Seuil, 1981, pp. 33-34.
[116] Claire Stoltz, « Dialogisme », *Fabula* [en ligne], disponible sur : http://www.fabula.org/atelier.php?Dialogisme (dernière consultation : 27/07/2016).
[117] Dominique Rabaté, « Bakhtine chez Beckett et Bernhard (voix, idée et personnage dans la théorie dialogique) », dans Catherine Depretto (éd.), *L'héritage de Mikhaïl Bakhtine*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, p. 35.
[118] *Ibid.*, p. 34.

la « réalisation littéraire romanesque de ce qui est un principe épistémologique bakhtinien[119] » : le dialogisme.

Cette conception « dialogique » des sciences humaines repose sur un socle linguistique novateur que Bakhtine et son « Cercle » ont grandement contribué à développer : celui d'une linguistique qui n'étudie pas la langue comme système (approche saussurienne) mais s'intéresse, à un niveau plus pragmatique, à l'étude des énoncés, des instances du discours. Cette nouvelle discipline, Bakhtine la nomme « translinguistique » ; elle repose sur le constat qu'« aucun énoncé en général ne peut être attribué au seul locuteur : il est le produit de l'interaction des interlocuteurs et plus largement, le produit de toute cette situation sociale complexe, dans laquelle il a surgi[120]. » Même sans impliquer tout l'environnement social, par le seul fait qu'un discours tende vers un interlocuteur (réel ou imaginé) et qu'il en attende une réponse (effective ou non), il sera inévitablement marqué par la parole de l'autre : « Tout discours est dirigé sur une réponse et ne peut échapper à l'influence profonde du discours réplique prévu. » Jean Peytard résume le postulat de Bakhtine ainsi : « l'énonciation d'un locuteur porte nécessairement en elle la parole de l'autre qui lui donne forme et substance[121] ». La parole, par conséquent, est constamment habitée par ses usages, qui laissent en elle une « trace invisible » :

> Aucun membre de la communauté verbale ne trouve jamais des mots de la langue qui soient neutres, exempts des aspirations et des évaluations d'autrui, inhabités par la voix d'autrui. Non, il reçoit le mot par la voix d'autrui, et ce mot en reste rempli. Il intervient dans son propre contexte à partir d'un autre contexte, pénétré des intentions d'autrui. Sa propre intention trouve un mot déjà habité. (Todorov, 1981 : 77)

Pour Bakhtine, le dialogisme est la relation de chaque énoncé à tous les énoncés. Cette relation est sémantique et appartient au discours, non à la langue et il n'existe pas d'énoncé qui soit dépourvu de dimension dialogique : « Le discours rencontre le discours d'autrui sur tous les chemins qui mènent vers son objet, et il ne peut pas ne pas entrer avec lui en interaction vive et intense. » (Todorov, 1981 : 99).

Dans le champ de la littérature, le concept de dialogisme a permis de dessiner clairement une tendance du roman moderne à l'individualisation de ses personnages, à leur prise d'indépendance vis-à-vis d'une « tutelle narratrice » : nous verrons plus loin comment la multiplication des voix, leurs confrontations parfois chaotiques, et la fragmentation des consciences des personnages sont présents dans le roman *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco comme les conséquences de la réécriture. D'autre part, les propositions de Bakhtine dans le domaine de la

---

[119] Claire Stoltz, « La notion de polyphonie », *Fabula* [article en ligne], disponible sur : http://www.fabula.org/atelier.php?La_notion_de_polyphonie (dernière consultation le 02/09/2014)
[120] Tzvetan Todorov, *op. cit.* (1981), p. 50.
[121] Jean Peytard, *Bakhtine. Dialogisme et analyse du discours*, Paris, Bertrand Lacoste, 1995, p. 76.

linguistique énonciative attestent de la dimension collective et collaborative de tout discours. C'est cette dimension que Pacheco met en poésie par le biais de la réécriture, celle-ci pouvant être appréhendée comme une forme extrême de dialogisme littéraire, puisque en plus d'être habité par ses usages dans le discours mondain, l'objet de la réécriture est habité par son ou ses usages précis, ponctuels, identifiables, dans le champ du discours littéraire, du texte. En répétant cet usage du texte dans le texte, de la littérature dans la littérature, la réécriture déclenche une confrontation entre trois « subjectivités » : l'auteur du texte réécrit, l'auteur réécrivain, et l'auteur de la lecture. Paradoxalement, la réécriture qui est, dans un premier moment et à un premier niveau, répétition du même, fait surgir l'altérité constitutive de la parole, le choc des subjectivités. Dans la réécriture, la monophonie n'a pas lieu d'être. Les traits bien définis du style linéaire – ce tracé noir qui entoure le discours et que l'on peut deviner dans les marques du style direct (typographie, première personne, temps du discours) – n'y signalent pas des frontières infranchissables. La voix qui cite ne s'efface pas devant la voix citée, ni ne l'encadre : elle l'invite à se faire entendre. A l'inverse, la voix citée n'annule pas la voix citante : même dans les cas où la distance entre les deux entités (le texte réécrit et le texte réécrivant) est nulle en apparence, c'est-à-dire dans le cas de la citation, il y a toujours au moins deux voix au pupitre. L'énoncé a beau être le même dans les deux cas, il a beau être parfaitement délimité par les marques du style direct, deux voix s'y superposent, deux timbres s'accordent, ou se désaccordent, selon le cas. La réécriture est toujours polyphonique.

Cependant, il est un espace, selon Bakhtine, où le dialogisme ne peut avoir lieu : celui de la poésie. En effet, le critique pose la poésie comme un genre nécessaire monologique car elle est pour lui essentiellement l'expression des états d'âmes intimistes de son auteur. Même si elle dit les déchirures d'un être qui se sent pluriel, la poésie reste univoque, monocorde, homogène, car elle ne fait entendre le discours d'une seule conscience. Nous pouvons voir ici que le concept de dialogisme est manipulé par Bakhtine à deux niveaux différents : en tant que genre littéraire, la poésie est, pour Bakhtine, forcément monologique puisqu'elle est considérée comme pure expression du sujet. En revanche, à un niveau linguistique supérieur en abstraction, la poésie, en tant que discours, est constituée de mots « non neutres », déjà porteurs de sens et d'usages précédents. Aucun énoncé n'échappe à cette translinguistique : celui du poète ne fait pas exception. Et le critique russe d'affirmer : « C'est pourquoi l'œuvre du poète, comme celle de tout artiste, ne peut accomplir que quelques transvaluations, quelques déplacements d'intonations, perçus par lui-même et par son auditoire sur le fond des anciennes évaluations, des anciennes intonations. » (Todorov, 1981 : 78). Cette remarque sur la relation du sujet poète avec la langue qu'il travaille, d'une part, et avec les précédentes manipulations de ce matériel, d'autre part, nous semble particulièrement innovante. La création poétique n'est pas perçue comme une œuvre de création

absolue (quasi *ex nihilo*) : elle est présentée ici de manière bien plus modeste, comme une nouvelle manipulation de la langue, dont on ne perçoit (et valorise) la particularité (l'originalité ?) qu'à l'aune des productions déjà existantes.

Malgré cette proposition selon laquelle l'œuvre du poète n'est constituée que de « déplacements d'intonations », Bakhtine continue de voir en la poésie un genre profondément monologique. Pour justifier cette idée, il analyse le fonctionnement sémantique de l'image poétique :

> Dans l'image poétique au sens étroit (dans l'image-trope), toute l'action — la dynamique de l'image — se joue entre le mot (sous tous ses aspects) et l'objet (dans toute sa complexité). Le mot se plonge dans la richesse inépuisable et la variété contradictoire de l'objet même, dans sa nature « vierge » et encore « innommée » ; c'est pourquoi il ne présuppose rien en dehors du cadre de son contexte (à quoi s'ajoutent, bien sûr, les trésors de la langue même). (Todorov, 1981 : 100)

Mais n'est-il pas réducteur de ne considérer le genre poétique que par le biais de la figure de l'image ? Cela revient à laisser de côté tout un univers poétique moderne qui considère le mot au-delà de cette relation unique entre le signifiant et l'objet, dans toute l'amplitude de son usage social et littéraire. Un univers où il ne s'agit plus de « donner un sens plus pur aux mots de la tribu » – formulation mallarméenne qui sous-tend l'idée que l'emploi « prosaïque » de la langue souille les mots –, mais de réinvestir le mot de la potentialité de ses usages antérieurs, et de reconnaître par là le caractère social du langage poétique. Le théoricien russe dessine une dichotomie aussi radicale que questionnable entre roman et poésie lorsqu'il affirme : « On pourrait peut-être voir les raisons de cette opposition dans le fait que le poème est un acte d'énonciation alors que le roman en représente un. » S'il admet que la représentation du discours (et par là de son énonciateur) n'est pas impossible en poésie, il considère que cette représentation va s'opérer de manière bien délimitée, au moyen du discours direct et de la citation par exemple, et qu'elle ne fera pas usage de formes hybrides. En outre, il juge que cette poésie « polyphonique » n'est pas esthétiquement valorisée.

Le poème n'est envisagé par Bakhtine que comme émanation du genre lyrique, sous-genre de la poésie qui « privilégie l'expression plus ou moins vive de la subjectivité ou de thèmes existentiels au moyen des ressources de musicalité, de rythme, d'évocation visuelle ou affective propres au langage[122] ». L'identification de la poésie au lyrisme exclut de celle-là toute dimension mimétique, de narration (dimension présente dès les origines de la poésie en vers). D'après Antoine Compagnon, ce rejet du narratif dans la poésie, est caractéristique des poètes modernes : « on assiste donc à la revanche moderne du lyrique, qui trouve une place, et la première, au sein de la

[122] CNRTL, *s. v.* LYRIQUE.

poésie, et supplante les genres épique et dramatique, désormais exclus de la poésie. Le narratif, critère classique de la poéticité, est devenu critère moderne de prosaïsme[123]. »

Cependant, cette revanche est toute relative, car en tant que composante du code du langage, le récit continue de trouver sa place dans la poésie du XXe et du XXIe siècle. La poésie conversationnelle hispano-américaine, la poésie narrative italienne, et même le poème en prose (dont l'une des composantes historiques, selon Michel Murat, est la fable ou l'anecdote[124]) sont quelques exemples de la survivance de la représentation dans le genre poétique moderne et postmoderne. En outre, en ce qui concerne la dimension polyphonique, comment ne pas entendre les multitudes de voix (et, *a fortiori*, de langues) dans la poésie d'un Ezra Pound ou d'un Thomas Stearns Eliot. Eliot met en avant ce que nous pouvons désigner comme un double potentiel dialogique de l'œuvre poétique : d'abord, en défendant l'idée que la langue poétique puise sa matière dans la langue commune (orale, d'ici et maintenant) ; ensuite, en laissant apparaître des traces évidentes de ses emplois écrits antérieurs grâce au recours à une intertextualité marquée (par la typographie et la polyglossie).

> Indeed, if an English poet is to learn how to use words in our time, he must devote close study to those who have used them best in *their* time; to those who, in their own day, have made the language new. […] it will equally be true that the quality of our poetry is dependent upon the way in which the people use their language: for a poet must take as his material his own language as it is actually spoken around him. If it is improving, he will profit; if it is deteriorating, he must make the best of it. Poetry can to some extent preserve, and even restore, the beauty of a language[125] […]

Le poème *The Waste Land* est un exemple de collage polyglotte mêlant sources poétiques, mythiques, historiques diverses, pour recréer une vision complexe du monde dévasté de l'entre-deux guerres. Si la réduction que semble effectuer Bakhtine de la poésie à un genre forcément monologique était difficilement soutenable, elle devient objectivement impossible après le discours poétique (et critique) de nombreux auteurs du XXe siècle.

Pacheco, grand lecteur de Pound et de Eliot, construit volontairement son travail poétique comme une interaction sociale, un discours contextualisé et intersubjectif. Outre le recours à une

---

[123] Antoine Compagnon, « La notion de genre », [cours en ligne], *Fabula. La recherche en littérature*, disponible sur : http://www.fabula.org/compagnon/genre8.php.

[124] Michel Murat, « Le dernier livre de la bibliothèque. Une histoire du poème en prose », dans Marielle Macé et Raphaël Baroni (dir.), *Le Savoir des genres*, Presses Universitaires de Rennes, 2007.

[125] « D'ailleurs, si un poète anglais veut apprendre à faire usage des mots de notre temps, il devra se consacrer à une étude rigoureuse de ceux qui en ont fait le meilleur usage en *leur* temps : à ceux qui, à leur époque, ont renouvelé la langue. […] il sera également vrai que la qualité de notre poésie dépend de la manière dont les gens utilisent leur propre lange : car un poète doit prendre comme matériau sa propre langue telle qu'elle est réellement parlée autour de lui. Si celle-ci prospère, il en profitera ; si elle se détériore, il lui faudra en tirer le meilleur. La poésie peut, dans une certaine mesure, préserver et même restaurer la beauté de la langue […] » (T. S. Eliot, *On Poetry and Poets*, London, Faber and Faber, 1957, p. 22. Nous traduisons.)

langue orale, aux traits d'humour et d'ironie (hautement polyphoniques, selon Bakhtine), le poète n'hésite pas à faire entendre des langues étrangères, et multiplie l'insertion de voix autres que celles du « je poétique ». Nous sommes donc là face à une écriture poétique intertextuelle. Le poème est certes un acte d'énonciation, mais il n'est plus exclusivement monologique et s'appuie bien souvent sur les voix de ceux qui ont écrit avant. Pacheco souligne à maintes reprises le caractère hautement intertextuel de son discours poétique : il le montre par les nombreuses citations et revendique l'impossibilité pour lui (pour quiconque ?) d'écrire en l'absence des textes de ceux qui l'ont précédé. Il s'inscrit en cela dans une lignée de poètes qui visent à extraire la poésie de son espace de confinement (l'expression de l'individuel, du propre que ce soit par l'émotion ou le sentiment) pour l'inclure dans un espace qui peut être parfois clairement social et collectif. Lorsque l'un de ses hétéronymes reprend les vers de Lautréamont, c'est pour passer de l'injonction à la constatation : si le symboliste français disait : « La poésie doit être faite par tous », le mexicain rétorque : « La poesía se hace entre todos ». Bakhtine montre qu'un énoncé ne peut exister en tant que production strictement individuelle, Pacheco affirme que le discours poétique non plus.

Le dialogisme est donc un concept pouvant opérer dans plusieurs domaines. Dans le champ des sciences humaines, c'est la rencontre de (au moins) deux subjectivités autour d'un discours (textuel ou non) ; dans le champ de la linguistique discursive, c'est la prise en compte de l'autre, en tant que sujet parlant, et son intégration dans les énoncés propres. Et si Bakhtine ne semble pas intégrer à sa réflexion sur le dialogisme le rôle du lecteur, la notion d'exotopie, qu'il développe notamment dans *Esthétique de la création verbale*, soulève la question de la compréhension et de la réception de l'œuvre. L'exotopie est, selon Bakhtine, la distance spatiale et/ou temporelle, introduite par le lecteur, entre le contexte de production d'une œuvre et son contexte de réception. Elle a une fonction essentielle dans la compréhension du roman : cette distance est génératrice de sens, car elle oblige le lecteur « lointain » à imaginer, interpréter, enrichir l'œuvre originale en établissant avec celle-ci une relation dialogique : « Dans le domaine de la culture, l'exotopie est le moteur le plus puissant de la compréhension. Une culture étrangère ne se révèle dans sa complétude et dans sa profondeur qu'au regard d'une autre culture (et elle ne se livre pas dans toute sa plénitude car d'autres cultures viendront qui verront et comprendront davantage encore[126]). » La réécriture donne à voir l'exotopie, en ce sens qu'elle est répétition du même texte, et déplacement du contexte. Elle ne permet pas seulement le surgissement d'une pensée « connaissante et évaluante », elle devient le signe de l'altérité : le texte réécrit est un texte différent, qui rend compte du fait que la

[126] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, tr. Alfreda Aucouturier, Paris, Gallimard, 1984, p. 348.

compréhension n'est pas adhésion totale ni redoublement, mais bien transformation. À un niveau premier, en dehors de toutes les fonctions qu'elle va pouvoir assumer, la réécriture donne à voir le processus à la fois d'altération et de recréation du texte qu'est la lecture. De Bakhtine, Pacheco semble avoir hérité l'idée essentielle que l'interprétation du sens d'un texte est une expérience infinie : « Rien n'est mort absolument : chaque sens aura sa fête de renaissance » (Todorov, 1981 : 170).

2. L'intertextualité : parcours d'un concept essentiel

Dans le prologue à *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, Pacheco revient sur la genèse de ces récits de jeunesse. Il y souligne l'importance de la lecture des autres dans le processus créateur, et l'influence que certains auteurs et certaines œuvres ont pu avoir sur l'écriture de ses premiers textes. Comme il le dit lui-même, cette nécessité de recourir aux textes des autres s'est faite sentir dans son travail d'écrivain alors que l'idée d'originalité était encore l'un des principes de l'appréciation esthétique de l'œuvre artistique[127], bien avant que ne soit forgé, en France d'abord, le concept d'intertextualité :

> Hasta donde sé « La sangre de Medusa » y « La noche del inmortal » son los primeros cuentos mexicanos que ostentan el influjo descarado de Borges. En una época en que se perseguían como crímenes las « influencias » y lo « libresco », mucho antes de que se formulara el concepto de intertextualidad, estos relatos se atrevieron a tomar como punto de partida textos ajenos y a creer que lo leído es tan nuestro como lo vivido[128].

Cette mention de l'intertextualité, dans le prologue d'une de ses œuvres de fictions, nous donne à voir la conscience réflexive de l'auteur sur son œuvre. Cette affirmation laisse entrevoir des termes que Pacheco semble rapprocher du concept d'intertextualité : le « livresque », d'une part, les « influences », d'autre part. Notons tout d'abord qu'en espagnol, l'adjectif « libresco » ne présente pas la connotation péjorative qu'il peut avoir en français[129] : il renvoie simplement à un écrivain ou un auteur « que se inspira sobre todo en la lecture de libros[130] ». L'intertextualité mentionnée ici par Pacheco est à comprendre comme un mécanisme de production du texte où l'écriture se fonde véritablement sur la lecture d'autres textes et d'autres auteurs, avec lesquels elle dialogue sans cesse et ouvertement. Mécanisme de production plutôt mal vu par la société littéraire de l'époque –

---

[127] Peut-on considérer Marcel Duchamp et Andy Warhol les précurseurs, dans les arts visuels, de cette esthétique de la « citation » ?
[128] José Emilio Pacheco, « Nota : la historia interminable », LSM, p. 10.
[129] « Qui se fonde sur les livres au détriment de l'expérience » ou « qui manque de naturel », selon les définitions du CNRTL.
[130] DRAE, *s. v.* LIBRESCO.

puisque considéré comme un « crime » –, et discrédité (non sans humour) par l'auteur lui-même lorsqu'il juge que ses premières nouvelles « affichent sans vergogne l'influence de Borges ».

Nous reviendrons par la suite sur la position de l'auteur vis-à-vis de sa pratique de l'intertextualité. Nous soulignerons cependant ici que, la plupart du temps, notre auteur se montre résolument revendicatif : Pacheco pratique directement et défend ouvertement une littérature de l'emprunt. Et, paradoxalement, c'est en partie grâce à son recours aux textes et aux voix des autres que notre poète a dessiné un style propre, une signature littéraire qui revendique l'anonymat. Bien entendu, toute l'œuvre de l'auteur ne peut se réduire au seul jeu intertextuel : l'évolution d'une voix qui a écrit pendant près d'un demi-siècle rend son œuvre beaucoup plus complexe ; cependant, la constance de la pratique de la réécriture peut nous guider à travers une interprétation de ses textes, et c'est le fil d'Ariane que nous avons choisi de suivre.

L'intertextualité, concept dont nous retracerons l'évolution dans cette partie, nous permet de redécouvrir de manière plus conceptuelle « ce que les écrivains ont toujours su (et que tant de fois ils nous ont dit) : les livres parlent toujours d'autres livres, et chaque histoire raconte une histoire déjà contée. Homère le savait, l'Arioste le savait, sans parler de Rabelais ou de Cervantès[131]. » Nous voulons rappeler par ces quelques mots d'Umberto Eco que la littérature est un réseau, que les textes ont, depuis toujours, dialogué entre eux, et que par conséquent, le concept d'intertextualité ne vise absolument pas à décrire un phénomène littéraire récent. Son développement théorique a cependant contribué à donner de la littérature une vision dynamique : quelles que soient les nombreuses définitions que l'on peut trouver derrière le concept d'intertextualité, il en ressort que la littérature se construit non pas comme une somme « palimpsestique », mais davantage comme un réseau dialogique, dynamique et ouvert. Le mot littéraire est désormais un « croisement de surfaces textuelles » : celles « de l'écrivain, du destinataire (ou du personnage), du contexte culturel actuel ou antérieur[132]. »

Le terme intertextualité se prête bien à une glose qui tendrait vers la métaphore spatiale. Le préfixe « inter- », extrêmement productif, présente fondamentalement deux acceptions. La première va désigner la partie d'espace (ou de temps) séparée ou délimitée par deux éléments : un « espace entre », un intervalle, en quelque sorte. Cette première approche nous permet d'introduire une première appréhension de l'intertextuel comme étant ce qui marque une distance entre deux types de discours (le discours de l'auteur et celui des personnages, par exemple). C'est cet espace que l'on retrouve aux racines du terme, quand celui-ci, introduit par Kristeva, était souvent

---

[131] Umberto Eco, *op. cit.*, p. 25.
[132] Julia Kristeva, art. cit., p. 439.

synonyme de dialogisme : l'intertextualité est alors un entre-deux qui se définit par l'ambiguïté et l'ambivalence du mot social et littéraire. L'intertextuel est ici la marque d'une altérité.

La seconde acception du préfixe « inter- » exprime la notion de relation, de réciprocité. Cet entre-deux n'est pas un vide qui sépare : bien au contraire, il est l'espace qui permet d'unir. C'est cet « inter » qui « met en rapport » que nous retrouverons, notamment, dans la théorie de Gérard Genette, pour qui l'intertextualité est l'une des modalités qui permet au texte d'entrer en relation avec d'autres textes. Tout comme la *limes* latine pouvait marquer la délimitation entre deux champs (et les distinguer l'un de l'autre) en même temps qu'elle désignait le chemin qui les séparait (et qui permettait de passer de l'un à l'autre), le préfixe inter est le signe qui à la fois distingue et unit. Cette brève introduction a permis de présenter la malléabilité d'un concept à partir de la malléabilité de ses composants morphologiques. Nous allons maintenant brièvement retracer l'histoire de l'intertextualité à travers les principaux textes théoriques qui en ont proposé une définition.

Il est communément admis qu'à l'origine du terme d'intertextualité se trouvent les réflexions de Julia Kristeva à propos de certains textes de Bakhtine. Dans un article de 1967, la sémioticienne développe, en l'adaptant quelque peu à un cadre de pensée plus psychanalytique[133], le statut du mot littéraire comme entité sémique complexe, en interaction avec le sujet de l'écriture, le destinataire et les textes extérieurs ou contemporains. D'après Kristeva, ce que met à jour Bakhtine dans ses réflexions sur le mot littéraire, c'est le fait que « tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle *d'intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme double[134] ». Cette potentialité du texte naît de son ambivalence, c'est-à-dire du fait que l'histoire et la société s'inscrivent dans le texte (par les mots, les idéologies, etc.) autant que le texte s'inscrit dans l'histoire et la société.

Plus loin, Kristeva glose les écrits du théoricien russe au sujet de l'ambivalence du mot littéraire et explique que lorsque celui-ci parle de deux voies qui s'unissent dans le récit, il « a en vue l'écriture comme lecture du corpus littéraire antérieur, le texte comme absorption de et réplique à un autre texte ». Même si Bakhtine et Kristeva ont ici pour modèle le roman polyphonique, nous pouvons constater qu'il existe de forts points de convergence entre cette pensée du littéraire et celle de notre auteur mexicain, qui affirme prendre pour départ les textes des autres (l'écriture comme

---

[133] Notamment lorsqu'elle affirme que l'univocité ou l'objectivité du mot « dénotatif », « objectal », c'est-à-dire monologique, ne résiste pas à une perspective psychanalytique de l'étude du langage. Kristeva soutient en effet que le dialogisme est « coextensif aux structures profondes du discours » et que « Pour décrire le dialogisme immanent du mot dénotatif ou historique il nous faudrait recourir au psychisme de l'écriture comme trace d'un dialogue avec soi-même (avec l'autre), comme distance de l'auteur à l'égard de lui-même, comme dédoublement de l'écrivain en sujet de l'énonciation et sujet de l'énoncé » (art. cit., p. 449).
[134] *Ibid.*, p. 441.

lecture) et revendique l'idée que ce que nous avons lu nous appartient autant que ce que nous avons vécu (le texte comme absorption et réponse).

Pour Kristeva, le modèle de dialogisme que propose Bakhtine correspond, logiquement, aux romans polyphoniques ou carnavalesques sur lesquels il se fonde pour appuyer sa vision théorique (Rabelais, Swift, Dostoïevski). Cependant, le roman moderne, celui qui commence à être publié à la fin du XIXe siècle, et s'incarne dans des auteurs comme Kafka, Joyce, ou Proust, s'il continue de se construire en opposition avec le roman monologique, propose une forme de dialogisme qui se différencie nettement de ces réalisations premières. Kristeva ajoute donc à ces œuvres polyphoniques étudiées par Bakhtine « tout le roman "moderne" », en précisant que « le dialogue chez Rabelais, Swift ou Dostoïevski reste au niveau représentatif, fictif, tandis que le roman polyphonique de notre siècle se fait illisible (Joyce) et intérieur au langage (Proust, Kafka)[135]. ». Elle présente ainsi la littérature moderne du XXe siècle comme un espace de rupture, autrement dialogique, où va réellement se poser le problème de l'intertextualité.

Si l'on peut regretter que la réflexion sur l'intertextualité menée par Kristeva (et la majeure partie du groupe Tel Quel[136] dont elle fait partie) ne demeure à un état d'abstraction théorique, étroitement liée à une conception bien particulière du texte et de la production textuelle, il est important de souligner sa pensée de l'intertextualité comme extraction et transformation : ce caractère opératoire de l'intertexte, considérée comme un moteur de productivité textuelle, sera pour nous fondamental.

Toutefois, ces premières définitions du terme soulèvent encore d'importantes questions. Marc Angenot, soulignant l'emploi parfois trop général du concept d'intertextualité par Kristeva et Tel Quel, remarque le manque d'applicabilité et de précision du terme tel qu'ils le définissent :

> L'intertextualité se présente au contraire dans une grande indétermination anhistorique, dans des passages quasi-allégoriques où Texte, Société et Histoire entretiennent des rapports courtois mais imprécis. L'idée d'intertextualité comme engendrement du texte sert au telquelien à proclamer la bonne nouvelle de la mort du Sujet : « le sujet cause de l'écriture s'évanouit » s'exclame Jean-Louis Baudry[137].

Il semblerait, au cours de la discussion théorique nourrie qui a suivi les premières définitions du terme, que l'on ait assisté à une volonté de réduire, de borner, de contrôler le concept proposé par Kristeva, sans doute dans l'idée qu'il n'en serait que plus fonctionnel. Cependant, la multiplication des propositions théoriques a conduit à la création d'un concept en tensions, et cela sur plusieurs

---

135 *Ibid.*, p. 446.

136 Seul Jean Ricardou va utiliser et adapter l'idée d'intertextualité, notamment lorsqu'il étudie le Nouveau Roman. Nous verrons également que ses recherches théoriques l'orientent vers la réécriture.

137 Marc Angenot, « L'intertextualité : enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel » dans *Revue des sciences humaines : revue d'histoire de la philosophie et d'histoire générale de la civilisation*, janvier-mars 1983, n°189, p. 124-125.

plans. Dans les paragraphes suivants, nous présenterons l'intertextualité à travers les principaux champs de tensions qui la traversent.

a. Tensions entre une conception large et une conception plus restreinte de l'intertextualité

La première réduction du champ de l'intertextuel a été la conséquence de son recentrement sur le domaine du littéraire. Si Kristeva a bien souvent placé l'intertextualité au niveau du discours social (le « texte » devenant synonyme de « système de signes[138] », dans une perspective proche du dialogisme bakhtinien), le concept d'intertextualité semble avoir trouvé un terrain plus fertile chez les spécialistes de la littérature que chez les linguistes ou les sociologues. Notons cependant que malgré cette redéfinition du champ d'application de l'intertextualité, la question de l'extension du concept est toujours ouverte, puisqu'elle dépend étroitement de la définition que chaque critique donnera du « texte ».

Les différents apports théoriques sur l'intertextualité ont fait subir au concept des changements de taille considérables : si pour Kristeva l'intertextualité était l'essence même du texte littéraire, elle devient chez Gérard Genette[139], l'une des cinq modalités selon lesquelles un texte va entrer en relation avec un autre texte. L'intertextualité, tout comme la paratextualité, la métatextualité, l'hypertextualité et l'architextualité, rend compte d'un type de relation textuelle déterminé : les différents préfixes employés par Genette pour nommer les cinq types de rapport entre textes (inter-, para-, méta-, hyper, et archi-) renvoient à différentes natures relationnelles, respectivement de citation (de la reprise exacte à l'allusion), de présentation (titres, sous-titre, notes, préfaces, introductions, etc.), de commentaire (relation critique par excellence), de transformation (texte dérivé d'un autre texte antérieur, sans lequel il ne saurait exister) et enfin, de genre (pour la classification et la réception du texte, notamment). Toutes ses relations qui se tissent entre les textes sont, bien évidemment, non exclusives et la tentative taxinomique de Genette ne renie point les intersections et communications en tout genre.

Si cette proposition de catégorisation peut paraître étroite ou schématique (peu encline à embrasser des relations que l'on sait mouvantes), elle a le mérite de distinguer un type de relation particulier (que l'on pourrait situer à un niveau macro-textuel) où s'opérerait conjointement l'ensemble des relations décrites : la transtextualité. La mise en lumière de cette conception

---

[138] Selon Laurent Jenny, art. cit., p. 261.

[139] Propositions que l'on retrouve dans *Introduction à l'architexte,* Paris, Éd. du Seuil, 1979 *et Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éd. du Seuil, 1982.

transversale de la textualité (puisqu'il s'agit de concevoir une textualité qui franchit les limites[140], traverse les textes, et cela à différents niveaux, sous différentes modalité) vise à mettre au cœur du littéraire non pas le texte isolé et indépendant (« considéré dans sa singularité »), mais sa transcendence textuelle, c'est-à-dire « tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes ». Si, chez Genette, l'intertextualité hérite de la définition de Kristeva un lien étroit avec la citation (« tout texte se construit comme une mosaïque de citations ») et la reprise (« tout texte est absorption et transformation d'autres textes »), elle est déplacée et investie d'un sens nouveau : elle devient l'une des manifestations (peut-être la plus visible) des différentes relations qui traversent et relient entre eux les tissus textuels.

Quant à l'intertextualité au sens genettien, elle va être à son tour soumise à tout un questionnement visant à en définir l'extension, à en restreindre ou en étendre les conditions d'apparition. Si certains textes laissent transparaître assez clairement leur relation à d'autres textes, d'une manière qui leur est propre et qui dépend de leur « nature » même (c'est le cas de l'imitation, de la parodie, du pastiche, de la citation, du montage, du plagiat, etc.), cela ne fait pas moins disparaître la question du degré d'explicitation de la relation intertextuelle, qui dépendra, dans bien des cas, de la culture du lecteur, mais aussi de sa mémoire et de sa sensibilité à la figure de la répétition. Elle dépendra également du contexte culturel et esthétique dans lequel s'inscrit l'œuvre, comme le fait remarquer Jenny : « Par exemple le dogme de l'imitation propre à la Renaissance est aussi une invite à une lecture double des textes et au déchiffrage de leur rapport intertextuel avec le modèle antique. Les modes de lecture de chaque époque sont donc aussi inscrits dans leurs modes d'écriture[141] ».

Poursuivons notre mouvement de réduction du concept d'intertextualité en faisant appel à la définition qu'en donne Laurent Jenny. Dans « La stratégie de la forme », Jenny se pose la question de savoir à quel moment on peut parler de présence d'un texte dans un autre en termes d'intertextualité. La réponse qu'il donne éloigne un peu plus le terme de la définition originellement donnée par Kristeva. En effet, Jenny propose de parler d'intertextualité

> […] seulement lorsqu'on est en mesure de repérer dans un texte des éléments structurés antérieurement à lui, au-delà du lexème, cela s'entend, mais quel que soit leur niveau de structuration. On distinguera ce phénomène de la présence dans un texte d'une simple allusion ou réminiscence, c'est-à-dire chaque fois qu'il y a emprunt d'une unité textuelle abstraite de son contexte et insérée telle quelle dans un nouveau syntagme textuel, à titre d'élément paradigmatique[142].

---

[140] Sens porté par le préfixe « trans- » : « qui traverse l'espace ou la limite, qui est de l'autre côté de la limite que désigne le subst. de la base » (d'après le CNRTL).
[141] Laurent Jenny, art., cit., p. 258.
[142] *Ibid.*, p. 262.

Ainsi, selon Jenny, même si, lors de la reprise d'un motif particulier, la formulation, l'image, la référence est telle qu'il est impossible d'ignorer sa précédente apparition dans une œuvre antérieure, il n'y aura pas de relation d'intertextualité si l'élément repris ne cherche pas à établir avec sa précédente occurrence une relation structurelle observable dans un réseau de corrélations qui visent à la transformation, à l'adaptation, à la subversion, à la contrefaçon du motif emprunté. Pourtant, selon nous, le déplacement du motif, de la formulation, de l'image, etc., et son insertion dans un nouvel ensemble, un nouveau contexte, est déjà, en soi, le signe d'une transformation.

b. Tensions entre une perception de l'intertextualité depuis la production ou la réception de l'œuvre :

Dans un premier temps, l'intertextualité est envisagée depuis l'angle de la productivité textuelle, depuis la perspective du scripteur. L'intertextualité est ainsi perçue comme un moteur puissant de la production littéraire, qui transforme et assimile différents textes, explique Julia Kristeva.

D'autres, comme Dominique Maingueneau ou Gérard Genette, vont adopter une perspective davantage structurelle en s'éloignant des pôles de la production et de la réception pour accorder, dans leur description du phénomène intertextuel, une importance accrue à la dimension relationnelle, à sa capacité à tisser des liens, construire des réseaux entre différents textes. Ainsi, pour Maingueneau, l'intertextualité consiste en un « ensemble de relations avec d'autres textes se manifestant à l'intérieur d'un texte ».

Notons au passage que l'idée de lien, de relation entre différents textes, que l'on retrouve au cœur des définitions « structurales » de l'intertextualité, n'est que le redoublement de l'idée de texte à un niveau supérieur : le texte, c'est ce qui est tissé. En découle une conception de l'intertextualité équivalente à une textualité qui s'affranchirait du support livresque pour envahir l'espace plus vaste de la lecture, de la mémoire et de l'interprétation… Réfléchissant sur le statut du discours intertextuel, Jenny propose que « Quels que soient les textes assimilés, le statut du discours intertextuel est ainsi comparable à celui d'une super-parole en ceci que les constituants de ce discours ne sont plus des mots, mais du déjà parlé, du déjà organisé, des fragments textuels. L'intertextualité parle une langue dont le vocabulaire est la somme des textes existants[143]. » Cette définition de l'intertextualité nous semble particulièrement adéquate pour tenter d'expliquer la pratique pachéquienne de la réécriture.

Michael Riffaterre, lui, définit l'intertexte par le biais de l'idée d'association. Cependant, alors que dans la perspective plus « structurale » les relations entre les textes étaient posées comme

---

[143] *Ibid.*, p. 266.

apparentes, extériorisées, manifestes, les associations dont parle Riffaterre sont prises en charge par le récepteur : c'est lui qui construit l'intertexte, qui ne peut se manifester sans son intervention. « L'intertexte est l'ensemble des textes que l'on peut rapprocher de celui que l'on a sous les yeux, l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné[144] ». Le lecteur semble être le seul responsable du surgissement de l'intertexte. L'intertextualité, chez cet auteur, doit être comprise depuis l'angle de la réception de l'œuvre.

En effet, pour Riffaterre, l'intertextualité devient une catégorie de *l'interprétance*, orientée, par conséquent, vers la réception de l'œuvre ou de sa résonance sur le sujet lecteur. L'intertextualité devient un phénomène littéraire opposé à la lecture linéaire, qui participe de la signifiance. S'éloignant d'un niveau mimétique, où les mots semblent avoir pour référents des choses ou des concepts non verbaux, Riffaterre situe sa réflexion à un niveau sémiotique, où les mots ont pour référents d'autres textes. Il propose que la lecture (moyen par lequel le poème est engendré) consiste alors en une « dialectique mémorielle entre le texte qu'on déchiffre et ces autres textes qu'on se rappelle. Bref, la textualité a pour fondement l'intertextualité[145]. »

La relation intertextuelle s'affranchit des idées de filiation, d'influence, d'inspiration et impose une nouvelle contrainte, qui va dépendre, en grande partie, du lecteur : « Nul besoin ici de prouver le contact entre l'auteur et ses prédécesseurs. Il suffit pour qu'il y ait intertexte que le lecteur fasse nécessairement le rapprochement entre deux ou plusieurs textes, comme les affinités de Prud'hon et de Lautréamont se sont imposées à moi[146]. » Le lecteur est le garant d'une lecture signifiante qui, au moyen de l'intertextualité, crée la véritable textualité de l'œuvre littéraire[147]. Les corrélations lexicales, de situation ou la répétition/variation de motifs ne sont pas suffisantes pour que le lecteur soit à même de faire cette lecture signifiante ; pour qu'elle se produise, il est impératif en revanche que les deux parties (texte et intertextes) soient régies par une similitude structurelle : « *le texte et son intertexte étant des variantes de la même structure*[148]. » Dans un article postérieur, intitulé « La syllepse intertextuelle », l'auteur réaffirme encore plus nettement cette perspective sémiotique et orientée vers une lecture signifiante :

> L'intertextualité est un mode de perception du texte, c'est le mécanisme propre de la lecture littéraire. Elle seule, en effet, produit la signifiance, alors que la lecture linéaire, commune aux textes littéraire et non littéraire, ne produit que le sens. Le sens n'est que référentiel : il résulte des rapports, réels ou imaginaires, des mots avec leurs correspondants non verbaux. La signifiance au contraire résulte des rapports entre ces

---

[144] Michael Rifaterre, « L'intertexte inconnu », dans *Littérature*, février 1981, n°41, « Intertextualités médiévales », p. 4.
[145] Michael Riffaterre, « Sémiotique intertextuelle : l'interprétant », dans *Revue d'esthétique*, 1979, n°1-2 « Rhétoriques, sémiotiques », p. 128.
[146] *Ibid.*, p. 131.
[147] En ce point, Rifaterre expose ses divergences par rapport à la vision barthienne de l'intertextualité. Celle-ci, aléatoire, apparaît à chaque fois qu'un lecteur établit des associations (même hasardeuses, personnelles et accidentelles) entre deux ou plusieurs textes.
[148] *Ibid.*, p. 132.

> mêmes mots et des systèmes verbaux extérieurs au texte (mais parfois partiellement cités dans ce texte) et qui se trouvent soit à l'état potentiel dans la langue soit déjà actualisés dans la littérature. Le texte littéraire n'est donc pas simplement un ensemble de lexèmes organisés en syntagmes, mais un ensemble de présuppositions d'autres textes. Chacun des mots qui le composent n'aura de fonction littéraire que lorsqu'il sera d'abord compris, comme tous les mots, selon les règles du langage et les contraintes du contexte, mais aussi, presque simultanément, en fonction de l'intertexte qu'il présuppose[149].

L'intertextualité est à la fois un outil moderne de production textuelle, un système de relations entre différents textes et la forme par laquelle le lecteur, en lisant, génère un ensemble de présuppositions d'autres textes, rendant possible une lecture non linéaire, la seule lecture littéraire selon Riffaterre.

c. Consensus : la fonction critique de l'intertextualité

S'il semble difficile de donner une définition unique de l'intertextualité, Marc Angenot, adoptant une attitude plus pragmatique, propose d'en donner une fonction : pour lui, le concept d'intertextualité est avant tout une arme critique. Quelles que soient la discipline (littérature, sociocritique, sémiologie, linguistique, etc.) ou la perspective (psychanalytique, dialectique, etc.) du chercheur qui prend pour objet d'étude l'intertextualité, quelle que soit la définition qu'il prétend en donner, Angenot présente l'intertextualité comme un outil visant à contrecarrer la toute-puissance de « fétiches épistémologiques » tels que le Sujet (en tant que seul possesseur de la langue, de l'autorité et de l'œuvre), le Texte (en tant qu'entité autonome, porteur, à lui seul, du sens de l'œuvre, comme le soutenaient le formalisme et, plus tard, le structuralisme), et le Code (équivalent du dualisme saussurien langue/parole et que l'on retrouve appliqué à toute production signifiante) :

> […] la question n'est pas de savoir ce que « veut dire » *intertextualité*, mais « à quoi ca sert » et cette utilité est elle-même relative au moment historique. Le mot d'« intertexte » est le lieu d'une critique qui *n'a jamais été pleinement assumée* du fonctionnalisme et du structuralisme. L'idée *d'intertextualité* est venue troubler toutes sortes de schémas épistémiques vectoriels qui allaient de l'auteur à l'œuvre, de la référence empirique à l'expression « langagière », de la source à l'influence subie – de la partie au tout –, du code à la performance et, dans le texte, à mettre en question sa linéarité et sa clôture, d'une majuscule à un point final. A tous ces modèles, l'intertextualité oppose une problématique de la multiplicité, de l'hétérogène, et de l'extériorité qui me semble, au-delà des malentendus et des effets de mode, l'essetiel de *notre* problème pour les années à venir[150].

Il nous semble intéressant de garder en tête cette proposition : devant la multiplication des définitions et la divergence des interprétations autour de la notion d'intertextualité (ou, comme le suggère Angenot, du champ notionnel de l'intertextualité), peut-être est-il sage de se contenter, dans un premier temps, d'une approche pragmatique. Au lieu de tenter de répondre à la question qu'est-ce-que l'intertextualité, nous pouvons essayer de savoir à quoi elle sert.

---

[149] Michael Rifaterre, « La syllepse intertextuelle », dans *Poétique*, novembre-décembre 1979, n°40, p. 496.
[150] Marc Angenot, art. cit., p. 132.

Pour Jenny, l'intertextualité est conçue comme une stratégie de la forme ayant une dimension critique qui part de la littérature et s'étend au discours social. Sa réflexion sur la parodie (chez Rabelais, par exemple) montre comment le recours à cette forme d'intertextualité contribue à régénérer un ensemble de discours littéraires et sociaux sclérosés. En s'intéressant aux formes intertextuelles les plus extrêmes et subversives (comme celle mise en œuvre par Burrough avec la technique du *cut up*) il affirme que

> L'intertextualité n'est plus emprunt poli, ni citation de la Grande Bibliothèque, elle devient stratégie du brouillage, et au-delà du livre s'étend tout le discours social. Il s'agit de bricoler en hâte des « techniques » de mise en pièces pour répondre à l'omniprésence des émetteurs qui nous nourrissent de leur discours mort (mass media, publicité, etc[151]).

Et même lorsque le projet intertextuel n'est pas aussi radical, son utilisation n'est jamais anodine : rejoignant et complétant la thèse de McLuhan, il en vient à conclure que « Quel qu'en soit le support idéologique avoué l'usage intertextuel des discours répond toujours à une vocation critique, ludique et exploratoire. Cela en fait l'instrument de parole privilégié des époques d'effritement et de renaissance culturels[152]. » Composante essentielle à la productivité de l'œuvre et élément indispensable à la fabrication du sens littéraire, l'intertextualité n'en perd pas moins sa dimension critique : elle est métatextuelle, elle redouble le texte et en conteste l'unité, l'ouvre à d'autres voix comme à d'autres horizons de lecture. Elle est l'adversaire de l'univocité, de la propriété, de l'autorité : elle s'oppose naturellement à tout ce qui est susceptible de n'avoir qu'une interprétation. S'il est vrai que l'intertextualité se déploie d'autant plus férocement que le discours littéraire qui l'a précédée est sclérosé, c'est peut-être parce que, comme le dit Barthes au sujet de l'idéologie bourgeoise (seul lieu de langage pour lui), « La seule riposte possible n'est ni l'affrontement ni la destruction, mais seulement le vol : fragmenter le texte ancien de la culture, de la science, de la littérature, et en disséminer les traits selon des formules méconnaissables, de la même façon que l'on maquille une marchandise volée[153] ».

d. Intertextualité et mémoire

Outre sa dimension critique, nous avons trouvé dans nos lectures théoriques sur l'intertextualité divers aspects de ce concept qui nous paraissent essentiels de mettre en lien avec la réécriture, et plus particulièrement la réécriture chez et par José Emilio Pacheco. Nous pouvons concevoir l'intertexte comme une intersection. D'après la définition, l'intersection est le lieu de

---

[151] Laurent Jenny, art. cit., p. 281.
[152] *Idem.*
[153] Roland Barthes, « Préface », *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Éd. du Seuil, 1971, p. 15.

rencontre de lignes, de surfaces ou de volumes. Et c'est bien de cela qu'il s'agit, dans le domaine littéraire : la rencontre entre des lignes de textes, les surfaces planes des pages où elles se trouvent ou les volumes des livres qui les contiennent. Cet intertexte apparaît sous formes d'indices, de « marques » (Zumthor) ou de « traces » (Riffaterre), selon, notamment, qu'il est plus ou moins implicite, et plus ou moins direct. Ces deux termes retiennent notre attention : dans une œuvre comme celle de Pacheco qui a tant recours aux mots des autres, qui les montre comme autant de marques d'altérité, la présence renouvelée du motif de la trace (sur le tronc d'un arbre, dans le béton, le sable, la buée, le vol d'un oiseau, etc.) ne peut que nous interpeller : sont-ils des signes qui disent imparfaitement ce qui n'est plus, ou qui cherchent à provoquer le retour de ce qui a été ? En d'autres termes, les nombreuses traces d'un déjà-dit qui apparaissent dans les textes pachéquiens sont-elles l'évocation lointaine d'un intertexte perdu ?

Selon Riffaterre, même lorsque la connaissance de l'intertexte ne nous est pas ou plus accessible (lorsqu'une nouvelle génération de lecteurs ne partage pas la tradition, le bagage culturel, les références littéraires de celles qui l'ont précédée, par exemple), il ne faut pas pour autant en conclure que l'intertextualité a disparu. Elle est toujours aussi opératoire, même si elle opérera sans doute différemment, car elle repose d'abord sur la perception de la trace de l'intertexte : une marque en creux qui nous fait perdre pied un instant, une obscurité que nous ne pouvons pas éclairer, un renflement qui fait trébucher notre compréhension : autant de marques que Riffaterre nomme des « agrammalités », qui « indiquent la présence latente, implicite, d'un corps étranger, qui est l'intertexte[154] » et qui participent également à la signifiance de l'œuvre.

L'intertexte fonctionne comme un indice, une trace, une marque, susceptible d'être reconnue, revivifiée par la lecture. Une analogie – peut-être un peu osée – avec le champ des neurosciences peut nous aider à comprendre son mécanisme : l'intertexte est à l'intertextualité ce que l'engramme, cette trace d'une activité passée qui reste dans les centres nerveux mémoriels, est au souvenir. L'intertexte ne serait que la trace susceptible de générer le processus de reconnaissance[155].

> C'est [l'intertextualité] le mode de perception du texte qui gouverne la production de la signifiance, alors que la lecture linéaire ne gouverne que la production du sens. C'est le mode de perception grâce auquel le lecteur prend conscience du fait que, dans l'œuvre littéraire, les mots ne signifient pas par référence à un univers non-verbal. Ils signifient par référence à des complexes de représentations déjà entièrement intégrés à l'univers langagier. Ces complexes peuvent être des textes connus, ou des fragments de textes qui survivent à la séparation de leur contexte, et dont on reconnaît, dans un nouveau contexte, qu'ils lui préexistaient. (Riffaterre, 1981 : 6)

---

[154] Michael Riffaterre, « L'intertexte inconnu », art. cit., p. 5.
[155] Forme, fonction de la mémoire par laquelle le sujet pensant identifie l'objet d'une représentation actuelle à un objet antérieurement perçu (CNRTL, *s. v.* RECONNAISSANCE).

L'intertextualité est ainsi la potentialité, inscrite dans l'œuvre – et présente sous forme de traces, l'intertexte –, d'activer ou de réactiver une mémoire réelle ou virtuelle de la littérature au-delà de l'œuvre. Toujours selon Michael Riffaterre,

> Ainsi compris, la production du sens dans l'œuvre littéraire résulte d'une double démarche de lecture : d'une part, la compréhension du mot *selon les règles du langage* et *les contraintes du contexte*, et d'autre part la connaissance du mot comme *membre d'un ensemble* où il a *déjà* joué *ailleurs* un rôle défini. Ce qui ne veut pas dire que la lecture littéraire suit une pratique du *déjà-vu* : elle est cela, mais plus largement elle est une pratique de ce qui aurait pu être déjà-vu. Déjà-vu réel, donc, mais aussi déjà-vu potentiel. Car chaque mot pertinent du texte littéraire, c'est-à-dire chaque mot stylistiquement marqué, signifie dans la mesure où il *présuppose un texte*. Le texte que nous lisons combine donc des lexèmes et des syntagmes, comme n'importe quelle séquence verbale. Mais il n'est littéraire que dans la mesure où il combine aussi les textes auxquels appartiennent originairement ces lexèmes, et les textes dont ces syntagmes ne sont que des citations partielles. (Riffaterre, 1981 : 6)

L'intertextualité ne peut se déployer sans ce champ mental qu'est la mémoire : lieu de la conservation et de la restitution des souvenirs, lieu de la reconnaissance, mais aussi, si l'on en revient aux temps mythiques et aux attributs de Mnémosyne, du langage et des mots.

Se demandant si l'intertextualité est une nouvelle formulation d'une « critique des sources », une notion historique opératoire pour décrire les pratiques littéraires contemporaines, un phénomène parmi d'autres ou l'essence du littéraire, Tiphaine Samoyault propose de repenser l'intertextualité autour de l'idée de mémoire :

> Qu'est-elle d'autre, en effet, que la mémoire que la littérature a d'elle-même ? Entre ressassement mélancolique, où elle se contemple dans son propre miroir, et reprises subversive ou ludique, quand la création est subordonnée au dépassement de ce qui la précède, la littérature ne cesse de se souvenir et de porter un désir identique, celui-là même de la littérature[156].

L'intertextualité a donc également une fonction de mémoire : le retour au sein de la pensée de celui qui écrit de ce qui a été déjà été lu, écrit par soi ou par d'autres. L'intertexte est l'indice de cette mémoire, et c'est ce qui incite Charles Grivel à affirmer que « L'intertexte est toujours quasi-nostalgique. Un mécanisme de séparation (liquidation du passé, au moins apparente) et un mécanisme d'intégration (mémorielle […]) commande l'activité littéraire[157] ». Ce retour d'un texte antérieur dans un texte nouveau présuppose, nous l'avons vu, une attitude réflexive. Cependant celle-ci n'implique pas forcément une visée nostalgique. L'intertextualité fait appel à ce qui a été dit dans le passé et qui se trouve dans un lieu éloigné de nous, mais pour en demander le retour, sous une forme ou une idée nouvelle. Si elle peut être nostalgique, elle peut être, à part égale, une source de réjouissance.

---

[156] Tiphaine Samoyault, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 6.
[157] Charles Grivel, « Thèses préparatoires sur les intertextes », dans Renate Lachmann (éd.), *Dialogizität*, München, Wilhem Fink, 1982, p. 239.

Ce parcours de l'intertextualité à travers quelques-uns de ses principaux « théoriciens » nous aidera à aborder la réécriture pachéquienne. Tout d'abord parce que nous pouvons concevoir l'intertextualité comme une « superstructure » qui englobe le phénomène de réécriture, celle-ci se déclinant, elle aussi, selon les perspectives du scripteur et du récepteur, mais établissant entre les textes une relation bien plus étroite, plus manifeste et volontaire. Ensuite, parce que l'intertextualité ouvre à une nouvelle pensée de la littérature, par une remise en cause du Sujet (de l'Auteur, et de son autorité) en introduisant une dimension davantage sociale de l'acte d'écriture : le texte (à la fois langage et culture) et le lecteur sont désormais perçus comme des acteurs essentiels dans le processus de signifiance littéraire. La pensée de l'intertextualité a également mis sur la sellette la conception du texte comme objet fini et immobile, en revendiquant son aspect mouvant (les déplacements auxquels il est soumis) : la visée hiérarchique verticale du modèle s'efface pour donner lieu à la visée horizontale des variantes.

La portée critique de l'intertextualité permet donc de rendre compte de la dimension dynamique et sociale du texte littéraire, en proposant de douter des catégories figées du sujet, de la vérité et du sens. Par ailleurs, même si les nombreuses définitions (parfois contradictoires) de l'intertextualité peuvent générer une sensation de confusion, il nous semble qu'elles ont également montré l'extrême productivité d'un tel concept : les différents critères et paramètres définitoires (extension restreinte ou diffuse, formulation implicite ou explicite, focalisation sur l'auteur, le texte ou le lecteur, caractère direct ou indirect, nature autographe ou allographe) nous seront être d'une grande utilité lors de la construction d'une définition pragmatique de la réécriture comme outil précis et opérationnel dans l'analyse de l'œuvre pachéquienne. Enfin, la conception de l'intertexte comme une trace nous aide à comprendre la littérature comme une contexture[158], conception cohérente avec le processus de réécriture chez Pacheco : la thématique de la trace et le choix formel de la réécriture se rejoignent en ce point.

3. La réécriture de soi et le champ de la critique génétique

La génétique textuelle et son pendant, la critique génétique vont constituer un soutien théorique et méthodologique fondamental pour ce travail, mais qui ne concernera qu'un seul versant de la réécriture : la réécriture de soi, la réécriture autographe. À travers l'étude de la réécriture autographe, nous avons choisi de travailler les différentes versions publiées d'ouvrages considérés globalement

[158] Entendue comme « Ensemble des relations organisées entre les éléments significatifs (d'une œuvre littéraire, musicale, plastique) » (CNRTL, *s. v.* CONTEXTURE).

comme identiques et qui, pourtant, présentent parfois de conséquentes modifications. En règle générale, lorsque nous consultons des rééditions des ouvrages de Pacheco, seule la mention « nueva edición, revisada y ampliada » nous informe que le texte que nous avons sous les yeux diffère de la première édition, généralement perçue comme étant l'édition originale. Bien entendu, pour un lecteur peu curieux, ou non « spécialisé », cette mention passe le plus souvent inaperçue, et le lecteur s'approche de l'œuvre en pensant sincèrement qu'il a accès au seul « texte » possible. Les lecteurs quelque peu familiers du travail de Pacheco, et qui ont été, au cours de leurs lectures, confrontés à l'existence de deux (ou plusieurs) textes présentés comme identiques et pourtant différents, pourront être davantage sensibilisés aux opérations de réécriture. En effet, en plus des transformations « secrètes » qui affectent les textes de Pacheco au fil des éditions « corrigées », il existe des mouvements de transformation plus visibles : lorsque de nouveaux matériaux viennent compléter un ouvrage ou, dans le cas de la poésie, lorsque plusieurs recueils sont réunis en une tentative d'« œuvre poétique complète ».

Le lecteur attentif pourra s'interroger, par exemple, sur la nature des poèmes réunis dans les anthologies : est-ce que, lorsqu'il passe de l'espace du recueil à celui de l'anthologie, le poème garde une « texture » identique ou est-il transformé par ce nouvel environnement ? Les anthologies *Tarde o temprano* (publiées successivement en 1980, 2000, et 2009) regroupent les textes poétiques de Pacheco en ajoutant à chaque fois les recueils les plus récents. Le titre reste identique mais les sous-titres varient – puisqu'en plus de préciser le genre « Poemas », ils indiquent la date de début et de fin de la production poétique que l'on y trouvera. Là aussi, le colophon, au verso de la page de grand-titre, porte la discrète mention « nueva edición corregida y aumentada ». D'autre part, lorsqu'il aura dans les mains le recueil de nouvelles, de récits et de micro-récits *La sangre de medusa y otros cuentos marginales*, le lecteur attentif pourra se demander s'il retrouvera, intacts, les deux récits initiaux qui composent l'édition de 1978 de *La sangre de medusa* au milieu d'une importante quantité de textes narratifs divers, souvent très brefs, jusque-là inédits.

Le texte pachéquien, même lorsqu'il est imprimé, publié, n'est pas stable : il continue de se transformer au fur et à mesure des rééditions proposées au sein de la maison d'édition Era et, parfois, lorsque les textes sont publiés par une maison d'édition différente. Le caractère mouvant de la textualité pachéquienne nous a incitée à nous pencher sur les approches, fertiles, de la critique génétique. Bien que l'objet de la critique génétique soit différent du nôtre, puisqu'elle s'attache à étudier les avant-textes (tous les matériaux antérieurs à la première impression, des carnets d'idées, notes de voyages, projets, plans, ébauches, listes, manuscrits, etc., jusqu'au bon à tirer) nous pouvons retirer de cette nouvelle « discipline » littéraire bien des enseignements concernant la méthode d'analyse des variantes, notamment, mais également la conception de la littérature qui la sous-tend.

Nous ne considérerons pas, dans ce travail, les éventuels manuscrits de Pacheco : notre choix s'est porté sur cette pratique de la réécriture après publication : une pratique qui nous semble radicale, en ce qu'elle ne semble jamais laisser la lettre en repos. Lors d'un entretien avec l'auteur, nous l'avons interrogé sur ses manuscrits : il nous a répondu qu'il avait détruit tous ses cahiers de jeunesse, car il ne pensait pas que quiconque puisse s'y intéresser. L'a-t-il fait dans un élan de superstition ? (« Si je les garde, personne ne me les demandera jamais »). L'a-t-il fait par modestie ? (« Qui peut s'intéresser à cela »). L'a-t-il fait, comme il l'a dit, pour réagir face à de jeunes auteurs qui gardaient toutes les traces de leur travail, en attendant que les universitaires viennent les chercher, laissant là des arguments pour la postérité ? Il n'est pas en notre pouvoir (ni en notre vouloir) d'apporter des réponses catégoriques quant aux intentions de l'auteur. Il nous semble cependant intéressant de constater que le poète des traces les a apparemment effacées : et nous, nous gardons en mémoire que le titre de son anthologie poétique, glosé dans la préface à la première édition, affirme l'inexorable disparition du livre :

> Así pues, *Tarde o temprano* no es una antología ni una recopilación de "poemas completos". En los momentos de mayor optimismo pienso que la primera sería un pliego de cuatro o cinco textos escritos a lo largo de una vida. Recojo en estas páginas aun aquellas composiciones (ya publicadas en libro) de las que me siento menos solidario. Prescindo de casi todos los poemas no incluidos en volúmenes anteriores y también de escritos ocasionales en que he tratado de recuperar para el verso su antigua capacidad de ser, sin pretensión de constituirse en poesía, un medio fluido y conciso para decir lo mismo que se dice en prosa. Asimismo, excluyo las adaptaciones de teatro versificado.
> Ignoro si este libro llega tarde o temprano. Sé que tarde o temprano no quedará de él ni una línea. Mientras tanto, tarde o temprano tenía que enfrentarme a lo que escribí antes de los cuarenta años […]. En su disposición tipográfica el tomo evoca mis anteriores compilaciones. Me gustaría que *Tarde o temprano* se viera no como una obra solemne y "definitiva" sino como un libro más: mi primer libro, que he tardado veinte años en escribir[159].

Dans cette « note » qui présente et explique l'anthologie, plusieurs éléments nous intéressent ici particulièrement. D'une part, que l'exhaustivité des textes écrits ne fait pas, paradoxalement, « l'œuvre complète », et que celle-ci trouve, aux yeux de l'auteur, une expression plus adéquate sous la forme de quelques feuillets. Cette idée, que la postérité de l'œuvre doit s'accompagner de son effacement, est cohérente avec la destruction des matériaux que le « généticien » aurait pu constituer en avant-texte. Cependant, cette conscience de la nécessaire disparition est contrebalancée par un certain élan de régénération, qui pousse l'auteur à corriger, amender, recréer les textes déjà parus, multipliant les rééditions. D'autre part, nous pouvons voir dans cette note une certaine loyauté envers les textes publiés auparavant, qu'il décide d'inclure dans l'anthologie – même s'il en est moins solidaire –, alors qu'il écarte d'autres textes inédits[160]. La loyauté envers l'écrit est également présente

[159] José Emilio Pacheco, « Nota », ToT (1980), p. 11.
[160] L'auteur dit « Prescindo de casi todos los poemas no incluidos en los volúmenes anteriores », cette affirmation sous-entend que Pacheco conserverait un fonds de poèmes inédits dont il n'envisageait pas la publication.

dans le rappel (« l'évocation ») de la disposition typographique des recueils antérieurs. Enfin, l'auteur nous invite à voir dans cette nouvelle version un premier livre, comme si les ouvrages antérieurs faisaient fonction de brouillons. Pacheco semble considérer son œuvre comme un « travail en cours » : les éditions imprimées ne marquant qu'une étape de ce travail continu de réélaboration.

Alors que la critique génétique traite du « cheminement complexe qui conduit de l'informe et de l'indistinct à des formes organisées[161] », la réécriture qui nous intéresse passe d'une forme (apparemment) fixe à une nouvelle forme (apparemment) fixe. Et si, nous allons le voir, il existe des liens très forts entre la critique génétique et l'étude de la réécriture, il faut garder à l'esprit que l'objet étudié reste radicalement différent. L'informe et l'indistinct sont les vides entre une version et sa réécriture : l'écriture, les biffures, les commentaires en marge des manuscrits sont des traces interprétables du processus créatif. Ces traces n'existent pas dans notre corpus et nous ne sommes pas en mesure de les étudier. Cependant, même si le processus est différent, même si les « états de rédaction » étudiées par la critique génétique ne sont pas ceux qui nous occuperont, même si nous ne cherchons pas à démêler l'informe, à en tirer une organisation, une structure de sens et de sons qui charpente l'œuvre textuelle, nous nous occupons d'une tension ré-génératrice qui pousse à transformer encore, à créer encore et qui repose, comme l'écriture, sur des choix.

a. La critique génétique

Selon Almuth Grésillon, la critique génétique repose sur l'idée « qu'il y a un *rapport* à établir entre avant-texte et texte et que, éventuellement, l'étude de l'un enrichira la connaissance de l'autre[162] ». Nous verrons comment les apports de la critique génétique nous aideront à réfléchir sur l'établissement d'autres rapports : ceux qui existent entre les différentes variantes d'un texte déjà publié, par exemple. Ou entre les variantes et le texte considéré comme étant le texte définitif (de la phase anthume) c'est-à-dire la dernière édition du vivant de l'auteur.

La critique génétique est constituée d'un ensemble de théories et pratiques littéraires qui ont pour objet la littérature en train de se faire. Le chercheur qui fait l'analyse génétique d'un texte revient sur l'ensemble des choix (écarts et sélections) que l'auteur a du faire pour actualiser[163] le texte. En revenant sur ce qui a été effacé, raturé, écarté, il fait surgir divers états de rédaction du texte qui, en négatif, déroulent le film d'un texte « idéal » en cours de construction.

---

[161] Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, PUF, 1994, p. 1.
[162] *Ibid.*, p. 16.
[163] C'est-à-dire le faire passer du virtuel, de la puissance, à l'acte.

Aux origines (lointaines) de la critique génétique : les éditions critiques des philologues qui reconstruisent les généalogies des manuscrits dans le but de retrouver le texte « premier », la « bonne » leçon :

> Si l'on se réfère à la conception classique de la « variante » philologique, on considérera qu'il existe, en tout cas sous forme idéale, des textes en tant qu'unités cohérentes singulières. Un tel texte idéal n'est accessible que par l'intermédiaire d'un certain nombre de représentants matériels plus ou moins fautifs qui varient les uns par rapport aux autres et par rapport au texte idéal. Le travail de l'érudition philologique consiste, à partir de cet ensemble imparfait, à retrouver le texte dans sa perfection originaire. On considérera que, dans les parties où les témoins sont identiques, ils reproduisent la lettre du texte idéal ; en revanche, il convient de recenser tous les *lieux variants*, parties où ces témoins diffèrent entre eux, d'en faire une analyse aussi savante que possible et de retrouver derrière la multiplicité des variantes la « bonne » leçon[164].

Cette conception classique de la variante sous-entend la présence surplombante d'une énonciation originaire qu'il s'agit de retrouver et de rétablir comme source d'un texte idéal, au milieu de copies que le philologue avait pour mission d'écarter : c'est la tâche d'une ecdotique, visant essentiellement à préparer l'édition d'un texte quand il en existe plusieurs manuscrits. Ce n'est pas cette conception qui régit la critique génétique. Surgie dans les années soixante et soixante-dix[165], à un moment où le questionnement sur les processus de création (et la pensée critique autoréflexive) occupaient de plus en plus d'espace dans différents champs du savoir et de la création, la critique génétique, en se proposant d'étudier l'ensemble ouvert, possible, multiple des processus d'écriture se présente, avant tout, comme « une manière de penser la littérature dans les catégories intellectuelles de notre temps[166] ».

Almuth Grésillon présente les enjeux cette nouvelle discipline :

> S'opposant à la fixité et à la clôture textuelle du structuralisme, dont elle a néanmoins hérité les méthodes d'analyse et les réflexions sur la textualité, donnant la réplique à l'esthétique de la réception en définissant les axes de l'acte de *production*, la critique génétique instaure un nouveau regard sur la littérature. Son objet : les manuscrits littéraires, en tant qu'ils portent la trace d'une dynamique, celle du texte en devenir. Sa méthode : la mise à nu du corps et du cours de l'écriture, assortie de la construction d'une série d'hypothèses sur les opérations scripturales. Sa visée : la littérature comme un *faire*, comme activité, comme mouvement. (Grésillon, 1994 : 7)

La critique génétique met de côté la notion d'œuvre pour s'intéresser justement à l'opération. Pour cela, elle délaisse l'imprimé et se penche sur les manuscrits. Elle ignore l'achevé et préfère les bribes et les ratures, ce que l'on peut trouver sur des documents privés, qui ne sont destinés à aucun

---

[164] Daniel Ferrer, Jean-Louis Lebrave, « Introduction : de la variante textuelle au geste d'écriture variant », dans *L'écriture et ses doubles. Genèse et variation textuelle*, Paris, CNRS, 1991, p. 14.
[165] Notamment grâce au travail de Louis Hay sur les manuscrits d'Henri Heine et la création par le CNRS, en 1968, d'un groupe de recherche qui deviendra ensuite l « Institut des textes et manuscrits modernes » (ITEM).
[166] Almuth Grésillon, *op. cit.*, p. 6

lecteur. Sauf, bien entendu, quand l'auteur lui-même choisit de donner ses brouillons et ses cahiers de notes à la publication (c'est ce que fait Francis Ponge dans la *Fabrique du pré*[167]).

Il existe bien évidemment une différence fondamentale entre l'objet premier de la critique génétique (les manuscrits, brouillons, « malles » d'écrivains) et le nôtre, constitué par les différentes versions publiées de l'œuvre de José Emilio Pacheco. Beaucoup de théoriciens et praticiens de la critique génétique considèrent que les œuvres publiées ne peuvent en aucun cas entrer dans le corpus du génétique. Daniel Ferrer et Jean-Louis Lebrave présentent très clairement l'incompatibilité entre l'objet d'étude et la discipline : « […] il n'existe aucune symétrie entre les variantes que subit un texte après sa publication et la variation parfois intense que connaît le projet textuel *avant* d'être livré au public.[168] ».

Dans *Le texte et l'avant-texte*, Jean Bellemin-Noël établit une distinction qui nous interpelle particulièrement : il remarque la différence capitale entre les matériaux qui composent l'avant-texte et ce qu'il appelle la variante, qu'il définit comme le

> cas particulier d'une modification qui intervient soit entre le manuscrit et l'ouvrage – au stade des épreuves, – soit entre plusieurs éditions de l'ouvrage. On a souvent tendance à l'assimiler à une correction : en fait, c'est une modification qui, quelle que soit son importance apparente, transforme l'ensemble de l'écrit ; à côté de l'ouvrage, elle suscite un autre ouvrage (un autre texte). (Bellemin- Noël, 1972 : 14)

Dans cette définition quelque peu radicale, Bellemin-Noel semble rejeter tout processus de correction intervenant après l'impression des épreuves en dehors du champ de l'avant-texte et en dehors du texte lui-même. C'est cette rupture définitive entre ce que les généticiens appellent l'avant-texte, et le « texte définitif, le dernier état d'une élaboration, signée par un écrivain », que questionne la réécriture : faut-il considérer que la réécriture arrive trop tard, qu'elle n'est plus constitutive de l'écriture, ne voir en elle que sa capacité modifiante, et le résultat de sa pratique que comme un texte autre, comme le fait Bellemin-Noel. Ou peut-on préférer y voir la manifestation du texte comme un lieu qui ne peut être déterminé totalement ni dans son sens, ni dans sa forme ? Dans ce cas, il est possible d'appréhender le texte à la manière d'un « macro-texte » qui s'incarne dans chacune et dans l'ensemble des variantes qui le constituent.

Ce qu'il faut retenir, c'est que notre démarche d'étude sera tournée vers le texte, en tant que lieu de rencontre insaisissable entre scripteur et récepteur (mais aussi en tant que produit historique et social), et non vers l'écriture, en tant que geste matériel et procédé cognitif (puisque nous ne disposons pas de la dimension matérielle de tracé, de scription, réunissant le support, l'outil et la main). Puisqu'elle s'attache au texte imprimé, après publication, l'examen de la réécriture de soi ne

---

[167] Francis Ponge, *La fabrique du « Pré »*, Genève, Skira, 1971.
[168] Daniel Ferrer, Jean-Louis Lebrave, art. cit., p. 15.

dévoile pas, comme le fait la critique génétique, la mise en défaut de la linéarité du texte mais son caractère de réseau : ici, pas de ratures, pas de biffures ou d'écriture « par-dessus » mais une écriture « à côté ». Les différentes versions d'un texte existent simultanément : nous sommes encore loin du « manuscrit chaotique », et des « brouillons contradictoires » de Ts'ui Pên, le protagoniste du « Jardin aux sentiers qui bifurquent » de Borges, mais reste cependant l'idée quelque peu labyrinthique d'un texte qui laisse ouvertes différentes possibilités, différentes actualisations, et donc différentes lectures, simultanément.

Dans une perspective « généticienne », qui se fonde sur l'analyse scripturale, et dont le terme est le texte publié, le travail sur le texte qui se passe après l'impression ne fait plus partie du « système » textuel initial[169] : il ne s'agit plus d'« états du texte » mais bien de variantes qui altèrent le texte premier et, d'après Bellemin-Noel, le rendent autre. La distinction entre les manipulations des avant-textes lors de cette phase « pré-textuelle » et les modifications apportées lors de la phase « post-textuelle » est sans équivoque : le travail sur l'avant-texte ne produit pas des « variantes » mais ce que la critique génétique appelle des « réécritures », des « états de rédactions » ou des « opérations génétiques ». L'emploi du terme « variante » reviendrait à faire apparaître, en filigrane, un invariant : or, la critique génétique se situe justement avant la fixation du texte, elle travaille un matériau en métamorphose, où rien n'est stable :

> En l'absence de tout *invariant*, comme c'est la règle dans l'univers des brouillons, l'idée même de variante perd toute consistance. À moins, bien sûr, que, par une sorte de coup de force temporel, on ne compare les états de rédactions à leur aboutissement dans le texte final publié : ce serait présupposer l'existence de ce que les brouillons ignorent et cherchent précisément à inventer, autant dire le contraire de toute logique génétique[170].

En revanche, le terme de variante est pertinent dans la phase post-textuelle : après le « bon à tirer », l'écrit échappe aux mains de l'écrivain et devient texte imprimé, publié, public. Cette première version imprimée n'est pas l'aboutissement de la vie textuelle, mais son début. Elle marque aussi un nécessaire point de comparaison avec les rééditions qui vont suivre, et qu'il est légitime de nommer variantes. Elles prolongent la vie du texte et balisent son historicité. De Biasi reconnaît la pertinence de la notion de variante dans le champ du manuscrit ancien mais également dans celui, beaucoup plus récent, de la génétique des imprimés : « […] la notion garde toute sa validité et doit être utilisée pour décrire les variations, de même statut, observables entre les différentes éditions d'une même œuvre. C'est la matière même de la "génétique de l'imprimé" qui se donne pour objet

---

[169] « L'ensemble constitué par les brouillons, les manuscrits, les épreuves, les « variantes », vu sous l'angle de ce qui précède matériellement un ouvrage quand celui-ci est traité comme un texte, et qui peut faire système avec lui. » (Jean Bellemin-Noel, *op. cit.*, p. 15.)

[170] Pierre-Marc de Biasi, *Génétique des textes*, Paris, CNRS, 2011, p. 41.

de décrire et d'interpréter les métamorphoses du texte à chacune des phases de son devenir éditorial[171]. »

Que se passe-t-il si l'on dépasse cette perspective strictement « généticienne » ? Que se passe-t-il si on considère un autre système et une autre perspective : textuelle et non plus scripturale, doit-on rejeter les variantes dans la catégorie de l'autre, ou les considérer comme un chemin possible du même ? En d'autres termes, que se passe-t-il si on déplace les bornes, si on ne considère plus le texte *in statu nascendi* (comme le propose le critique génétique) mais *in statu senescendi* ? Étudier la réécriture, cela revient à appréhender le texte comme une forme non fermée, non achevée : un matériau qui accepte et reçoit les retouches de l'auteur (parfois celles des éditeurs, correcteurs, typographes, etc.).

Comme la critique génétique, nous souhaitons envisager la littérature dans son dynamisme, dans son faire. À la différence de celle-ci, nous souhaitons observer l'évolution du texte « post-partum » : ce qui implique de le considérer comme un objet qui sort de la sphère du privé (carnets, brouillons, épreuves, etc.) pour entrer dans le domaine public et hautement social, dans lequel va entrer en jeu la dimension de la réception, qu'il nous faudra étudier, et à laquelle Pacheco fait volontiers allusion dans son discours lors de la remise de la médaille Bellas Artes en 2009 : « son ustedes los que con su bondad han inventado mis libros a partir de esas mitades que están en la página, a la espera de ser concluidos por la inteligencia y la imaginación de quien los lee[172] ».

b. Le temps du texte

Le texte, tel qu'il est conçu par la critique génétique, est un objet structuré par le temps : l'œuvre est considérée dans sa dimension temporelle, l'écriture littéraire est vue « comme processus, l'œuvre comme genèse » : « La critique génétique s'est donné pour objet cette dimension temporelle du devenir texte, en posant pour hypothèse que l'œuvre, dans sa perfection finale, reste l'effet de ses métamorphoses et contient la mémoire de sa propre genèse[173]. » La dimension temporelle n'entre pas seulement en compte dans la constitution de l'objet de la critique génétique, elle l'encadre strictement puisque l'évolution des documents qui constituent l'avant-texte (le passage des traces laissées sur la page – par le stylo, le crayon à papier, la machine à écrire –, aux codes informatiques du disque dur de l'ordinateur de l'écrivain) réduit le corpus littéraire analysable et interprétable par cette méthode à environ deux siècles : de la seconde moitié du XVIIIe siècle aux décennies 1990-

---

[171] *Idem*, p. 42.
[172] « Recibe José Emilio Pacheco la Medalla de Oro de Bellas Artes » [en ligne], publié sur le site de la Secretaría de Cultura de México, mis en ligne le 3/08/2009, disponible sur : http://www.cultura.gob.mx/noticias/libros-revistas-y-literatura/1319-recibe-jose-emilio-pacheco-la-medalla-de-oro-de-bellas-artes.html, dernière consultation le 26/07/2016.
[173] Pierre-Marc de Biasi, *op. cit.*, p. 11.

2000. Autre problème soulevé par la question temporelle, celui de la transcription de ces « brouillons » d'écrivains :

> Il y a là un étrange paradoxe et une intolérable déperdition d'énergie qui sont sans commune mesure avec l'intérêt réel des études génétiques et qui reposent sur une méprise tenace, voire une illusion de fond : on voudrait représenter dans la bidimensionalité des pages un processus génétique dont on s'est pourtant appliqué à montrer que sa propriété est d'ajouter à l'écrit, qui est bidimensionnel, une troisième dimension, qui est celle du temps ! Après avoir « traduit » le mélange des indices spatiaux du manuscrit le syntagmatique du flux de l'écriture et le paradigmatique des réécritures – en marques temporelles –, on s'étonne que ce nouvel ensemble ne veuille plus réellement rentrer dans le cadre de l'espace-page ! (Grésillon, 1994 : 121)

Grésillon souligne ici un problème méthodologique particulièrement présent chez les critiques qui s'occupent de retracer le processus scriptural : la contradiction qui existe pour rendre compte simultanément, sur une page, des modifications qui ont été apportées aux documents étudiés au cours du temps, lors des relectures et corrections.

Si les variantes des ouvrages de Pacheco dont nous disposons ne présentent pas de problèmes de datation en ce qui concerne leur publication, nous ne pouvons pas savoir exactement quand l'auteur a procédé aux corrections, amendements, suppression qu'il intègre dans la nouvelle édition : le discours de Pacheco laisse entendre que pour certains textes (notamment *Morirás lejos*), le travail de réécriture était constant et a continué même après ce que nous considérons comme la dernière version révisée par l'auteur. Notre démarche et les limites matérielles de notre travail nous incitent, encore une fois, à ne garder comme « traces » de la réécriture que les variantes publiées. Si celles-ci sont ponctuelles, facilement repérables dans le temps, il nous faut garder à l'esprit qu'elles ne sont que des étapes, des « arrêts sur image », d'un processus qui s'inscrit dans une continuité : le texte de l'œuvre, celui qui est imprimé et publié, n'est généralement pas le dernier état de l'œuvre.

De la même manière que la critique génétique ne peut fixer le début de la création, puisque celle-ci déborde l'écrit et les cahiers[174], l'étude des variantes des textes imprimés est dans l'incapacité de fixer un terme au processus textuel : les variantes posthumes, auctoriales ou non, sont susceptibles de prolonger la vie textuelle de l'œuvre. Conscient de cela, nous nous fixons tout de même comme terme, puisque nous étudions la réécriture et non pas la génétique des imprimés, la dernière version corrigée par l'auteur (mort en 2014), souvent considérée comme « version définitive ».

---

[174] Yvan Leclerc explique au sujet de la genèse du texte de Maupassant, *Le Horla* : « […] l'origine du Horla remonte plus haut que [ses] traces écrites ; les frontières du manuscrit sont très perméables à ce qui est avant et autour du texte. La critique génétique nous confronte à cette réflexion qu'il n'y a probablement jamais de « premier » assignable ; comme la vie le texte ne commence ni ne s'arrête : il continue. » (Guy de Maupassant, *Le Horla*, presenté par Yvan Leclerc, CNRS éditions, Zulma, Paris, 1993, p. 25 ; cité dans Claudette Oriol-Boyer (dir.), *Critique génétique et didactique de la réécriture. Travailler avec des brouillons d'écrivains*, Toulouse, Bertrand Lacoste, 2003, p. 84)

La réécriture telle que nous l'entendons est un processus de transformation différent de celui qui affecte les manuscrits et les brouillons mais qui, en quelque sorte – et à une autre étape de la vie du texte –, poursuit ce travail de façonnage. La pratique de la réécriture, comme celle de l'écriture, a un temps : elle commence avec la première édition et s'étend jusqu'à la dernière édition révisée par l'auteur. Cependant, la fin de la réécriture ne veut pas dire la garantie de la stabilité du texte, qui continue à se transformer au fil des rééditions (éditions critiques, adaptations, collections abrégées, etc.) car « Ce que l'on appelle le texte final est très souvent ce que l'on décide de prendre comme tel. La dernière pensée de l'écrivain, quand elle a pu s'exprimer, n'est qu'une lecture-réécriture particulière de son œuvre[175] ». Par ailleurs, la mort de l'auteur marque la fin de la réécriture autographe, mais pas l'achèvement total du texte car si la réécriture autographe ou auctoriale ne peut matériellement plus avoir lieu, il reste la reprise par les autres, et le texte est susceptible de continuer à varier et, peut-être, à avoir une nombreuse postérité.

c. La génétique des imprimés

Il existe un champ d'étude situant son objet au-delà de la transformation des avant-textes en textes (par la médiation du « bon à tirer ») : il s'agit de celui de la génétique de l'imprimé. Encore trop peu exploré, ce champ de recherche nous intéresse particulièrement puisqu'il a pour objet les « variantes d'édition » qu'elles soient réalisées du vivant de l'auteur (variantes auctoriales, qui entrent dans notre corpus comme réécriture autographe) ou après sa disparition (variantes post-auctoriales), et considère aussi bien l'étape de la prépublication (par exemple, la sortie d'un récit en « feuilletons » dans un périodique avant sa publication comme objet autonome), que celle de la republication (ou postpublication).

> Terminons en ajoutant qu'au phénomène de la prépublication correspond – après la publication en volume – celui de la republication (ou postpublication) : ainsi, au XIXe siècle, le recueil d'articles critiques (qui a été évoqué plus haut), ou l'édition illustrée d'un roman ; au XXe siècle, la réédition en livre de poche ou en livre-club, pour le roman comme pour l'essai. Ces étapes de l'imprimé sont aussi importantes pour l'histoire du texte que le sont les différents états du manuscrit : elles permettent son existence matérielle et déterminent son accueil par le public. On le devine… à côté de la génétique de l'avant-texte, il y a place pour une génétique de l'imprimé, s'inscrivant dans la même dynamique. En elle devraient se rencontrer, renouvelées, les questions de la genèse et de la réception[176].

Ce courant de la génétique textuelle déborde les cadres fixés dans un premier temps par la critique génétique : il ne s'intéresse ni à la phase rédactionnelle, ni à la phase pré-éditoriale et ouvre de

---

[175] Raymonde Debray Genette, « Génétique et théories littéraires » [article en ligne], *Institut des Textes et Manuscrits Modernes* (ITEM), mis en ligne le 15 décembre 2007, disponible sur http://www.item.ens.fr/index.php?id=200864 (dernière consultation : 27/06/2016).

[176] Alain Pagès, « Pour une génétique de l'imprimé. L'étape de la prépublication », [article en ligne], disponible sur http://www.item.ens.fr/index.php?id=27129 (dernière consultation : 11/06/2015).

nouvelles perspectives : il ne s'agit plus de regarder la genèse du texte à partir des manuscrits et des brouillons, mais d'examiner le texte en devenir, par le biais des variantes (de l'auteur ou non) qui apparaissent tout au long de la phase éditoriale. Marc de Biasi résume les étapes du processus, les fonctions opératoires et les documents de genèse correspondants à la critique de l'imprimé :

Phase éditoriale – texte – génétique de l'imprimé

Processus	Fonctions opératoire	Documents de genèse
Phase anthume Génétique auctoriale Fabrication du texte pour la presse Fabrication du texte en volume(s)	Édition pré-originale en feuilleton Première édition (et édition originale) Réimpressions	*Variantes auctoriales ou non auctoriales* Édition pré-originale (presse) intégrale ou partielle : livraisons du périodique Manuscrit balisé pour impression Indications de mise en page, composition (fonte, police, caractère, taille, espacement) Première édition en volumes Tirages supplémentaires
Rééditions du texte	Réfection Correction Finalisation Dernières modifications	*Variantes auctoriales ou non auctoriales* De la 2e édition à l'avant-dernière édition publiée du vivant de l'auteur (Volume corrigé, épreuves, bons à tirer) Éditions pirates Dernière édition du vivant (corrections sur volume, *marginalia*, épreuves, bons à tirer) Corrections autographes à la dernière édition du vivant (notes autographes ou volume corrigé, *marginalia*)
Phase posthume *Génétique post-auctoriale* Rééditions du texte après la mort de l'auteur	Restauration Explicitation Modernisation Adaptation	*Variantes auctoriales ou non auctoriales* Éditions génétiques Éditions critiques, universitaires, scolaires Éditions grand public Éditions « digest », adaptations diverses

Tableau 2 : Étapes du processus, fonctions opératoires et documents de genèse en jeu lors de la critique de l'imprimé (extrait de Pierre-Marc, *Génétique des textes*, Paris, CNRS, 2011, pp. 112-113)

Ce tableau récapitulatif permet de situer le corpus constitué par notre travail sur la réécriture : il s'agit bien évidemment d'un corpus appartenant à la phase anthume (puisqu'il s'agit de voir comme l'auteur agit sur son texte), qui est le résultat des opérations de réfection, correction, finalisation affectant les ouvrages depuis la 2e édition publiée jusqu'à la dernière édition publiée du vivant de l'auteur.

Cette approche remet en cause la conception du texte comme véritable invariant ou comme une structure close sur elle-même. De Biasi cite l'exemple de *Madame Bovary* : entre sa première et son avant-dernière édition, le roman présente plus de deux milles variantes et, cependant, on s'accorde à penser que ces variantes ne transforment pas le roman de Flaubert en un autre roman. Quelle que soit l'édition consultée, on admet qu'on lit le même texte. L'écriture fixe la lettre mais elle ne fige pas le texte. En dépit de sa prétendue stabilité, le texte est en réalité en permanente mutation : il varie selon les lectures, les périodes, les espaces de réceptions. Les différentes éditions du texte vont présenter les transformations visibles du texte publié, celles voulues (pour la plupart) par l'auteur et considérées par la critique génétique comme les signes d'une « seconde » genèse.

d. Autres points de convergence

Les éditions revues et corrigées donnent à voir, à l'instar des manuscrits et autres brouillons, le travail sur le texte, le texte comme un travail, comme :

> une élaboration indéfiniment perfectible, à laquelle le poète sera tenté de revenir aussi longtemps que la vie le lui permettra. L'idée d'un texte établi et fixé dans l'immuabilité de sa lettre est un rêve démenti par l'histoire de la tradition écrite et par les réalités de l'édition. Le texte est un artéfact humain, comme tel asservi à la rude loi du travail, de l'historicité et du désir. […] Du vivant de l'écrivain, comme après sa disparition, qu'aucun texte, publié sous une forme arrêtée par la typographie, ne demeure jamais immuable dans son devenir, c'est ce que nous apprend l'histoire de sa réception et de son destin éditorial : à chaque réédition du texte, des centaines ou des milliers de transformations (accidentelles ou délibérées) en transforment sensiblement la lettre et le sens. Parfois jusqu'à le rendre méconnaissable. (De Biasi, 2011 : 63)

La réécriture participe de cette même volonté de désacraliser, de démythifier le texte dit « définitif » : la réécriture vient miner le statut invariable et « autoritaire » du texte imprimé. En lui superposant une nouvelle version, la réécriture relègue le texte imprimé au statut « d'un état parmi d'autres » : ce changement ébranle l'œuvre tout entière, la rendant instable, ouverte, mal dé-finie, susceptible d'être à nouveau débordée par elle-même. Le texte publié ne serait-il plus qu'un « possible nécessaire[177] » ? Devant ces nombreux points de rencontre entre la théorie de la critique génétique formulée par Almuth Grésillon et le discours métapoétique de Pacheco, il n'est pas étonnant que l'on retrouve, cité par l'un et par l'autre, les *Cahiers* de Paul Valéry : le mexicain

[177] Louis Hay, « Le texte n'existe pas », *Poétique*, 1985, n°62, p. 158.

convoque à plusieurs reprises une citation de Valéry : il le fait une première fois dans son prologue à l'anthologie *Ayer es nunca jamás* (Monte Ávila Editores, Caracas, 1978), puis dans la note introductoire qui précède chaque réédition de *Tarde o temprano.* En amont de chaque nouvelle édition de ses anthologies de poèmes, on peut alors retrouver cet « avertissement » : « Paul Valéry acertó : No hay obras terminadas, sólo obras abandonadas. » Almuth Grésillon, lui, cite Valéry pour dire l'écriture comme un ensemble d'opérations, de manipulations, de façonnages, comme une matière malléable à transformer : « […] le sentiment que j'ai devant *tout ce qui est écrit*, que c'est *matière* à tripoter – à corriger, et toujours un *état* entr'autres – d'un certain groupe d'*opérations possibles*[178]. »

La réécriture fonctionne comme une mise en signe d'une conception de la littérature moderne fondée sur l'inachèvement, la tension productrice, l'écriture multiple : la coexistence des différentes éditions efface l'idée du texte au profit de celle de mise en texte, donne à l'œuvre (en tant qu'ensemble des différentes versions) un caractère mouvant, dynamique. Il ne s'agit pas d'examiner l'opération d'écriture, mais de concevoir le texte comme un procès : tour à tour état, action et possible devenir. Enfin, l'examen de la réécriture que nous mènerons dans les chapitres suivants se rapproche de la double visée de la critique génétique, qui se veut à la fois science (analyse philologique des manuscrits) et herméneutique (travail d'interprétation qui vise à mettre en lumière le processus d'écriture). Le même schéma sera mis en place dans ce travail : d'abord une analyse des diverses manifestations de la réécriture pachéquienne, leur recensement et leur classification, ensuite le dessin de tendances, qui devront être interprétées dans le but de donner un aperçu d'une écriture « de la longue durée ».

[178] Paul Valéry, « Histoire-Politique », *Cahiers*, t.2, Judith Robinson (éd. et annotations), Paris, Gallimard, 1974, p. 1531, col. « La Pléiade ».

III. La réécriture aujourd'hui : discussions et tentative de définition

La réécriture a toujours été présente en littérature et, plus généralement, dans les arts, aussi bien comme pratique que comme objet du discours critique, tantôt comme principe à suivre, tantôt comme écueil à éviter. Cependant, elle a commencé, à partir des années quatre-vingt, à occuper un nouvel espace dans le domaine de la critique. Bien sûr, la réécriture conserve un rôle important dans le champ de l'histoire de la littérature, où sa fonction de marqueur de sources et d'influences restreint sa définition à l' « ensemble de procédés relevant de l'allusion littéraire ». Cependant, à partir de l'essor du concept d'intertextualité, la notion de réécriture va être questionnée, retravaillée, précisée et définie dans le but de servir d'outil d'analyse et de critique textuelle dans les champs de la stylistique, de l'esthétique, de la réception littéraire, et même de la didactique.

En effet, la « révolution intertextuelle » menée en France par Julia Kristeva et le groupe Tel Quel a ouvert la voie, nous l'avons vu, à un ensemble de réseaux critiques (parfois convergents, parfois divergents) autour de l'idée de la littérature comme « déjà-dit », de l'art comme « déjà-là ». Bientôt, il devint urgent, au sein de cette nouvelle configuration théorique, de s'interroger sur la réécriture, phénomène intertextuel par excellence, nous le verrons. Avant de commencer l'exploration de la notion de réécriture, remarquons que le terme présente deux orthographes différentes et que le mot « réécriture » existe à côté du mot « récriture » : nous affirmons qu'il s'agit d'un même mot, en nous fiant aux dictionnaires généralistes, qui réunissent sous une seule et même acception les formes « réécrire » et « récrire ». Michel Lafon, dans son examen du terme, souligne que les formes « réécriture » et « récriture » n'existent pas dans les grands dictionnaires académiques. Nous avons remarqué que le terme est répertorié sur le dictionnaire en ligne du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, à l'entrée « ré(é)crire » et uniquement sous la forme « réécriture », qui reste sans conteste la plus usuelle[179]. Si les dictionnaires consultés ne semblent pas attribuer à la différence orthographique entre les deux formes une conséquence sur le plan sémantique, nous avons pu constater que la littérature spécialisée (notamment dans le domaine des études littéraires) introduisait entre les deux orthographes une distinction, créant ainsi deux termes qui, bien que presque homonymes, renvoient à deux activités scripturales différentes.

Dans les articles et les ouvrages où l'auteur va marquer par cette différence formelle une séparation entre deux opérations distinctes, le terme « récriture » sera associé à une pratique particulière, qui sera souvent l'objet principal de l'ouvrage ou de l'article (le vocable « réécriture »

[179] Au 1er juillet 2015, la consultation sur un moteur de recherche généraliste donne 577 000 résultats pour la recherche concernant « réécriture » contre 73 700 pour celle correspondant à « récriture » : le rapport est presque de 8 pour 1.

semble être conservé pour l'usage général). La volonté de créer un outil conceptuel précis, performant et adapté au champ méthodologique choisi (celui de la critique génétique, celui de la stylistique) semble inciter certains auteurs qui ont pour objet la réécriture à opter pour le terme le moins usuel, afin de le re-sémantiser de façon adaptée à la finalité de leur étude (c'est ce que fait Anne-Claire Gignoux dans *La récriture. Formes, enjeux, valeurs autour du Nouveau Roman*). Inscrite dans une perspective stylisticienne, et donc limitée à « un domaine de la linguistique qui se restreint à la description et à l'analyse des conditions formelles de la littérarité, c'est-à-dire du caractère littéraire d'œuvres d'art verbal », Anne-Claire Gignoux va proposer une définition de la récriture étroitement liée à la figure de répétition, définition qui sera fondamentale dans notre étude, comme nous le verrons plus loin. L'auteur explique avoir choisi l'orthographe « récriture » pour se distinguer de ce qu'est la réécriture en critique génétique : « la somme de préparations, de corrections et de ratures, de variantes successives d'un même texte que l'auteur écrit – et qu'il ne montre pas au lecteur la plupart du temps[180]. »

En revanche, l'article de Jean Ricardou intitulé « Pour une théorie de la récriture » dessine un concept qui sera très peu opérationnel pour nous. Après avoir donné une définition plutôt générale de la récriture (« l'ensemble des manœuvres qui vouent un écrit à se voir supplanté par un autre[181] ») : l'auteur propose de théoriser cette pratique à travers une analyse systématique des opérations, objets et opérateurs de l'écriture dans un contexte d'atelier d'écriture. Le fonctionnement de l'atelier (où les dispositifs programmatiques mis en place par l'auteur et les résultats de l'écriture sont discutés et rationnalisés collectivement) est censé aboutir à la modélisation des mécanismes utilisés lors de l'activité d'écriture (même lorsque celle-ci est solitaire) : « tout atelier d'écriture averti se doit de mettre en lumière une théorie de la récriture, non point seulement parce qu'elle est une nécessité propre à sa circonstance, mais encore, et surtout, parce qu'elle forme, constitutivement, un impératif de l'écriture même[182]. »

Nous voyons là que la récriture proposée par Ricardou, celle qui est mise en lumière par les activités menées dans l'atelier d'écriture, ne correspond pas à la réécriture, ni dans son sens général, ni dans son acception génétique ; il s'agit ici d'accéder, par le biais de nouveaux concepts et avec l'appui de diverses approches (notamment la psychanalyse), au « procès par lequel advient un écrit second ». La récriture telle qu'elle est conçue par Ricardou représente une étape conceptuelle dans la construction de ce qui deviendra en 1985 une nouvelle discipline, la « textique », dont la finalité est la constitution d'une théorie unifiante des structures de l'écrit. Il est évident que la récriture telle

---

[180] Anne-Claire Gignoux, *op. cit.*, p. 16.
[181] Jean Ricardou, « Pour une théorie de la récriture », dans *Poétique*, 1989, n°77, p. 3.
[182] *Idem.*

qu'elle est proposée par Ricardou ne conserve que très peu de points communs avec les pratiques de réécritures que nous souhaitons étudier. En revanche, nous pouvons voir dans cet article émerger une affirmation que nous retrouverons dans toutes les réflexions contemporaines sur la réécriture : même si elle est toujours une pratique seconde, elle n'est plus considérée comme la trace de l'influence du prédécesseur, mais comme un système de production textuelle, qui part d'un usage du déjà-écrit mais s'affranchit de la tutelle de l'auteur premier (si tant est que l'on puisse le considérer comme tel) pour participer entièrement à la création littéraire. En effet, en remettant en cause ce qu'il appelle la doctrine de l'expression, Ricardou déplace l'agent écrivant « du statut d'origine dans un mécanisme expressionniste, au rôle de facteur dans un procès de production[183] » qu'il est possible d'analyser et d'étudier.

1. Qu'est-ce que la réécriture ?

Au terme de la révision des principaux textes consacrés à la réécriture, force est de constater que celle-ci est presque systématiquement appréhendée dans sa dimension d'opération (alors qu'elle est à la fois action et résultat de l'action) et qu'elle est comprise dans sa multiplicité : la réécriture c'est d'abord, comme le dit Ricardou, un « ensemble de manœuvres ». Ce dernier mot nous oriente vers l'idée « technique » de manipulation[184] : pour réécrire, il faut littéralement mettre la main à l'œuvre dans sa dimension la plus concrète : le texte. Même si dans la définition de Ricardou l'agent « manoeuvrant » est dissimulé derrière une voix passive (« se voir supplanté par un autre »), il se détache néanmoins de cette visée une proximité certaine entre l'agent réécrivant et les textes qu'il utilise (ceux qui sont prélevés et celui qui accueille). Notons par ailleurs l'ambiguïté du terme « manœuvre », qui appelle à une dimension stratégique de la réécriture, où l'action de manier peut s'étendre à celle de « manigancer ». Si c'est le cas, est-ce que la réécriture possède toujours cette dimension secrète où elle tendrait à influencer, ou pire, à tromper le lecteur ? Est-ce qu'elle est sous-tendue par une finalité autre que la création poétique ? Ou est-ce que le choix de ces termes est une réminiscence (voulue ou non) de l'idée que celui qui se place dans une position seconde (qu'il soit réécrivain, traducteur, ou critique) parce qu'il répète l'original, joue forcément un double-jeu ?

---

[183] *Ibid.*, p. 11.

[184] L'oulipien Marcel Bénabou définit la réécriture comme « la manipulation ou l'expérimentation opérée sur des textes existants » dans l'article « Réécritures oulipiennes : plagiat, parodie ou pastiche ? » dans Paul Aron (comp.), *Du pastiche, de la parodie et de quelques notions connexes*, Québec, Nota Bene, 2004, p. 180.

La dimension opératoire de la réécriture est commune à la plupart des définitions qui en sont faites. Et c'est par une longue énumération de ces divers types de transformation d'un texte en un autre que Claudette Oriol-Boyer introduit le terme :

> Copie, citation, allusion, plagiat, parodie, pastiche, imitation, transposition, traduction, résumé, commentaire, explication, correction représentent les principales formes de la réécriture. Pratiques de « seconde main », incompatibles avec les romantiques notions d'originalité et de spontanéité, elles furent longtemps dépréciées et les écrivains ont souvent dû en masquer l'importance dans leur démarche[185].

Plus loin, nous mettrons à l'épreuve de notre conception de la réécriture cette liste de pratiques, afin de déterminer celles qui feront partie de notre étude et celles que nous écarterons. Nous pouvons remarquer dès à présent l'amplitude des procédés de réécriture, qui vont de la reproduction « à l'identique » (copie), au transfert linguistique (traduction). La réécriture proposée par Oriol-Boyer est non seulement protéiforme, mais elle répond à une grande diversité de fonctions. Plus synthétique, Henri Béhar considère que la notion de réécriture englobe « toute opération consistant à transformer un texte de départ A pour aboutir à un nouveau texte B, quelle qu'en soit la distance du point de vue de l'expression, du contenu, de la fonction[186] » et propose d'appréhender la réécriture comme « grammaire de l'intertextualité ».

Toujours dans une perspective similaire, pour Jean-Paul Engélibert la réécriture renvoie « aux opérations multiples qu'un texte effectue toujours sur d'autres textes et dont on peut entreprendre le repérage et le classement ». Cette définition pose la réécriture comme une composante inévitable de l'écriture (puisque le texte littéraire est désormais, comme le dit Kristeva, « un croisement de surfaces textuelles »), mais également, et ce parce qu'elle se fonde sur la répétition de l'écrit, comme une composante « visible » (ou, du moins, « sensible ») et en ce sens exploitable par la critique : la réécriture établit une double relation, à la fois scripturale (liée à la production de l'écrit) et critique (ce qui implique une dimension métatextuelle, mais également un appel à une réception active). La réécriture, dans ces multiples expressions, devra donc être envisagée selon deux perspectives complémentaires : celle du rescripteur et celle du récepteur.

La pluralité des manifestations de la réécriture se retrouve dans la majeure partie de ses définitions. Certains auteurs la rapprochent d'autres termes et contribuent à élargir encore davantage les capacités englobantes d'une pratique protéiforme. Ainsi, d'après Bernard Beugnot, la réécriture en vient à désigner également les variations, thématiques, modèles, références, transtextualisations, reprises, prolongements, anamorphoses, détournements, et autres types d'écriture au second degré. Devant une telle énumération de pratiques de réécriture, l'auteur affirme

---

[185] Claudette Oriol-Boyer, *op. cit.* (1990), p. 9. Remarquons au passage que l'auteur souligne dans sa définition le regard défavorable longtemps porté sur toutes les activités littéraires « secondes ».
[186] Henri Béhar, art. cit., p. 51.

que « la multiplicité dénonce une réalité fuyante, fluide et mouvante, et par voie de conséquence difficilement théorisable, surtout si l'usage répond du point de vue de l'auteur à une échelle de lucidité variable, réécriture implicite ou explicite, honteuse ou inconsciente[187] ».

La diversité des objets et des pratiques qui peuvent être considérés comme « réécritures » est particulièrement flagrante dans les intitulés des articles publiés à l'occasion des actes des colloques consacrés à ce thème. L'examen, par exemple, de l'ouvrage collectif *Réécritures*[188] est assez éloquent. Jean-Pierre Maquerlot met en évidence, dans l'avant-propos, la capacité de la réécriture à investir divers espaces scripturaux, où elle va avoir des fonctions différentes : on la retrouve ainsi dans les champs de la littérature et de l'art, où elle peut adopter une dimension essentiellement esthétique, mais également se charger d'une finalité sociale ou politique. Elle semble y désigner, majoritairement, le retour explicite d'un motif littéraire à l'intérieur d'une œuvre particulière (« La réécriture des mythes dans le théâtre de Tom Murphy », mais pourra s'appliquer également au phénomène du retour d'une œuvre dans une autre (« La réécriture bondienne de *King Lear* dans *Lear* : une exacerbation des passions »), le retour d'un motif extra-littéraire dans une œuvre ou chez un auteur (« Arché-text & Text : transposing the Gothic Cathedral into the Gothic novel ») ou la reprise et transposition d'un motif littéraire dans un autre système sémiotique (« "Now I am Alone" : la réécriture du soliloque shakespearien au cinéma »), ou encore les liens de parenté entre deux œuvres d'un même auteur, appartenant à deux genres différents (« De "Three Players of a Summer Game" à *Cat on a Hot Tin Roof* de Tennessee Williams : pour une réécriture scénique de l'intériorité »). Nous allons voir que notre conception de la réécriture présente des limites beaucoup plus strictes et que bon nombre des exemples donnés ci-dessus correspondent davantage, pour nous, à des faits d'intertextualité.

Malgré son extension (extension qui pourrait être nuisible à sa fonctionnalité en tant qu'instrument critique), la notion de réécriture est au cœur de plusieurs monographies centrées ou bien sur une œuvre en particulier (*La divine comédie* de Dante étudiée par Isabelle Abramé-Battesti[189]), ou bien sur l'ensemble de l'œuvre d'un écrivain (Jorge Luis Borges étudié par Michel Lafon[190]) ou bien sur un groupe d'auteurs dont les ouvrages contemporains présentent des similitudes programmatiques, stylistiques, thématiques (le Nouveau Roman étudié par Anne-Claire Gignoux). Malgré la disparité des objets, la réécriture est transformée par les chercheurs en une clé d'analyse et d'interprétation textuelle. Sa manipulation reste absolument attentive au contexte de production

---

[187] Bernard Beugnot, art. cit., p. 279.
[188] Jean-Pierre Maquerlot, *Réécritures. Actes des Colloques du 15 mai 1997 et des 6-7 novembre 1998*, Université de Rouen, 2000.
[189] Isabelle Abramé-Battesti, *La citation et la réécriture dans la « Divine Comédie » de Dante*, Torino, Ed. dell'Orso, 1999.
[190] Michel Lafon, *Borges ou la réécriture*, Paris, Éd. du Seuil, 1990.

de l'œuvre (l'usage de la citation au Moyen-Âge n'étant pas le même que celui qui en est fait actuellement), mais également à sa forme (la versification, par exemple, est susceptible d'exiger un plus ample remaniement du texte cité), ou à la dimension de réappropriation culturelle qui s'opère (de façon plus ou moins affirmée) dans chacun des cas.

Dans l'ouvrage de Michel Lafon *Borges ou la réécriture*, le chercheur explore le motif de la réécriture (au sens large) à travers les thématiques borgésiennes (la paramnésie, ou sensation de déjà-vu, l'hyperlittérarisation du monde qui fait de l'histoire une réécriture, le texte comme fleuve héraclitéen, etc.). L'ouvrage de Lafon est pour nous essentiel : son auteur analyse les procédés de réécriture endogène et exogène en embrassant toute l'œuvre borgésienne : dépassant largement les bornes souvent étriquées de l'étude des sources, son immense travail d'analyse et d'interprétation souligne la congruence d'une œuvre qui invite à comprendre la littérature comme l'heureuse et inexorable répétition de motifs élémentaires : « También se le occurrió que los hombres, a lo largo del tiempo, han repetido siempre dos historias : la de un bajel perdido que busca por los mares mediterráneos una isla querida, y la de un dios que se hace crucificar en el Gólgota.[191]. »

L'ouvrage d'Abramé-Battesti propose, à partir de l'étude de *La divine comédie*, une phénoménologie de la citation et de la réécriture selon les deux perspectives complémentaires du récepteur et du rescripteur. Réécriture et citation sont deux dimensions essentielles et obligatoires de la littérature médiévale : le corpus des citations y est un « patrimoine culturel collectif » (vulgarisations, florilèges et compilations) et les pratiques intertextuelles ne relèvent pas de l'entreprise individuelle mais d'une *praxis* collective. Le *non nova sed nove* de Vincent de Lérins pose clairement la règle selon laquelle l'excellence littéraire doit répondre à l'exigence de « dire la même chose autrement », en suivant le principe d'émulation littéraire. À partir de ce constat, Abramé-Battesti part en quête des techniques, enjeux et fonctions innovantes de l'intertextualité dantesque : par l'ampleur de la réécriture poétique, par la transvocalisation d'un « je » qui parle depuis le lieu d'énonciation ultime (le Paradis) donnant à la réécriture omniprésente une fonction davantage poétique qu'auctoriale. L'approche d'Abramé-Battesti propose un cadre méthodologique pertinent et efficace pour étudier les phénomènes de citation et de réécriture dans le contexte de l'intertextualité médiévale. Les réflexions concernant la réception de la réécriture (les conditions de la « lisibilité intertextuelle ») et celles menées sur l'acte de réécriture par le travail de recontextualisation (lié aux réajustements provoqués par la diégèse, la structure narrative, ou le système métrique), ou celui de réactualisation (qui concerne les dimensions de réappropriations culturelles) proposent des lignes d'étude qui, dûment adaptées aux spécificités des littératures

[191] Jorge Luis Borges, « El Evangelio según Marcos », *Obras Completas*, t. II, Buenos Aires, Emecé, 1989, p. 448.

actuelles (et à celles des environnement idéologique et culturel dans lesquels elles s'insèrent) nous semblent d'un grand intérêt pour nous guider dans notre démarche.

La troisième monographie qui a contribué grandement à orienter et éclairer nos recherches sur la réécriture est l'ouvrage, déjà cité, d'Anne-Claire Gignoux : *La récriture : formes, enjeux, valeurs autour du Nouveau Roman*. Mais, comme l'explique son auteur dans les pages préliminaires, il s'agit « d'utiliser le Nouveau Roman pour décrire la récriture » puisque le groupe d'écrivains dont on a l'habitude de réunir les œuvres sous cette dénomination fait un usage étendu et soutenu de cette pratique intertextuelle. En effet, nombre des œuvres rattachées au Nouveau Roman s'éloignent de la mimesis fictionnelle pour se lancer dans une expérimentation avec la matière de l'écrit et la réécriture y prend la forme de manipulations parfois extrêmes : c'est le cas, chez Michel Butor, avec *6 810 000 litres d'eau par seconde* (pour la réécriture intertextuelle, c'est-à-dire allographe) et *La modification* (pour la réécriture intratextuelle ou autographe). Ces jeux de réécriture altèrent la pratique citationnelle et « bousculent » le lecteur, l'obligeant à prendre de nouvelles habitudes de lecture. En outre, la coïncidence temporelle entre l'essor du Nouveau Roman (de la fin des années cinquante aux années soixante-dix) et le début de l'œuvre de création de Pacheco ne nous semble pas anodine : les pratiques (presque expérimentales) de réécriture, de collage et de fragmentation de la textualité littéraire étaient bien connues de notre auteur[192]. La méthode de recherche adoptée par Anne-Claire Gignoux est celle de la stylistique ou, plus précisément, de la sémio-stylistique : la figure de répétition y est l'outil fondamental pour étudier la récriture, un outil puissant pour l'analyse du fait de son objectivité (elle est facilement repérable) et de son effectivité sur le lecteur. Il s'agit en effet d'une stylistique qui se situe principalement du côté de la réception.

La réécriture est donc un concept opérationnel, aussi bien pour étudier la littérature contemporaine (Borges, le Nouveau Roman) que médiévale (Dante) à condition que l'on s'adapte à la culture littéraire en question (par exemple, le contexte du Moyen Âge implique une fonction presque dogmatique de la citation et de la réécriture alors que c'est une pratique « irrévérencieuse » qui domine souvent dans la littérature postmoderne). Les trois ouvrages cités posent des jalons sur le terrain de la définition de la réécriture, qui nous aideront à construire notre propre outil conceptuel.

[192] Il est d'ailleurs difficile de ne pas voir dans son roman *Morirás lejos* (México, Joaquín Mortiz, 1967) des caractéristiques narratives (absence de personnages stables, intrigue qui s'efface devant la multiplication des possibles) et formelles (fragmentation, réécritures, mise en abymes, collages) propres aux expérimentations proposées par le Nouveau Roman.

2. Les marques de la réécriture

En dépit de la proposition d'Anne-Claire Gignoux, nous avons opté pour le terme de réécriture : plus large, il permet de concevoir le phénomène aussi bien comme procès que comme le résultat de ce procès. C'est le choix que fait Michel Lafon dans son étude sur Borges et nous le suivons sur ce point. En outre, le terme de « réécriture » introduit avec insistance la répétition : elle se voit et s'entend dans le vocable. La redite est là, dans le doublement des voyelles : comme un bégaiement ou un écho, la réécriture a besoin du texte antérieur, du son antérieur, pour pouvoir s'étendre. Maintenant, afin de construire un concept cohérent et adapté à notre étude, il est nécessaire de différencier la réécriture des deux champs conceptuels qui la cernent : celui de l'intertextualité et celui de la critique génétique.

La réécriture a une dette incontestable envers le concept d'intertextualité. Malgré les limites que nous avons soulignées plus haut (dues en particulier à l'extension sémantique plus ou moins importante dont les critiques ont investi le terme), il est certain que le développement des travaux sur la réécriture est né de l'intérêt porté aux pratiques ouvertement intertextuelles. Cependant, bien que la réécriture soit toujours intertextuelle (comme mise en relation de textes), l'intertextualité n'est pas obligatoirement réécriture : d'une part, la réécriture présente une dimension formelle qui n'apparaît pas toujours dans le phénomène intertextuel, d'autre part, et ce point nous semble particulièrement important, l'avènement de la réécriture ne dépend pas exclusivement de la réception. Il s'agit d'une opération effectuée par le scripteur de manière consciente (sauf exception).

> Si l'on prend une définition plus restreinte de l'intertextualité, en refusant au récepteur ce rôle omnipotent, et en rendant à l'auteur une place, les réminiscences intertextuelles que ce dernier inscrit dans son texte peuvent être fortuites, involontaires, ou non-intentionnelles. Peut-être une imprégnation forte d'un texte pourrait-elle provoquer une récriture formellement exacte ; la récriture se différencierait alors de l'intertextualité uniquement par son caractère formel. Mais dans la plupart des cas, et en ce qui concerne le Nouveau Roman, la récriture présuppose et exige une intention de récrire. Elle se situe alors autant du côté de la production que de la réception. (Gignoux, 2003 : 18)

Tout comme il y a une intention écrivante qui précède l'écriture (intention qui laisse des traces, même en dehors du texte publié, sur les brouillons), une intention réécrivante motive la réécriture. L'opération de réécriture est délibérément choisie, elle est systématiquement montrée, et parfois revendiquée : le texte doit présenter les marques concrètes de la répétition de l'écrit. L'intention qui la sous-tend varie énormément, nous le verrons plus loin : la réécriture peut être motivée par un dessein ludique, critique, irrévérencieux ou laudatif. Elle s'inscrit dans un projet résolument littéraire, puisqu'elle consiste à inscrire la lettre dans la lettre, projet qui peut relever d'une conviction poétique, idéologique ou esthétique. Ce que nous cherchons à affirmer ici, c'est

que même si la réécriture dépasse le réécrivain (puisque le texte donné à lire ne dépend plus exclusivement de son faire à partir du moment où il est reçu par un lecteur), elle naît toujours du scripteur, et elle doit être envisagée dans sa dimension de production textuelle. La visée réécrivante existe toujours et est signifiée par le texte : explicitement le plus souvent (mise en relief typographique des fragments réécrits) mais elle peut aussi apparaître de manière plus implicite : dans ces cas, c'est le seul effet de répétition qui marquera la réécriture.

Le signe de la réécriture (la répétition) doit être interprété comme tel pour que la réécriture soit reçue effectivement par le lecteur. La réécriture est une variante par rapport à un texte déjà écrit, mais cette variante est donnée à voir, donnée à lire : elle doit être reconnue par le lecteur. C'est pourquoi la réécriture se situe nettement au-delà du champ de la critique génétique : elle ne peut exister seulement dans la sphère privée des brouillons et des carnets et a besoin du lecteur pour advenir. Par le biais des textes lus (ou reconnus), le lecteur instaure cette relation particulière entre les auteurs successifs (écrivain et réécrivain), mais la réécriture ne s'accomplit pleinement que si le lecteur lit le texte réécrit comme un objet second.

Le rôle du récepteur peut être plus ou moins actif : de la simple identification (le lecteur voit les marques du texte qui en font une redite et prend conscience de l'existence d'un texte antérieur), à la reconnaissance comme fonction mnémonique (l'identification du texte actuel à un texte antérieurement lu) et pourquoi pas, à la confrontation des deux ou multiples versions du texte, il existe divers degrés de réception de la réécriture. Comment le scripteur signale la réécriture ? Par quels moyens le récepteur prend conscience qu'il a devant les yeux un texte second ? Ces questions posent le problème des marques de la réécriture, que nous aborderons maintenant.

Avant toute précision méthodologique, il faut rappeler que la réécriture est la reprise exacte ou modifiante d'un déjà-écrit. Cette affirmation nous conduit à écarter de notre corpus d'étude tout ce qui relève du transfert intersémiotique : le passage d'un langage visuel (peinture ou photographie, par exemple) ou auditif (musique) à l'univers verbal du texte. L'outil « réécriture » que nous manipulons se restreint à la reprise de ce qui a été « mis en forme » par écrit. Par conséquent, les occurrences où le scripteur se fonde sur un support non verbal pour construire son texte – comme, par exemple, dans le poème dédié au sculpteur José Luis Cuevas[193] – ne seront pas considérées comme un fait de réécriture : la relation qui s'établit est de l'ordre de l'« interartialité ». Par ailleurs, dans le large domaine de l'écrit, souvenons-nous que Laurent Jenny séparait déjà l'intertextualité faible (qui va de la réminiscence à la simple allusion) et l'intertextualité proprement dite (celle qui établit un rapport de texte à texte en tant qu'ensembles structurés[194]). Pour qu'il y ait

[193] « José Luis Cuevas hace un autorretrato », ToT, p. 123 (annexe 38).
[194] Laurent Jenny, art. cit., p. 262.

réécriture, il faut que l'écrit (r)appelle l'écrit : la réécriture ne se fait que si s'opère le retour intentionnel d'un « ensemble de marques matérielles tangibles et probantes : pas une unique lexie, ni quelques lettres[195] ». Aussi, plusieurs pratiques intertextuelles propres à Pacheco ne seront-elles pas considérées strictement comme des pratiques de réécriture. Dans le poème « Contra Harold Bloom », la voix poétique s'oppose à la thèse presque psychanalytique du critique états-unien selon laquelle un grand poète ne peut trouver sa voix qu'en tuant ses précurseurs, ses « pères ». Pour cela, il fait mention dans le corps de son poème des noms des poètes et des titres des œuvres qui ont influencé son travail poétique : non pas en générant une « angoisse » débouchant sur un « parricide », mais, au contraire, en lui donnant la possibilité même d'écrire à son tour.

> Al doctor Harold Bloom lamento decirle
> que repudio lo que él llamó "la ansiedad de las influencias".
> Yo no quiero matar a López Velarde ni a Gorostiza ni a Paz ni a Sabines.
> Por el contrario,
> no podría escribir ni sabría qué hacer
> en el caso imposible de que no existieran
> *Zozobra*, *Muerte sin fin*, *Piedra de sol*, *Recuento de poemas*. (ToT, p. 602)

Dans ce poème, sont convoqués des œuvres et des auteurs différents, et ce sur un mode direct et franc, qui ne relève ni de la réminiscence, ni de l'allusion. Cependant, il ne s'agit pas pour autant de réécriture. Pour qu'il y ait réécriture, il faut que l'on puisse reconnaître dans le texte nouvellement écrit une ou des traces scripturales que l'on pourrait rattacher objectivement à un texte précis d'un ou des auteurs mentionnés. La mention des noms dans le titre, bien qu'établissant un rapport d'intertextualité, ne suffit pas à devenir réécriture.

Telle que nous l'envisageons, la réécriture, autographe et allographe, correspond tout d'abord à un « outil » de production sémantique : elle est une pratique non seulement consciente mais revendiquée, et engage une conception particulière de la littérature. Contrairement à l'intertextualité (même dans ses définitions les plus restrictives), la réécriture dépend avant tout d'un critère formel : il faut, pour qu'elle ait lieu, que l'auteur pose dans son texte un objet de reconnaissance, en d'autres termes, qu'il intègre au tissu textuel un fragment qu'il pose comme étant déjà connu de lui, et qu'il invite à re-connaître. Dans le cas de la réécriture autographe, cette invitation à reconnaître le substrat textuel antérieur est subtile, et est restreinte à l'espace du paratexte (les prologues, surtout, mais également les mentions signalant que l'ouvrage réécrit est une « nouvelle version ». Dans le cas de la réécriture allographe, la monstration du texte ou du fragment repris implique que sa reconnaissance, même si elle n'est pas totale, soit obligatoire (alors que celle de l'intertextualité est aléatoire). La réception de la réécriture est rendue possible non

[195] Anne-Claire Gignoux, *op. cit.*, p. 17.

seulement par son ampleur – elle concerne une grande partie de l'œuvre de notre auteur –, mais aussi par les traces laissées par le réécrivain : le lieu de la réécriture est celui où le réécrivain et le lecteur, ayant fait chacun un pas vers l'autre (un signe de reconnaissance) se retrouvent autour d'un autre (un autre texte, un autre scripteur). Déposée dans le texte par l'auteur réécrivant, la réécriture y reste présente comme le signe d'une potentielle et graduelle ouverture sémantique. Potentielle, car elle dépend des compétences du lecteur en matière de culture littéraire, mais aussi de mémoire et de sensibilité à la répétition ; graduelle car la reconnaissance peut chez le lecteur se manifester avec plus ou moins d'intensité : de la vague sensation de déjà-lu à la résonance profonde (qui peut déboucher sur la relecture du fragment textuel réécrit).

La reconnaissance est définie, dans le domaine de la psychologie, comme une « fonction de la mémoire par laquelle le sujet pensant identifie l'objet d'une représentation actuelle à un objet antérieurement perçu[196] ». Dans le cas de la réécriture, le phénomène de reconnaissance est proposé par l'auteur (et elle diffère bien évidemment de l'*anagnorisis* classique). Mais pour qu'elle se produise, il faut que le fragment textuel réécrit soit signalé comme « déjà-écrit », qu'il porte un « signe de reconnaissance » : la répétition textuelle est la première marque de réécriture. Il s'agit d'une répétition formelle, la reprise d'un fragment textuel plus ou moins étendu (du lexème à l'œuvre). Et la répétition doit être signalée comme telle, par divers procédés (marques typographiques, mention d'un auteur, etc.) : tout signe qui sera à même de dire l'altérité du fragment repris par rapport au texte où il s'inscrit. Dans le cas de la réécriture autographe, les mentions telles que « édition revue et corrigée par l'auteur », ou « nouvelle version » présentent dès le paratexte l'idée de cette altération par rapport à une œuvre antérieure.

Pour que la réécriture opère pleinement, elle doit être repérée comme telle. Outre le signalement explicite d'une source antérieure, deux stratégies se dessinent clairement pour potentialiser la lisibilité de la réécriture : la première concerne la taille du fragment repris (lorsque la réécriture s'opère au niveau de la macro structure, répétant l'organisation textuelle, son découpage, sa structure actantielle), l'autre touche la fréquence de la répétition (quelle que soit la taille du fragment repris, sa réitération tout au long de l'ouvrage, et même entre différents ouvrages, est un phénomène de réécriture). Dans les cas où ces stratégies ne sont pas suffisantes, l'auteur va devoir mettre en place des tactiques de marquage du texte réécrit afin que le récepteur dispose d'indices (plus ou moins subtils) qui l'aideront à identifier le texte comme reprise. Quelles stratégies sont employées pour que la reconnaissance de la réécriture soit effective malgré les modifications apportées au texte emprunté ?

---

[196] CNRTL, *s.v.* RECONNAISSANCE

Le « degré zéro de réécriture », c'est-à-dire la citation, réunit, lorsqu'elle est employée de manière conventionnelle, toutes les marques de l'autre (de l'autre auteur, de l'autre texte). L'usage « orthodoxe » de la citation implique en effet, de restituer le texte cité aussi bien dans son intégrité conceptuelle que dans son exactitude littérale, de faire mention explicite des sources et de respecter les conventions typographiques qui signalent le changement d'énonciateur (en général, les guillemets[197]). La réécriture, dans sa pratique moderne et en particulier telle qu'on peut l'observer chez Pacheco, va s'éloigner de cet usage : l'auteur peut très bien ne pas suivre le contenu conceptuel du texte repris et va jusqu'à le contredire parfois, comme dans le bref poème « Escolio a Jorge Manrique » :

> *La mar* no *es el morir*
> sino la eterna
> circulación de las transformaciones. (ToT, 82)

La réécriture modifie la forme de l'écrit, que ce soit par la traduction, la reformulation ou, tout simplement, l'effet de concordance avec le nouveau milieu textuel où elle s'insère. Et si les marques typographiques existent le plus souvent (rarement sous la forme de guillemets) et la mention de l'auteur apparaît fréquemment dans le texte ou le paratexte, dans tous les cas, il est extrêmement rare que tous ces critères de « citabilité » soient respectés pour une même occurrence.

Signes conventionnels de la réécriture, les indices typographiques constituent les marques visibles du fragment réécrit et permettent de l'assimiler à une unité de discours rapporté. « Le changement typographique, par son évidente indexation matérielle dans la substance de l'expression graphique, ne peut échapper au lecteur, et une de ses fonctions les plus courantes est bien, en effet, de formaliser une citation[198] ». Antoine Compagnon présente la citation comme une ré-énonciation qui s'effectue simultanément à la renonciation à un « droit d'auteur[199] ». L'usage attribue généralement aux guillemets la capacité d'expression de l'endoxal (le ré-énonciateur met à distance les propos cités, car il n'y adhère pas) et à l'italique celle de l'expression du paradoxal (le ré-énonciateur insiste et souligne, ou même revendique les propos qu'il reprend).

> L'usage paraît distinguer les guillemets de l'italique (ce qui est contraire à leur origine commune) quant à l'écart qu'ils signifient dans l'énonciation. Aux guillemets, on attribue l'endoxal, ce dont le sujet se désiste parce que c'est trop bête. A l'italique, le paradoxal, une insistance ou une surenchère de l'auteur, une revendication de l'énonciation. L'italique équivaudrait à « Je souligne » ou « C'est bien moi qui le dis. » Il doit être traduit ; c'est dans ce caractère que s'impriment aussi les recours à une langue étrangère. Ici, étrangère à la langue maternelle, c'est ma langue propre. J'écris en italiques mon lexique intime, un dictionnaire polyglotte ou idiolectal, mon encyclopédie personnelle. Ainsi, dans l'italique, je suis plus

---

[197] Nous suivons ici Isabelle Abramé-Battesti, *op. cit.*, p. 26.
[198] Anne-Claire Gignoux, *op. cit.*, p. 28.
[199] Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éd. du Seuil, 1979, p. 40.

présent qu'ailleurs : l'italique est narcissique ; je désirerai sans doute que le lecteur découpe mon texte selon son tracé. (Compagnon, 1979 : 41)

La division qui fait du guillemet l'instrument de l'endoxal et l'italique celui du paradoxal est peu fonctionnelle chez Pacheco[200]. S'il est vrai que l'emploi des guillemets est réservé le plus souvent à l'introduction d'un discours direct assumé par l'un des personnages (ou l'une des voix poétiques) à l'intérieur de la diégèse ou de l'espace discursif représenté par le poème, ce signe typographique est très peu usité pour signifier la réécriture et, en règle générale, c'est l'italique qui va prédominer pour montrer au lecteur qu'il s'agit d'un fragment réécrit. L'italique est employé lorsque l'auteur adhère au contenu sémantique des propos cités mais aussi lorsqu'il s'en distancie. Paradoxalement, si l'on suit Compagnon, et si l'on découpe les textes de Pacheco selon le tracé proposé par les italiques, c'est un patchwork de textes des autres qui va constituer « la langue propre » de Pacheco.

L'usage de l'italique ne brise pas la séquence textuelle : aucune barrière, aucun espace supplémentaire ne sépare ce qui a été écrit de ce qui est réécrit : Anne-Claire Gignoux présente la citation en italique (exacte ou non exacte) comme une « citation intégrée » : le texte « premier » se fond dans le second, et n'y subsiste que comme un écho, une résonance. L'intégration de la citation dans le texte d'accueil, sans la barrière protectrice des guillemets, conduit bien souvent à la rupture de l'intégrité formelle du fragment cité. Pour être inséré dans le nouveau texte, le fragment peut subir des modifications grammaticales et syntaxiques (accords et concordances). D'autres fois, la transformation touche ouvertement le sens (l'auteur se situe par rapport au texte réécrit). Il faut remarquer cependant qu'il existe chez notre auteur plusieurs usages de l'italique, qui ne correspondent pas toujours à celui-ci[201].

Redoublant parfois le phénomène de marquage typographique, l'indexation de la réécriture dans le paratexte (et parfois directement dans le texte) apporte des informations essentielles sur les sources auxquelles va puiser la réécriture. En effet, la monstration de la réécriture se fait également par la mention de l'auteur ou du titre du texte emprunté en épigraphe, dans les titres et sous-titres, en notes de bas de page ou, dans le cas de la réécriture autographe, sur la fausse page de garde.

---

[200] Nous pouvons voir cette opposition mise en scène dans une pièce de Nathalie Sarraute :
« H. 2 : Mon Dieu ! comme d'un seul coup tout resurgit… juste avec ca, ces guillemets…
H. 1. : Quels guillemets ?
H. 2 : Ceux que tu places toujours autour de ces mots, quand tu les prononces devant moi… "Poésie" "Poétique." Cette distance, cette ironie… Ce mépris… » (*Pour un oui ou pour un non*, Paris, Gallimard, 1999, p. 42 [1ère éd. 1982]).

[201] Dans les nouvelles ou romans, l'italique apparaît parfois dans le discours direct de l'un des personnages pour mettre en relief une expression particulière. Là, c'est le narrateur qui marque typographiquement le « style » d'un personnage, souvent pour se distancer de l'emploi de l'expression en question. Ce mot ou cette expression, répétée par le personnage, va se transformer en un signe caractéristique de celui-ci. Mais ce même mot ou expression peut également apparaître, en italique, dans un autre contexte (un autre récit, un poème) sans qu'il y ait répétition au sein de cette nouvelle structure : le phénomène d'identification du groupe en italique existe (celui-ci est marqué) mais la reconnaissance n'est possible que pour le récepteur qui aurait lu d'autres ouvrages où ce même signifiant est ainsi altéré typographiquement.

Nous pouvons distinguer deux principales intentions à ces mentions. La première consiste à faire du dialogue avec l'autre l'objet ou le thème central du poème (lorsque les noms ou titres apparaissent dans les intitulés et, plus rarement, lorsque ces références à la source sont intégrées au corps du texte). C'est le cas, par exemple, dans le poème suivant (reproduit dans l'annexe 47) :

Sol de Heráclito

El sol es nuevo cada día
pero los ojos que lo ven brillar
no disfrutan
de esa capacidad
–añadió Heráclito
en líneas omitidas por los copistas
o devoradas
en el célebre incendio de Alejandría. (ToT, p. 220)

La seconde éloigne la référence et la renvoie en marge du texte (dans la note de bas de page) : cette dernière stratégie, moins employée par Pacheco, se fonde davantage sur un usage du déjà-écrit : le fragment repris est en règle générale plus long : l'emphase est moins mise sur la monstration (les italiques disparaissent fréquemment), en revanche, ce type de réécriture présente des modifications structurelles plus complexes et importantes. Le ou les texte(s) repris sont davantage travaillés : il peut s'agir, par exemple, de mélanges de fragments provenant de diverses sources (que ce soient des phrases ou syntagmes issus de différents textes d'un même auteur ou issus d'auteurs différents) et insérés dans une composition qui redevient « originale ». Ce type de créations poétiques est souvent utilisé comme hommage aux auteurs des lignes empruntées, mais pas seulement, comme nous pouvons le voir dans le texte suivant, curieux mélange de lyrisme et de prosaïsme, de « sacré » et de « profane ». Nous y soulignons les vers empruntés, non marqués dans le texte original (et considérablement modifiés parfois) :

Las moscas*

Mientras yo sobre ti, tú sobre mí,
los dos al lado,
dos alados insectos se persiguen.

Obscenamente sobrevuelan el lecho,
miran zumbonas o tal vez excitadas.

Para él sin duda no eres la más hermosa y deseable.
(<u>Tal un lirio entre las espinas</u>
es su mosca entre muladares.
<u>Los contornos de su</u> trompa <u>son como joyas</u>,
como púrpura real sus vellosidades.)

¿Despreciarán
sus ojitos poliédricos nuestros cuerpos,
nuestras torpes maniobras,
nuestros brazos que no son alas?

Y juntas se levantan como la aurora,
grandiosas como ejércitos en batalla.

Han puesto de cabeza el rastrero infierno
y se adueñan al fin de su cielo raso.
Inaudibles, jadeantes, bocabajo,
colgadas de las patas sobre el abismo,
hacen lo suyo sin pensar en la muerte. (ToT, p. 207)

* Con disculpas a Salomón, Cantares 2, 2 ; 7, 1 y 6, 10.

En amont des marques typographiques, le premier signe de réécriture reste la répétition. Cette figure, que Georges Molinié considère, pour le stylisticien, comme « la plus puissante des figures, seul outil vraiment fiable d'investigation, et unique structuration objectale des faits étudiés[202] » est là aussi à la fois action (intentionnelle, de la part de l'auteur) et résultat de cette action (donnée à voir au lecteur, et donc analysable par le critique). La force de la répétition tient donc de son objectivité, et de son effectivité sur le récepteur. La répétition consiste, du point de vue de la réception, en la reconnaissance du même ; du point de vue de la production, elle présente toujours une part de variation, ne serait-ce que parce qu'elle arrive en deuxième position : en réécriture, la répétition est souvent (mais pas toujours) affectée d'une modification textuelle.

La répétition peut signaler la réécriture au niveau microstructural, c'est-à-dire au niveau de « ce qui est appréhendable sur des éléments précis du discours, dans un contexte restreint et clairement affiché » ou au niveau macrostructural, auquel cas, elle « ne peut s'interpréter qu'au regard d'un contexte large et ne s'affiche pas d'emblée[203] ». Dans ce dernier cas, pour que soit repérable le texte sous-jacent, malgré les profondes manipulations auxquelles il est soumis, la réécriture doit intégrer dans sa structure narrative ou diégétique l'indice d'un renvoi au texte caché. Cet indice peut consister en une répétition de l'organisation du texte, une reprise des personnages, la présentation explicite du texte comme réécriture, etc. Quelle que soit la nature de la répétition, il est nécessaire qu'elle se manifeste explicitement, qu'elle concerne l'œuvre dans sa totalité, et que les traces qu'elle laisse soient objectivement attribuables à un texte antérieur. Cette réécriture macrostructurelle n'existe que très peu chez Pacheco : en général, la reprise se fait au niveau de brefs fragments textuels dont l'extension permet la mémorisation (pour celui qui cite) et la reconnaissance (pour celui qui lit). Ces pièces textuelles sont empruntées à des sources très diverses et rassemblées dans des unités textuelles plus ou moins amples (le poème ou la nouvelle, le « cahier », le recueil, l'anthologie, le roman) : la réécriture chez Pacheco privilégie le discontinu et le

[202] Georges Molinié, « Stylistique », *Encyclopædia Universalis*, *s. v.* STYLISTIQUE.
[203] Anne-Claire Gignoux, *op. cit.*, p. 12.

pluriel (multiplicité des voix, mélanges éclectiques, juxtapositions étonnantes) plutôt que le continu et le singulier.

La réécriture la plus étendue du texte d'un autre semble être le récit « Gulliver en el país de los Megáridos » présenté comme une partie manquante du célèbre roman d'aventures de Jonathan Swift : même si la réécriture concerne un texte plus long cette fois (elle re-présente un chapitre du roman de Swift), elle n'est pas indépendante au niveau structurel puisqu'elle s'intègre à un recueil de nouvelles : on ne peut donc pas la considérer comme une forme de réécriture macrostructurale. En revanche, le cas extrême qu'est la révision intégrale d'un livre en vue de sa réédition, corrigée et amendée peut être considéré comme une pratique exceptionnelle d'auto-réécriture macrostructurale. Et cette pratique, elle, est fréquente chez notre auteur.

Pour que la réécriture soit repérable sans marquage typographique ni indexation de la source, au niveau microstructurel, deux conditions apparaissent : ou bien il faut que la fréquence de répétition soit assez élevée pour être repérable, ou bien il faut que le fragment repris présente une spécificité stylistique. Plusieurs critiques insistent sur ce point, sur « la nécessité, pour identifier une citation, que celle-ci soit stylistiquement caractérisée : elle se doit de contenir des lexies, des noms propres, des tournures caractéristiques du style d'un auteur[204]. » Isabelle Abramé-Battesti explique cette exigence de marquage stylistique par le fait que la mémoire des syntagmes requiert des constructions repérables : les schémas binaires, articulés sous la forme de parallélismes ou de chiasmes, par exemple, sont plus facilement mémorisables. La réécriture de ces formes spécifiques en sera d'autant plus lisible.

Chez Pacheco, et notamment dans son œuvre poétique, apparaissent des expressions répétées dont les occurrences dépassent les limites du « cahier », ou du recueil, pour envahir l'anthologie : le syntagme « nuestra herencia », associée à l'image « red de agujeros » revient ainsi plusieurs fois dans différents livres poétiques. La singularité de cette phrase (il s'agit d'une métaphore plutôt inédite), et son caractère itératif attire l'attention du lecteur curieux qui peut la reconnaître comme fragment réécrit : lors de sa première occurrence, une note de bas de page accolée au titre de la première partie du poème explique que celle-ci a été faite « Con los textos traducidos del náhuatl por Ángel María Garibay y Miguel León-Portilla en *Visión de los vencidos* (1959)[205] ». L'image de l'héritage comme un « réseau de trous » est la reprise exacte d'un vers de la version que donnèrent León-Portilla et Garibay du chant « Los últimos días del sitio de Tenochtitlán » du *Manúscrito anónimo de Tlatelolco* (1528). Ce syntagme fonctionne dans l'œuvre pachéquienne comme un refrain, la « reprise multiple et assez exacte d'un petit ensemble de

---

[204] *Ibid.*, p. 36.
[205] Nous avons consulté *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista* (29e ed.), México, UNAM, 2007.

phrases, dont les occurrences seront disséminées dans tout le livre[206] ». En effet, outre l'apparition du segment complet dans le poème cité, nous retrouvons un vers similaire dans la « Crónica Mexicayotl » du recueil *Los trabajos del mar [1979-1983]* : « Añicos y agujeros en la red / nuestra herencia de ruinas » (ToT, p. 292) ; ainsi que dans le poème « Los vigesímicos », du recueil *Ciudad de la memoria [1986-1989]* : « *Red de agujeros* nuestra herencia a ustedes / los pasajeros del veintiuno » (notons que cette fois, le syntagme apparaît en italique [ToT, p. 362]).

Nous avons ébauché rapidement, dans cet aparté, les principales caractéristiques de la réécriture qui nous permettrons de définir notre corpus. La réécriture se distingue de l'intertextualité faible (allusion ou réminiscence) en cela qu'elle fait porter dans le texte la trace de sa condition de réécriture : que ce soit par sa fréquence ou son extension (dans le cas, plus rare ici, de la réécriture macrotextuelle), la répétition est le signe premier de la réécriture. D'autres indices viennent marquer le texte afin de nous le re-présenter comme réécriture : il s'agit bien sûr des signes typographiques (essentiellement les italiques et les guillemets et, en de rares occasions, les espaces en blanc), mais aussi des références aux sources, que l'on peut trouver dans le corps du texte ou dans le paratexte (titres, épigraphes, notes de bas de page). Des tendances peuvent se dessiner sur les pratiques de signalisation de la réécriture chez Pacheco : celle-ci s'opérant presque systématiquement au niveau microstructurel, il s'agit pour notre auteur de donner à voir l' « autreté » du fragment, sans pour autant rompre le flux du discours poétique ou le récit : cela explique que le type de marquage privilégié soit les italiques, car celles-ci permettent, comme le dit Gignoux, d'intégrer le fragment repris au cœur du texte d'accueil. La mise en place de ce système de marquage apparaît dès *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, le premier recueil poétique où il est fait un usage fréquent de la réécriture.

Dans les deux recueils précédents, outre le fait que les réécritures sont beaucoup moins nombreuses – l'auteur préférant l'espace des seuils (celui des dédicaces et des épigraphes) pour faire appel aux écrits des autres –, il faut remarquer que le discours rapporté est marqué par les italiques (et non par les guillemets comme ce sera le cas plus tard) et que l'usage des italiques ne renvoie pas forcément à un texte antérieur, même si le contexte, le co-texte et le paratexte, nous incitent souvent à le voir comme une marque de réécriture. Prenant l'exemple du vers « *Todo lo empaña el tiempo y da al olvido* », dans le poème-recueil *El reposo del fuego [1963-1964]*. Les italiques détachent le texte et invitent à le lire avec une autre voix. Même si, pour le moment, nous n'avons pas trouvé de source objective à laquelle on peut relier ce segment, le fait qu'Héraclite soit mentionné (entre parenthèses, en sous-titre du fragment 2), ainsi que la récurrence de thèmes et de motifs directement issus des

[206] Anne-Claire Gignoux, *op. cit.*, p. 58.

pensées du philosophe présocratique (le feu pour principe, le mobilisme universel, la contrariété de toute chose, par exemple) nous incitent à faire de ce vers surmarqué une lecture héraclitéenne : l'oubli (comme l'ivresse, le sommeil) trouble la vue et la raison des hommes et les empêche de connaître la réalité, de se connaître, les renvoyant à la catégorie de « ceux qui oublient par où passe le chemin[207] ». Les interrogations métaphysiques de la voix poétique dans la strophe suivante font écho à notre interprétation : « ¿Para qué estoy aquí, cuál culpa expío, / es un crimen vivir, el mundo es sólo / calabozo, hospital y matadero, / ciega irrisión y afrenta al paraíso? » (ToT, 49)

3. Les principaux enjeux de la réécriture

Lorsque l'on envisage la réécriture depuis la perspective de la réception, on peut étudier, à un premier niveau (celui de la matière de l'écrit, du signifiant), comment s'opère cette réception, dans quelle mesure la réécriture est observable et quels sont les signes qui permettent au texte d'être reconnu comme pré-existant. Ce sont les questions qui nous ont occupée plus haut. Cependant, la réception de la réécriture peut également s'opérer à un autre niveau, celui de la diégèse, de l'image poétique, du signifié : cette lecture est possible si l'on considère la réécriture, comme le fait Béhar, comme une trace concrète de la réception d'un texte par un auteur, dont elle donne à voir une lecture à un moment donné, par un récepteur donné :

> Enfin, l'étude des réécritures fournit les matériaux concrets appelés par l'esthétique de la réception. Elle fait paraître les protagonistes réels de la création artistique, le destinataire redevenant destinateur dans une pratique tangible, non pas entités abstraites postulées par le théoricien telles « le public » ou « le lecteur ». Le mécanisme psychique de lecture n'a pas à être conjecturé, il se déploie dans le jeu d'imitation et d'interprétation qu'est toute réécriture. Ce que tel lecteur attendait du texte à une date précise nous est indiqué par le texte réécrit, pierre d'attente pour la constitution de cet horizon qu'imagine H. R. Jauss dans sa théorie. Et par un effet de feedback désormais bien connu du lecteur, le texte initial se trouve éclairé, se dépliant à la lumière des réécritures comme les fleurs de papier japonaises plongées dans l'eau[208].

La réécriture met en scène le processus de lecture et d'interprétation : elle donne à voir le re-scripteur comme un lecteur et incite son propre lecteur à adopter par rapport au texte réécrit une distance critique. Le récepteur n'est pas un réceptacle : non seulement il reçoit, mais il reconnaît, décode, comprend et en cela transforme le texte. La réception, dans le domaine de la réécriture, est un phénomène complexe : elle s'apparente à un dispositif qui absorbe un texte déterminé et le transforme (lui donne une autre forme textuelle), permettant de le détecter (le reconnaître), de le mesurer (de mesurer l'écart entre les deux formulations, les deux signifiés) ou de l'utiliser à diverses fins.

---

[207] Citation que nous avons tiré de l'ouvrage : Héraclite, *Fragments [Citations et témoignages]*, *op.cit.* [2002], p. 173.
[208] Henri Béhar, *art. cit.*, p. 65.

La réécriture donne aussi à voir l'écriture, puisqu'en la convoquant dans le nouveau texte elle la re-actualise, elle la re-présente. L'écriture dont il est question, héritière du dialogisme bakhtinien, imprégnée par les pensées de l'intertextualité, n'est pas inspiration divine, ni souffle des muses, mais une mise en forme de mots qui nous préexistent, qui travaillent l'écrivain et que l'écrivain travaille. La réécriture consiste, si l'on veut, à élever au carré ce processus, en reprenant des formes déjà textualisées – c'est-à-dire, fixées (mais pas figées) par l'écrit – et en les remettant à l'œuvre. C'est une des raisons pour laquelle la pratique de la réécriture – pratique qui, par définition, se montre – met souvent en scène les acteurs de la littérature : le texte, bien sûr, mais également le scripteur et le déchiffreur.

Anne-Claire Gignoux a mis en évidence ce processus chez les (ré)écrivains du Nouveau Roman, en soulignant que les textes de ces auteurs étaient marqués par une mise en abyme particulière, celle qui représente un personnage qui lit un livre, un écrivain qui écrit un livre ou un écrivain qui écrit le livre que nous lisons. Dans la lecture critique que Michel Lafon propose de Borges, il n'est plus question de mise en abyme mais de relation d'identité entre le réel et le texte : l'univers est un intertexte, comme nous le démontre magistralement Borges dans « Tlon, Uqbar, Orbis Tertius », par exemple. Bien entendu, ni la mise en abyme des acteurs de la littérature, ni la conception du monde comme une bibliothèque sont des procédés ou des thématiques propres aux auteurs qui s'adonnent passionnément à la réécriture, mais il reste que cette volonté de re-présentation de l'écriture et de son corollaire, la lecture, semblent toujours être à l'œuvre chez les réécrivains. José Emilio Pacheco ne fait pas figure d'exception : l'ouvrage qui illustre le mieux cette nécessité de monstration du faire scriptural est sans nul doute *Morirás lejos*. Y sont convoqués des scripteurs divers (y compris un dramaturge) – qui tentent d'écrire certaines des pages les plus noires de l'Histoire – des lecteurs (innocents ou non) et, bien sûr, une multitude de textes réécrits, stables au début, puis de plus en plus hésitants, vacillants mais présents, présents à nouveau, malgré l'injonction au silence posée par le constat de l'horreur. Et dans les dernières pages de ce récit, la voix du narrateur / scripteur qui cherche une fin, qui en propose plusieurs, et qui en trouve une : non pas un terme (la réécriture s'oppose à la clôture) mais une finalité : ici, le devoir de réécriture.

La réécriture fonctionne donc comme un dispositif d'exposition des phénomènes de lecture et d'écriture. Elle permet également, parce qu'elle se fonde sur la répétition, de mettre en lumière une dialectique du même et de l'autre. Maurice Domino, dans l'introduction d'une réflexion sur le mythe et la réécriture, établit une claire différence entre, d'une part, la réécriture et, d'autre part, la copie (résultat d'une répétition aussi exacte que possible), la rédaction (qui implique d'écrire selon des formes prescrites), et le *rewriting* aussi appelé « traduction par réécriture » (qui correspondrait à une réécriture « conformiste » et correctrice, qui se plierait à la norme linguistique

et à l'attente d'un lecteur défini commercialement comme un client). Pour cet auteur, copie, rédaction, et *rewriting* « figurent ce qui, en réécriture, tend vers l'identité » et se posent à l'antithèse de la réécriture qui modifie « c'est-à-dire, [celle qui] partant aussi d'un texte premier, accepte l'altération et tend vers l'altérité : sans doute peut-elle être correctrice de l'écrit antérieur mais la modification qu'elle propose n'a pas pour effet et pour vertu la fidélité à un déjà-là textuel, mais plutôt son amélioration, sa visée est un texte second "meilleur"[209] ». Même si nous ne sommes pas entièrement convaincue par la finalité de la réécriture proposée par Domino (nous pensons que la réécriture n'est pas seulement motivée par une intention méliorative), la distinction qu'il fait entre des pratiques voisines met en évidence la tension vers l'altérité qui parcourt la réécriture, sous toutes ses formes.

Parce qu'elle se fonde sur un retour du même (le « déjà-dit », le « déjà-là »), la réécriture invite nécessairement à appréhender ce même comme un autre. En effet, la répétition, dans sa plus pure expression (la parfaite traduction que Pierre Ménard fait du *Quichotte*), génère toujours un autre, tout simplement parce qu'elle vient après. Gérard Genette illustre ce constat de la manière suivante :

> Et même si je prononçais à la suite, sans reprendre haleine (facile) et sans aucun changement d'émission (impossible) trois *Messieurs !* de file, ces trois « expressions » seraient stylistiquement différentes du seul fait de leur répétition, qui fait de l'une la première, de la suivante la deuxième, et de la troisième la dernière. Bref, différentes du fait même de leur identité[210].

S'il est impossible, pour un même locuteur, de reproduire à l'identique deux énoncés, la citation, définie par Compagnon comme la forme la plus simple de répétition interdiscursive[211] échoue également à signifier le même :

> La citation est un énoncé répété et une énonciation répétante : en tant qu'énoncé, elle a un sens, l'« idée » qu'elle exprime dans son occurrence première (t dans S1) ; en tant qu'énoncé répété, elle a également un sens, l'« idée » qu'elle exprime dans son occurrence seconde (t dans S2). Rien ne permet d'affirmer que ces sens sont les mêmes ; au contraire, tout laisse supposer qu'ils sont différents, que le second porte au moins une marque de l'incitation, quelque « idée de répétition », ainsi disait Fontanier, puisque celle-ci est une transformation appliquée au premier énoncé, qui le fait signe. (Compagnon, 1979 : 68)

Quant à la réécriture, quelles que soient les pratiques qui lui sont associées, elle va se situer dans cet espace médian entre le même et l'autre : elle peut tenter de reproduire le plus exactement

---

[209] Maurice Domino, art. cit., sans pagination.
[210] Gérard Genette, art. cit. (1985), pp. 12-13.
[211] « Adoptant une définition simple de l'interdiscursivité − relation d'un discours avec un autre ou d'autres discours −, la répétition est l'une possible de ces relations ; on peut en concevoir diverses formes, complexes ou moins complexes : citation, proverbe, discours direct ou indirect, imitation, copie, réplique, pastiche, source, influence, commentaire, etc. [… . Mis à part le refrain, la citation est de toutes ces formes la plus simple: la répétition d'une unité de discours dans un autre discours ; elle apparaît comme la relation interdiscursive primitive. » (Antoine Compagnon, *op. cit.* (1979), p. 54).

possible le texte déjà écrit (dans son signifié ou son signifiant) ou bien le modifier à l'extrême (dans son signifié ou son signifiant), ne gardant du même que les quelques signes indispensables à sa reconnaissance. Elle peut chercher à dire la même chose autrement ou à dire autre chose de la même façon. Maurice Domino signale que cette dyade du même et de l'autre établit une relation dialectique transgressive, qui ne pourrait être résolue en une synthèse positive : la relation dialectique entre l'identité et la différence qu'instaure la réécriture reste ouverte.

La troisième implication liée à la pratique de la réécriture repose sur le rapport que celle-ci instaure avec le temps. Contrairement à l'intertextualité, qui ignore la chronologie, la réécriture est forcément réécriture d'un texte antérieur. La répétition constitutive de la réécriture établit une relation entre le texte source et le texte d'accueil : fondée sur l'identique (le même, ce qui fait que l'on peut reconnaître un texte ancien dans un texte nouveau) elle invite à la comparaison et fait surgir systématiquement un écart, une distance, entre les deux textes. Cet écart marque un déplacement « géographique » : le texte source est coupé de son environnement textuel premier pour être inséré dans un texte second ; il est déplacé, signalé comme étranger, parfois adapté aux exigences linguistiques[212], grammaticales, syntaxiques du co-texte.

Mais cet écart révèle également un déplacement « chronologique » : le passage de la première occurrence à sa réécriture, c'est le passage du temps. C'est ce qu'affirme Bernard Beugnot lorsqu'il dit que la réécriture, parce qu'elle « suppose toujours un usage réfléchi de la langue et implique une transformation, même minimale, de l'énoncé » interroge l'histoire : que s'est-il passé entre les deux occurrences, entre le moment d'écriture du texte « source » et les moments de réécriture, de publication et de lecture, du texte qui s'en inspire ? Puisqu'elle est redite, répétition, elle repose sur le resurgissement d'un écrit passé, et celui-ci ne peut se faire sans conséquence : la réécriture modifie, renouvelle, actualise, établit un va-et-vient entre le texte naissant et le déjà-écrit. Pour Beugnot, « la réécriture répond au besoin de réintroduire le temps et l'histoire dans la forclusion du texte », « en tant qu'art de puiser dans la mémoire, celle de la tradition ou celle du déjà écrit, elle conteste l'idée de la création comme invention absolue, de l'originalité comme rupture et oubli[213]. »

Le rapport de la réécriture au temps ne consiste pas seulement à inscrire le réécrivain dans une lignée de « pères littéraires ». En introduisant dans le texte d'accueil un fragment (ou l'intégralité) d'un texte déjà-écrit, déjà présent dans l'histoire, le réécrivain contribue à faire entrer, par ce jeu de mémoire textuelle, le temps dans l'écrit. Le texte déjà-lu est présent, mais il est, pour le lecteur attentif, également présent comme passé. Par sa pratique étendue de la réécriture, Pacheco

---

[212] Il peut ainsi être traduit d'une langue à une autre.
[213] Bernard Beugnot, *art. cit.*, p. 282.

nous invite à accepter la possibilité que l'on puisse embrasser tous les temps en un seul temps : parce que le signe répété est à la fois une trace qui témoigne de ce qui a été et le déclencheur d'un sens (multiple et dynamique) en devenir, puisqu'au dialogisme (le mot est toujours le mot d'autrui) suit la responsivité (toute compréhension implique une réponse : l'interlocuteur devient locuteur) : ce que l'on pourrait résumer à l'idée que la réécriture montre que tout énoncé est à la fois habité par les énoncés qui ont été formés avant et ceux qui vont être formés après.

CHAPITRE DEUX : LA REECRITURE COMME PRAXIS

Ce qui fait l'intérêt – mais peut apparaître comme un écueil – du choix de l'axe de la réécriture pour étudier l'œuvre de Pacheco est le fait que la notion couvre une multitude de pratiques. La seule constante dans cette grande diversité de manipulations textuelles consiste en la répétition d'un texte par une main qui réécrit volontairement, qui donne à voir ce mouvement de retour en arrière vers le déjà-là et cette projection du nouveau texte vers le récepteur. Quant aux paramètres variables, ils sont extrêmement nombreux. Si les critiques sont si prolifiques au moment d'énumérer les différentes formes que prend la réécriture, c'est parce que celle-ci peut toucher des objets de nature différentes (les textes propres, ceux d'autrui, ceux qui n'ont pas d'auteur déterminé, ou dont on cherche à dissimuler l'auteur), elle peut porter sur des textes plus ou moins étendus (du fragment à l'ouvrage) et peut travailler cette répétition au sein d'un même ouvrage ou à l'extérieur de celui-ci, sur plusieurs ouvrages (ou sur toute une œuvre), elle peut reproduire le plus littéralement possible ou altérer jusqu'à ce que les textes repris soient à peine reconnaissables.

Dans la sous-partie précédente, nous avons insisté sur le fait que la réécriture devait être lisible et repérable pour advenir pleinement. Nous nous sommes donc centrée sur les critères de lisibilité de la réécriture en nous arrêtant sur les marques qui la signalent en même temps qu'elles la signifient. Dans cette partie, ce sont les modes opératoires de la réécriture qui vont nous occuper particulièrement. Pour cela, nous allons nous attacher à décrire les paramètres de la réécriture, c'est-à-dire les éléments de base, caractéristiques et variables, qui entrent nécessairement dans l'élaboration d'un ensemble de pratiques qui constitue le tout de la réécriture, selon notre définition. Nous avons ainsi déterminé quatre paramètres essentiels dont le degré peut varier :

- le marquage de la réécriture (qui peut être explicite – voire redondant – ou implicite), la réécriture n'apparaissant alors qu'à travers la figure de répétition.
- la plus ou moins grande littéralité du texte réécrit par rapport au texte premier (de la répétition exacte à la version à peine reconnaissable)
- l'intention qui sous-tend l'opération de réécriture (de la plus « neutre » – la simple redite – à la plus engagée)
- l'extension de la réécriture (du syntagme à l'ouvrage tout entier)

D'autres questions peuvent surgir, mais il nous semble que ces quatre paramètres (ainsi que les variables que l'on peut y associer) suffisent à délimiter un espace dans lequel on retrouve l'essentiel des pratiques de réécriture auxquelles nous serons confrontée lors de l'étude de l'œuvre de José Emilio Pacheco. Un paramètre, cependant, précède ces quatre catégories et nous oblige à dessiner un double espace (contigu et continu, cependant) : celui de la provenance du texte réécrit. S'agit-il pour l'auteur de réécrire un texte dont il est l'auteur « originel », ou de reprendre le texte d'un autre auteur ?

I. Vers une typologie formelle de la pratique de la réécriture

1. L'objet réécrit

Avant de commencer à situer les différents exemples de notre corpus sur une « carte » de la réécriture afin d'en inventorier les principales manifestations et de l'édifier comme une praxis littéraire, il nous faut nous pencher sur une distinction de taille, qui concerne l'auteur de l'objet réécrit : cet auteur, est-il le même ou est-il un autre que celui qui entreprend de retravailler le texte ? Peut-on considérer ensemble, comme une pratique similaire, la réécriture de soi et la réécriture des autres ?

Tout d'abord, force est de constater que, même si nombre de chercheurs travaillant sur la réécriture ne vont pas soulever ce problème, ceux qui le font dessinent la réécriture comme un territoire double (voire triple) plutôt que de rejeter en dehors de l'espace de la réécriture l'une ou l'autre pratique. Diverses dénominations apparaissent pour désigner ces deux possibles origines de l'objet réécrit, qui vont déterminer deux grands types de réécriture : la réécriture de soi et la réécriture des autres. Bernard Beugnot a choisi de différencier les deux types avec les expressions « réécriture restreinte » (qui définit « l'ensemble des procédures par lesquelles un auteur récrit certains de ses propres écrits ») et « réécriture générale » (soit « l'ensemble des procédures par lesquelles un auteur récrit certains écrits allographes[214] »). Il nous semble que ce choix terminologique, emprunté à Jean Ricardou (qui l'appliquait à l'intertextualité), peut être ambigu, étant donné que les adjectifs « restreint » et « générale » renvoient explicitement à l'extension de la réécriture et non pas à la « nature » (soi ou un autre) de l'auteur de l'objet réécrit.

Michel Lafon, dans son *Borges et la réécriture*, établit une distinction entre ce qu'il appelle une pratique de la réécriture en intertextualité borgésienne (ce que Borges reprend de sa propre production textuelle, et qui constitue la « réécriture interne ») et une pratique de la réécriture en intertextualité non borgésienne ou extra borgésienne (ce que Borges reprend d'autres scripteurs, et qui constitue la « réécriture externe »). Anne-Claire Gignoux privilégie une séparation tripartite entre la réécriture intertextuelle (« comme discours citant autrui »), la réécriture intratextuelle (« comme auto-citation dans un livre ») et la réécriture macrotextuelle (« comme auto-citation dans un macrotexte, entendu au sens d'ensemble d'une œuvre [par opposition au texte qui n'est qu'un

[214] Bernard Magné, « Pérecritures », dans Claudette Oriol-Boyer (dir.), *op. cit.* (1990), p. 68.

fragment de celle-ci][215] »). Sa typologie se fonde, comme elle le dit elle-même, « sur les notions toutes pratiques d'auteur et de livre » : nous préférons quant à nous rester au plus près de la notion d'écriture, et c'est pourquoi nous désignerons les deux versants de la réécriture, réécriture allographe (qui réécrit un autre) et réécriture autographe (qui se réécrit soi-même).

Cependant, la distinction entre réécriture allographe et autographe, opérationnelle dans une grande majorité des cas, ne l'est pas toujours, et la limite qu'elle trace n'est pas absolument imperméable, pour plusieurs raisons. En premier lieu, parce que l'origine du texte réécrit peut être plus ou moins définie, attribuable ou assignable[216] et que le réécrivain peut brouiller encore davantage son lien avec le réécrit en multipliant les instances (fictives) intermédiaires, en se servant de masques et d'hétéronymes. La part d'indétermination qui persiste parfois après l'examen d'un fragment marqué comme réécrit est essentielle : l'étude de la réécriture n'est pas une étude des sources et, parfois, il semblerait que le réécrivain ne cherche qu'à faire naître chez le lecteur un effet de déjà-lu. En second lieu, parce que le texte à l'origine de la réécriture peut appartenir à un « corpus commun » : celui des « Grands Textes » issus des mythes, de la Bible (et autres Écritures), des sentences philosophiques, mais également d'un ensemble de textes empruntés à la culture populaire : publicité, textes de chansons, etc. Il s'agit ici de réécriture allographe mais l'autre auquel celle-ci renvoie est ontologiquement différent de l'autre quand il s'agit d'un auteur déterminé. Ici, il s'agit de textes appartenant à un savoir collectif, relevant d'un « domaine public » : des formes qui semblent revenir autant à l'auteur qui les réécrit qu'au lecteur qui les reconnaît. Enfin, les limites entre réécriture de soi et réécriture des autres sont floues car la réécriture des autres peut être suivie par une réécriture de soi. Le texte emprunté à un autre est engagé dans un nouveau texte et c'est celui-ci qui, à son tour, va être repris et modifié.

a. Réécriture allographe

Avant de commencer, il convient de rappeler encore une fois que l'objet réécrit doit être reconnaissable, donc jouir d'une certaine notoriété. Plus le texte est court, plus le phénomène de reconnaissance doit être efficace.

La réécriture allographe est la plus fréquente et la plus étudiée. Elle a toujours fait partie des pratiques littéraires et, selon les époques, a disposé d'une fortune plus ou moins grande. Le

---

[215] Anne-Claire Gignoux, *op. cit.*, p. 23.

[216] Daniel Bilous opère la distinction suivante : « Lorsqu'un texte est renvoyé à tel auteur par l'effet de la signature qui l'accompagne, la textologie classique parle très naturellement d'*attribution*, qui signifie que le texte en question, mimétique ou non, est censé avoir été écrit par cet auteur. Lorsqu'en revanche, mimétique ou non, le texte renvoie à tel auteur parce que l'on y reconnaît un certain style couramment associé à ce dernier, je parlerai plutôt *d'assignation*, pour signifier plutôt une référence liée à l'expertise interne. » (dans « Sur la mimécriture. Essai de typologie », dans Paul Aron (comp.), *op. cit.* [2004], p. 113).

travail de recherche, cité plus haut, d'Isabelle Abramé-Battesti nous a montré à travers l'analyse des réécritures et citations dans la *Divine Comédie* que les pratiques rescripturales suivaient, au Moyen Âge, le principe de l'émulation littéraire et poétique. Au XVIIe siècle, en Europe, l'imitation était alors une activité littéraire féconde et reconnue – « la valeur des œuvres tenant non pas à une originalité à laquelle on ne croit guère, mais à l'habilité des auteurs à adapter un modèle ancien à une réalité nouvelle[217] ».

Les problèmes relatifs à la l'emprunt mais aussi à la modification des œuvres de l'esprit (notamment en ce qui concerne la divulgation, le respect des œuvres de l'esprit et leur paternité) sont, dès la fin du XVIIIe siècle, sortis du champ de la poétique pour prendre une dimension sociale et, très vite, un caractère juridique : en France, c'est après la Révolution qu'apparaissent les premiers décrets concernant le droit des auteurs. Ceux-ci envisagent d'abord l'œuvre comme une propriété, ce qui place l'emprunt et l'imitation dans la dépendance de la propriété intellectuelle et soulève des questions complexes qui conduiront Anatole France à affirmer, près d'un siècle plus tard : « Il faut considérer […] que ce qu'on appelle en littérature une idée est maintenant une valeur vénale[218] ». De sa réflexion sur le plagiat, il tirera la conclusion que, parce que l'expérience vitale des hommes est régie par les mêmes grands désirs et besoins, les idées que ceux-ci infusent dans les ouvrages (les situations et les combinaisons qu'ils font « vivre » à leurs personnages) sont en nombre restreint, et que la répétiton des motifs est nécessaire :

> Par malheur, le nombre de ces situations [dramatiques] et de ces combinaisons [romanesques] est plus limité qu'on ne pense. Les rencontres sont fréquentes, inévitables. Peut-il en être autrement quand on spécule sur les passions humaines ? Elles sont peu nombreuses. C'est la faim et l'amour qui mènent le monde, et, quoi qu'on fasse, il n'y a encore que deux sexes. Plus l'art est grand, sincère, haut et vrai, plus les combinaisons qu'il admet deviennent simples et, par elles-mêmes, banales, indifférentes. Elles n'ont de prix que celui que le génie leur donne. Prendre à un poète ses sujets, c'est seulement tirer à soi une matière vile et commune à tous[219].

Nous noterons bien ici qu'Anatole France ne considère comme inéluctable que le retour des idées, motifs ou situations narrative et qu'il n'évoque en aucun cas les formes textuelles qui les véhiculent.

D'un long travail conceptuel sur la notion d'œuvre et sur la nature du lien entre celle-ci et son auteur résultera la création du droit d'auteur qui fait de l'œuvre non plus une chose mais un bien « immatériel » et une production de la personne :

> À partir du moment où la « personne » était fermement établie dans son statut, il devenait alors possible d'en faire le siège du droit d'auteur, c'est-à-dire d'affirmer non seulement que l'œuvre était l'expression de

---

[217] Annick Bouillaguet, *L'écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*, Paris, Nathan, 1996, p. 4.
[218] Anatole France, *Apologie pour le plagiat*, Paris, Éditions du Sonneur, 2013, p. 16.
[219] *Ibid.*, pp. 16-17.

> la personnalité du créateur mais encore que le lien qui unissait l'auteur et son œuvre était de même nature que celui qui unissait la « personne » à ses autres attributs, sa voix, sa vie privée, son image, etc[220].

La possibilité de mettre en circulation ce bien a été rendue possible par une conception dualiste du droit d'auteur : l'œuvre est à la fois « spirituelle » – et dépend donc du droit moral grâce auquel l'auteur peut opérer un certain contrôle –, et un bien, une valeur économique, dont la circulation est soumise aux règles du Code de la Propriété Intellectuelle.

Ces brèves considérations juridiques ne font que montrer la difficulté d'encadrer un phénomène complexe, la réécriture, indissociable des catégories d'auteur et d'œuvre. En tant qu'émanation du travail intellectuel d'une personne, l'œuvre continue de lui être liée par « un droit de propriété incorporelle exclusif et opposable à tous[221] ». Mais les œuvres de l'esprit n'existent que par leur circulation : elles constituent une matière dont la communauté intellectuelle, savante, artistique dispose comme un « moyen d'augmenter la valeur d'une œuvre singulière, aussitôt reversée à ce fonds public qu'à son tour elle vient accroître[222] ». C'est pourquoi la réécriture des autres, même lorsqu'elle est explicitement marquée, contribue au « dynamitage » de la notion d'auteur. Et Michel Butor d'affirmer :

> [t]out auteur, si solitaire qu'il puisse vivre, n'est qu'un moment de l'écriture (non du genre « écriture » forcément, mais de l'activité écrivante tout entière) et le porte-parole en général fort peu conscient de tout un système d'auteurs parmi lesquels d'autres écrivains. L'appel de citation est l'expression même de cette circulation d'autorité (curieux que nous ne disposions pas en français d'un terme moins étrange pour traduire l'anglais *authorship*), et tout texte nouveau peut être considéré comme citation variée de textes antérieurs en général mal localisés, diffus[223].

Dans sa forme la plus visible, la réécriture allographe correspond souvent à la citation, comme on peut le voir dans la définition que donne de celle-ci Anne-Claire Gignoux :

> Réécriture du discours d'autrui, elle est un segment de phrase, une phrase entière, un paragraphe, généralement indiquée par des guillemets ou des caractères italiques, accompagnée ou non de la mention de l'auteur et du texte d'origine. Depuis Montaigne, la citation fait figure d'autorité ou d'ornement (c'est son rôle encore aujourd'hui dans tout le domaine pédagogique et scientifique) ou encore sert à la parodie. (Gignoux, 2003 : 25)

Cependant, la citation ne sera considérée comme réécriture allographe que si elle dépasse le phénomène isolé : il faut que le principe de répétition du discours des autres soit instauré comme une constante au sein de l'œuvre. La réécriture allographe est une pratique de la citation étendue à tout un livre. De ce fait, la réécriture ne répond pas uniquement à une fonction dogmatique (la réécriture de l'autre comme argument d'autorité), esthétique (la réécriture de l'autre comme

---

[220] Bernard Edelman, *La propriété littéraire et artistique*, Paris, PUF, 2008, p. 38.
[221] *Ibid.*, p. 43.
[222] Annick Bouillaguet, *op. cit.*, p. 4.
[223] Michel Butor, « Le livre et les livres », *Répertoire IV*, Paris, Minuit, 1974, p. 442.

illustration et ornement) ou parodique (la réécriture de l'autre comme instauration d'une distance entre les deux voix), elle acquiert une fonction structurelle : elle modifie la textualité de l'œuvre propre par une greffe d'éléments exogènes qui la constituent et la transforment ; elle appelle le récepteur à appréhender le déjà-dit dans une lecture qui se révèle inédite.

Même si la réécriture allographe prend souvent la forme de la citation, elle ne peut se réduire à cette seule figure. Elle apparaît sous d'autres formes, plus étendues, qui affectent également la structure de l'œuvre, en la liant intimement à un texte antérieur, selon diverses modalités (la parodie, le centon, l'hommage, la continuation, etc.) : à chaque fois il nous est donné à reconnaître que l'auteur n'est pas le seul à écrire, qu'il y a au moins deux textes qui « tissent » en même temps. Nous pouvons parler de réécriture harmonique, lorsqu' il y a adéquation entre les deux contenus conceptuels qui se superposent ; dans le cas où les voix ne s'accordent pas sur le contenu conceptuel, la réécriture devient discordante.

b. Réécriture autographe

Si la réécriture allographe est une répétition *in absentia*, en cela qu'elle convoque un fragment situé hors du corpus littéraire de l'auteur et qu'elle doit, pour donner à lire la répétition, marquer le fragment réécrit, elle peut devenir répétition *in praesentia* si le fragment réécrit allographe revient à plusieurs reprises dans l'œuvre du rescripteur. De la même manière, la réécriture autographe, souvent non marquée, repose sur une répétition *in praesentia*, sur la reprise consciente et volontaire d'un fragment textuel, au sein d'un même ouvrage : mais elle peut se faire répétition *in absentia* si l'extrait repris est emprunté à un autre livre de l'auteur –parfois d'un autre genre –, mais toujours au sein de sa propre production littéraire.

La répétition, figure de littérarité par excellence[224], a été répertoriée et décrite par la rhétorique classique qui, de l'Antiquité au XVIe siècle, la considère dans ses traités comme une figure appréciée. Malgré la diversité des approches, la rhétorique classique admet que l'on peut classer la figure de répétition en cinq grandes catégories : la répétition de mêmes mots (avec ou sans modification du contenu sémantique), la répétition de sons (avec ou sans parenté sémantique), la répétition d'un nombre de syllabes et d'un type de construction syntaxique, la répétition d'un même contenu sémantique réalisé au travers de mots différents. Nous voyons bien que ce classement inclut des figures de répétitions qui n'entrent pas dans l'opération de répétition que nous cherchons

[224] « […] la répétition dans le langage poétique (au sens large) fait office de révélateur de l'épaisseur du texte ; grâce à elle, il devient possible de cerner de façon très précise les divers réseaux qui s'interpénètrent et les effets de sens qui peuvent se dégager. » (Madeleine Frédéric, *La répétition. Étude linguistique et rhétorique*, Tübingen, M. Niemeyer, 1985, p. XIII). C'est aussi Madeleine Frédéric que nous suivons dans sa proposition de classification de la figure de la répétition dans la rhétorique classique (pp. 20-21).

à détecter lors de la réécriture autographe. En effet, pour nous, l'extension minimale de l'élément répété et son caractère non accidentel sont des critères nécessaires : « [p]our qu'il y ait rapport de similitude entre deux textes », nous dit Michel Lafon, « il faut que la part de ce qui est constant ne soit pas négligeable au regard de la part de ce qui varie[225] ». Les reprises phoniques, syllabiques ou strictement lexicales ne peuvent être considérées comme des formes de réécriture autographe, car elles peuvent ne pas répondre à une intention de réécriture (mais à une exigence mélodique, par exemple). Quant à la répétition qui a pour objet le contenu sémantique, nous ne l'aborderons pas dans cette étude puisque notre approche de la réécriture se fonde en premier lieu sur la reprise du texte écrit, du signifiant : l'auteur peut se prêter ou non à une réécriture de la substance du contenu (les actants, l'intrigue globale, les anecdotes), pour que le texte entre dans notre corpus de réécriture autographe, nous devons pouvoir observer un retour de la substance de l'expression : la reprise doit trouver un appui textuel plus concret (des expressions stylistiquement marquées, une onomastique, des référents topographiques, etc.) qui va impliquer le retour du texte, la répétition formelle et engager l'œuvre dans une démarche explicitement réflexive :

> La récriture de la substance du contenu, c'est-à-dire du contenu des romans, procède du fonctionnement autoréférentiel du langage, qui constitue l'une des trois composantes de la littérarité : le discours est son propre référent, il ne parle que de lui-même. Les nouveaux romanciers ont un sentiment aigu de cet état de fait : ils ne cessent de le souligner par la récriture. En effet, la récriture de la substance de l'expression, c'est-à-dire des signifiants mêmes, constitue bien une indexation de cette fonction intraréférentielle du langage en littérature. Le Nouveau Roman, par cet usage souligné de la récriture macrotextuelle, atteint donc un haut degré de littérarité. (Gignoux, 2003 : 101)

Alors que la citation et la réécriture allographe sont fréquentes et acceptées dans la pratique scripturale, la répétition est une opération qui, depuis le XIXe siècle, semble déroger au canon littéraire au point d'être considérée par certains comme un défaut de style[226]. Facultative (en apparence), la répétition va à l'encontre du principe d'économie de la langue : en ce sens, elle est considérée comme impertinente[227]. Or, les pratiques de réécriture interne ou d'autocitation se développent et s'affirment au XXe siècle dans les textes dits « modernes » et les auteurs recourent volontiers à la répétition : ce procédé est à l'œuvre dans le théâtre de l'absurde aussi bien que dans le Nouveau Roman. La répétition devient alors un moyen de saturer de sens le fragment réécrit dans le but, bien souvent, de questionner la possibilité même du sens :

> Avec la variation, le texte se charge d'autoréférentialité ; il renvoie à lui-même, sans guillemets et sans italiques. L'autocitation, transgressive par nature dans le langage naturel (« je me cite ! »), devient dans le

---

[225] Michel Lafon, *op. cit.*, p. 110.
[226] En particulier dans les récits. Dans les textes poétiques, en revanche, la répétition de segments textuels n'est pas remise en question. C'est même le fondement du refrain.
[227] Voir Jean de Guardia, « Les impertinences de la répétition. Portée et limites d'un outil d'analyse textuelle », dans *Poétique*, 2002, n°132, pp. 589-604.

texte littéraire un moyen de mettre en valeur les mots, les phrases, les passages chargés, plus que tous les autres, d'un sens symbolique à déchiffrer[228].

La réécriture autographe, en littérature, offre de nombreuses possibilités narratives, notamment en ce qui concerne la réécriture de la substance du contenu (qui implique bien souvent la reprise identique de certains éléments textuels). Dans certains romans, elle est utilisée pour créer un enjeu psychologique. La réécriture d'un même événement perçu par des personnages différents brouille l'unicité du fait et met en doute la possibilité de notre connaissance de la réalité[229]. La réécriture peut également exprimer les changements de la perception d'un même événement par un personnage donné.

Le roman de Michel Butor, *La modification*, publié en 1957, exploite brillamment cette faculté de la réécriture autographe. Son protagoniste-narrateur, se trouve (presque durant tout le roman) dans un train entre Paris et Rome. L'homme monte avec le projet de rejoindre sa maîtresse romaine, de lui faire part de son intention de lui trouver une situation à Paris et de quitter sa femme et ses enfants pour elle. Mais la remémoration de certains événements passés (et oubliés), ainsi que l'accumulation de micro-événements dans le compartiment de train où il se trouve vont imperceptiblement modifier la façon dont il envisage son projet. Arrivé à Rome, il ne cherche pas à rejoindre la femme avec laquelle il avait l'intention de refaire sa vie. La reprise exacte de nombreux énoncés, les très subtiles transformations auxquelles ils sont soumis, donnent à voir la lente métamorphose du personnage : la répétition textuelle – cette figure qui conjointement présente le même et l'autre –, signifie ici l'évolution invisible du personnage, et nous dit que l'homme qui monte dans le train à Paris et celui qui en descend à Rome sont à la fois identiques et différents.

Le phénomène de la réécriture autographe, même s'il n'est pas propre à la modernité, s'y développe et s'y affirme, tout particulièrement dans le genre narratif. La réhabilitation de cette forme de répétition n'a rien d'étonnant : le retour du signifiant (au niveau micro-textuel le plus souvent) force à rompre avec la linéarité. Au sein du texte, la reprise d'énoncés déjà présents incite au retour en arrière, à la réflexion, à la non progression de l'intrigue. Lorsque cette réécriture dépasse l'unité (la nouvelle, le roman) et s'étend à l'œuvre, c'est pour en interroger les limites (via cette forme d'intertextualité) et inviter à une lecture « débordante ». La réécriture autographe s'est déployée avec les récits modernes (et, *a fortiori*, postmodernes) car elle y signifie un refus de la

---

[228] Emmanuelle Prak-Derrington, « Récit, répétition, variation », dans *Cahiers d'études germaniques*, 2005, n°49, p. 60.
[229] Au cinéma, cet usage de la répétition narrative a été magistralement mis en scène par Akira Kurosawa dans son film *Rashômon* (1950), adapté d'une nouvelle de Ryunosuke Akutagawa. *The Oxford English Dictionary* a d'ailleurs fait entrer le substantif « Rashomon » pour désigner : « something resembling or suggestive of the film Rashomon, esp. in being characterized by multiple conflicting or differing versions, perspectives, or interpretations. » [dictionnaire en ligne], disponible sur http://www.oed.com/view/Entry/268257?redirectedFrom=rashomon& [consulté le 14 août 2015]).

clôture, de l'achèvement : « La répétition paraît s'être déployée d'autant plus que le récit s'est remis en cause, s'est ouvert au doute et à l'inachèvement[230] ».

Remarquons que l'autocitation n'est pas une pratique marginale dans certains types de textes particuliers : la valeur didactique de la répétition en fait une pratique particulièrement prisée dans les essais ou les discours académiques. La reprise par un auteur de l'un de ses textes acquiert alors une valeur de commentaire, d'explication ou de précision. L'auteur réutilise une formulation antérieure pour approfondir sa pensée ou au contraire la modifier ; elle devient alors un recours « économique » au sens où elle permet de poser rapidement une idée déjà incarnée dans une proposition. Elle sert fréquemment d'embrayage pour un développement textuel consécutif, mais peut être également un outil de renforcement de l'argumentation.

Nous finirons cette présentation de la réécriture sur un cas particulier (et pourtant fréquent chez Pacheco) : celui de la réécriture dans le cadre de la réédition, c'est-à-dire la reprise intégrale d'un ouvrage qui introduit des transformations textuelles (souvent minimes) dans le cadre d'une nouvelle édition. La réédition consiste en un travail antérieur de reprise et de retouche de certains fragments textuels. Quantitativement, la part de répétition de la « substance de l'expression » reste, en général, beaucoup plus importante que celle de modifications introduites. Pour l'observateur, la réécriture par réédition oblige à inverser le rapport entre le même et l'autre : il ne s'agit plus de repérer ce qui se répète dans un texte toujours différent, mais ce qui diffère dans un texte globalement identique. La réécriture dans le cadre de la réédition (réécriture modifiante) apparaît donc comme l'image « en négatif » de la réécriture intratextuelle (réécriture répétante) puisque le texte strictement repris est en général plus important que le texte transformé. Alors que, jusqu'à présent, nous avons pris la répétition du fragment textuel comme marqueur et signe de la réécriture, c'est au travers des variantes que va s'opérer la signifiance de la réécriture autographe lors du processus de réédition.

Comme l'explique Michel Lafon lorsque, dans son chapitre consacré à la réécriture de l'intertexte borgésien, il s'attelle à l'étude de la réécriture par l'auteur de son œuvre poétique (qui affecte surtout les trois recueils publiés dans les années vingt) : « Quoi de plus étrange qu'une production qui, sous prétexte de reniement ou de rénovation, est sans cesse relue, rééditée, globalement reconduite ? Quel mélange de haine et de passion, de répulsion et de possessivité lie Borges à ses poèmes de jeunesse[231] ? ». La réécriture par réédition trahit la tension entre

---

[230] Emmanuelle Prak-Derrington, art. cit., p. 65.
[231] Michel Lafon, *op. cit.*, p. 151.

permanence et transformation : elle réintroduit le texte antérieur dans l'œuvre de l'auteur (comme tâche et réalisation) tout en le transformant (« parfois imperceptiblement, parfois radicalement[232] »).

Paradoxalement, alors que l'intertextualité, la réécriture allographe, apparaissent comme des catégories dans lesquelles semble se dissoudre la notion d'auteur (en introduisant l'idée de collaboration, par exemple) cela ne semble pas être le cas avec la réécriture autographe et la réédition. Ces types de réécriture ne présentent pas, à première vue, d'intention ludique, de jeu plaisant, mais arborent un caractère plus sérieux (elles ont aussi pour fonction l'éclaircissement, l'élimination de possibles ambiguïtés ou la correction stylistique) : le réécrivain semble modifier ses textes antérieurs dans l'idée qu'ils lui appartiennent, qu'il a le droit d'auteur de les modifier. Cette activité semble donc pousser l'auteur à se réapproprier son œuvre : le texte change et la figure de l'auteur, elle, est soulignée. À moins, comme le présente Borges, que ce soit l'inverse qui se produise et qu'à travers la reprise des textes antérieurs, l'auteur ne cherche qu'à se réécrire lui-même, brouillant là aussi la stabilité et la permanence de cette notion essentielle. Interrogé sur la possibilité de réécrire ces nouvelles, il répond :

> Je ne l'ai pas fait jusqu'à maintenant ; seulement avec les poèmes. Je crois que le grand poète William Butler Yeats faisait la même chose. Pour cette raison, ses amis lui dirent qu'il n'avait pas le droit de modifier ses « older poems » et lui répondit : « It is myself that I remake », c'est-à-dire, en les modifiant, je me refais moi-même[233].

2. Discussion autour des types de relations transtextuelles (Genette)

Nous avons vu qu'il s'opère une première division typologique en fonction de l'origine de l'objet repris : ce peut être un fragment (plus ou moins étendu) de la propre production littéraire du réécrivain ou bien de celle d'un autre auteur. Cette première répartition des pratiques semble assez simple, mais les frontières qu'elle propose ne sont pas aussi stables qu'on pourrait le croire : un fragment emprunté à un autre peut être répété à l'intérieur de l'œuvre et la citation devient alors double : l'écrivain extérieur est convoqué, mais la répétition se produit également à l'intérieur de la production du réécrivain, par exemple.

Si on laisse de côté cette distinction qui met en jeu l'autorité du texte cité et que l'on restreint l'examen aux pratiques de réécriture allographe (nous l'avons dit, de loin les plus fréquentes et, par conséquent, celles qui présentent le plus de diversité), la recherche d'une classification qui puisse admettre, de manière cohérente, les principaux phénomènes de reprise est une tâche

---

[232] *Ibid.*, p. 149.
[233] Jorge Luis Borges, *Espejo de escritores*, pp. 8-9. Cité par Michel Lafon, *op. cit.*, p. 148.

problématique, qui donne à voir davantage les insuffisances que les réussites d'une telle systématisation.

L'ouvrage de référence qui nous a servi à élaborer notre synthèse est, bien entendu, celui que Gérard Genette a intitulé *Palimpsestes. L'écriture au second degré*. Publié pour la première fois en 1982, cet essai monumental reprend l'une des cinq relations transtextuelles – l'hypertextualité – et l'analyse dans une perspective poéticienne : l'auteur commence par une révision critique des textes théoriques (et rhétoriques, parfois) visant à décrire et définir de telles pratiques, puis élabore son propre système à partir d'un corpus vaste et varié d'œuvres appartenant à la culture française et, plus largement, occidentale. Mais, nous venons de le mentionner, l'auteur ne s'occupe dans *Palimpsestes* que d'un seul type de relation transtextuelle : l'hypertextualité, que l'auteur définit par « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire[234]. » En effet, dans le cas où la relation entre les deux textes est essentiellement celle de commentaire, elle fait partie, toujours selon la classification genettienne, de la métatextualité. Or, ce type de relation renvoie généralement à un ensemble de textes qui tiennent davantage de la critique, de la poétique, de l'esthétique, etc., que de la fiction, alors que

> l'hypertexte est plus couramment que le métatexte considéré comme un ouvrage « proprement littéraire » – c'est pour cette raison simple, entre autres, que, généralement dérivé d'une œuvre de fiction (narrative ou dramatique), il reste œuvre de fiction, et à ce titre tombe pour ainsi dire automatiquement, aux yeux du public, dans le champ de la littérature. (Genette, 1982 : 13-14)

Ce critère nous semble important, car il justifie pour nous le choix de ne considérer que le corpus « littéraire » de Pacheco (poétique et narratif) en laissant de côté le corpus « métatextuel », celui des articles journalistiques, des critiques, des préfaces et des essais, dont nous ne nous servirons (ponctuellement) que dans la mesure où ils donnent un accès, subjectif, à la pensée de notre auteur sur l'exercice de la littérature.

De même, nous laisserons de côté pour le moment les deux aspects de la transtextualité désignés par les termes « architextualité » et « paratextualité » car, s'intéressant aux relations que le texte entretient avec les genres littéraires (pour le premier) et à celles qui le lient aux données textuelles qui l'encadrent mais n'en font pas partie (pour le second), ils n'entrent pas directement en jeu[235] au moment d'établir les critères nous permettant de distinguer les différents phénomènes à l'œuvre dans la réécriture, dans le sens restreint où nous la concevons. Une fois écartés l'archi-, la para- et la métatextualité, il nous reste à considérer les relations inter et hypertextuelles. Et, bien

---

[234] Gérard Genette, *op. cit.* (1987), p. 13.
[235] Même si, et c'est évident avec le paratexte, ils peuvent être le lieu où s'opère la réécriture.

que Genette sépare ces deux aspects dans un souci, nous semble-t-il, de précision conceptuelle, il est évident que les pratiques de réécriture empruntent allègrement à l'une et l'autre catégorie. Nous avions vu plus haut, lors de la discussion sur l'intertextualité, que cette dernière est pour Genette l'aspect de la transtextualité qui désigne « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre » (Genette, 1982 : 8). L'auteur illustre cet aspect par deux de ses formes : celle, « la plus explicite et la plus littérale », de la citation et celle, « moins explicite et moins canonique », du plagiat. Ces formes, qui disent le plus souvent la reprise littérale d'un énoncé préexistant dans un texte nouveau sont non seulement des manifestations de la réécriture, mais elles sont bien souvent érigées en modèles de cette pratique : « Copie, citation, allusion, plagiat, parodie, pastiche, imitation, transposition, traduction, résumé, commentaire, explication, correction représentent les principales formes de la réécriture[236]. »

Genette nous a avertie : d'une part, en précisant que sa définition de l'intertextualité est « sans doute restrictive », d'autre part, en nous gardant bien de considérer les cinq types de transtextualité comme des classes étanches. Notre tentative de typologie de la réécriture recoupera un corpus de relations hypertextuelles, mais également intertextuelles. Malgré la difficulté de construire un tel modèle, nous proposons une tentative de catégorisation, tout en sachant qu'elle sera imparfaite et mouvante. Genette écarte des relations hypertextuelles celles qui se fondent sur le commentaire ou la copie. Or, dans la copie, par exemple celle qui entre en jeu lorsqu'il y a citation, il s'opère une répétition de signifiants identiques mais, comme nous le verrons, cette répétition implique le surgissement de signifiés toujours différents, ne serait-ce que par la décontextualisation qui entraîne un décalage sémantique (c'est ce que nous montre la réécriture du *Quichotte* par Pierre Ménard). Par ailleurs, la reproduction d'un énoncé littéraire (peu importe la technique et l'intention) comporte toujours un degré minimal de commentaire : pour être reconnu, l'hypotexte est posé comme fait culturel partagé par une communauté de lecteurs et l'auteur qui l'emprunte, par le fait même de le citer, de le re-nommer, participe à sa renommée. Pour Pacheco, l'écrivain (et à plus juste titre le réécrivain) : « [p]roclama en voz alta lo que todos saben o deberían saber y todos necesitan volver a escuchar[237]. » La dimension métatextuelle est engagée à partir du moment où le réécrivain participe à une certaine postérité de l'œuvre réécrite : la remise en circulation du texte cité en fait un hommage en action. Ce qui compte dans la réécriture, affirment les auteurs du

---

[236] Claudette Oriol-Boyer, *op. cit.* (1990), p. 9.
[237] « Nota: la historia interminable », LSM, p. 11.

Dictionnaire du littéraire, « c'est que la conscience de la récriture généralisée nourrisse l'acte de lecture — et c'est d'ailleurs en ce sens qu'elle est un enjeu d'enseignement[238]. »

3. Typologie sur critères formels

Pour délimiter notre typologie formelle des phénomènes de réécriture, nous allons privilégier le critère de la littéralité : ce critère va laisser en dehors de notre corpus toutes les formes non marquées de reprises textuelles. Cette remarque informe sur la finalité ultime de cette tentative de typologie : il ne s'agit pas de proposer ici un système rendant compte de toutes les manifestations formelles de réécritures (qui serait soit nécessairement réducteur, soit infini), mais d'organiser une répartition des différentes manifestations de la réécriture selon deux critères formels choisis pour leur efficacité aussi bien depuis la perspective de production que de réception de la réécriture. En effet, il y aura une relation « rescripturale » si et seulement si la relation entre un hypotexte et un hypertexte est voulue par le réécrivain, est lisible pour le récepteur, et engage au minimum une répétition formelle d'énoncés significatifs. Il s'agit d'une relation à la fois poétique (puisqu'elle se fonde sur la répétition et produit des effets esthétiques) et pragmatique (étant donnée qu'elle dépend d'une volonté d'engager une relation particulière, de reconnaissance, entre le récepteur et le texte). Elle peut, en outre, se situer à n'importe quel niveau des relations transtextuelles : engager un commentaire sur une œuvre, se contenter d'insérer une œuvre dans une autre, se retrouver dans la relation entre texte et paratexte, ou engager les liens entre textes et genres.

Genette, pour qui l'hypertextualité ne concerne que le rapport entre des textes d'auteurs différents, distingue deux types de relation : la transformation directe, qui revient à dire la même chose autrement (par le biais de la transposition de l'action et des personnages) et la transformation indirecte (imitation) qui revient à dire autre chose semblablement (ce qui implique le maintien d'un schéma générique pour raconter une histoire différente).

Il nous semble que les pratiques de réécriture que l'on peut observer chez Pacheco débordent amplement la dichotomie imitation/transposition. À divers endroits de son œuvre, Pacheco peut utiliser l'imitation du genre, de la thématique, du style propres à un auteur (lui emprunter son « code », si l'on veut) et opérer avec une transposition de l'intrigue et des personnages dans un univers fictionnel nouveau (le plus souvent, qui a de nombreux points communs avec la réalité du contexte de réécriture). Imitation et transposition ne s'excluent pas forcément, elles se superposent plutôt en une sorte de « traduction-absorption » de l'original (dans

---

[238] Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (dir.), *op. cit.* (2002), *s.v.* RÉCRITURE.

le versant poétique, l'auteur appelle certains de ces textes des « approximations » ; dans le versant narratif, les textes « Gulliver en el país de los Megáridos » et « La catástrofe » nous semblent particulièrement révélateurs de ce mélange). Pour nous, le critère définitoire, en fin de compte, sera donc davantage celui de la reconnaissance par le lecteur du texte réécrit, qui passe par l'intensité de la littéralité de la reprise et/ou son signalement.

Par ailleurs, la réécriture, contrairement à l'hypertextualité telle qu'elle est étudiée par Genette, ne concerne pas systématiquement l'intégralité d'un ouvrage. Au contraire, il s'agit le plus souvent d'une poétique du fragmentaire, qui se situe plus près de l'étude des figures (le rôle de la répétition y est majeur) que de celui des genres. La réécriture n'est pas forcément celle d'une unité close (que ce soit le poème, le paragraphe, la nouvelle, le roman) : au contraire, il s'agit d'une pratique transversale, transgressive, diffuse qui vient brouiller les limites des formes et des genres fixés. La relation rescripturale ne dépend pas seulement de la détection d'un hypotexte (comme l'on peut percevoir le substrat du texte homérique dans l'*Ulysse* de Joyce ou l'ouvrage durasien derrière les pastiches de Marguerite Duraille), mais le signe d'une répétition formelle, inter ou intratextuelle. C'est pourquoi, dans notre typologie formelle de la réécriture, l'un des critères déterminants sera celui de la littéralité de la reprise.

La réécriture étant, avant toute chose, un travail sur la lettre, il nous semble important de rendre visibles le plus possible les techniques de manipulation textuelle sur lesquelles elle se fonde. Dans les cas où la réécriture repose sur une littéralité maximale, la lettre de l'hypotexte ne subit aucune modification et se trouve même « protégée » par un marquage typographique (c'est le cas de la citation dans son usage canonique). Lorsque l'intensité de la littéralité est minimale, et que la lettre du texte réécrit est modifiée par le réécrivain, la reconnaissance passe souvent par le paratexte, l'onomastique ou la reproduction d'une structure particulière et facilement associable à un hypotexte. La réécriture varie donc en fonction de l'origine de l'hypotexte (autographe ou allographe), mais aussi en fonction d'une utilisation plus ou moins stricte de la répétition formelle. Elle varie également en fonction de l'extension de l'objet détourné. Par ailleurs, l'extension de la reprise conditionnera parfois l'intensité de la littéralité : en effet, chez Pacheco pour le moins, il est rare (mais pas impossible) qu'on assiste à la reprise littérale d'un texte étendu. L'extension du texte emprunté peut déjà constituer « en soi » une marque susceptible de provoquer la reconnaissance de l'hypotexte.

La typologie formelle que nous entreprenons ici n'a pas vocation à faire apparaître des formes fixes, qui pourraient être érigées en modèles ; au contraire, notre intention est de proposer des exemples qui baliseraient un tableau de la réécriture donnant à voir des pratiques ouvertes, changeantes, non exclusives les unes des autres. C'est pourquoi nous avons pondéré nos catégories

(extension et littéralité), de manière à suggérer des pratiques se situant sur un continuum délimité par deux pôles. Les noms que nous attribuons à nos pratiques « exemplaires » sont empruntés au vocabulaire courant, et cherchent à être les plus transparents possibles. Nous proposons donc d'examiner les pratiques de réécritures à l'œuvre chez Pacheco en suivant les critères délimités dans le tableau suivant :

	Autographe				Allographe			
Extension	Maxi Réédition		Mini Répétition		Maxi Transposition		Mini Extraction / insertion	
Littéralité	Maxi Réactualisation	Mini Correction stylistique	Maxi Autocitation	Mini Variation	Maxi Centon	Mini Adaptation	Maxi Citation	Mini Convocation

Tableau 3 : Tentative de typologie de la réécriture pachéquienne (critère formel)

a. Réécriture autographe étendue : de la correction stylistique à la réactualisation

De ces deux pôles, la correction stylistique et la réactualisation, le premier est le plus fréquent chez notre auteur, qui a soumis ses textes à une lecture corrective avant chaque réédition. Lors de celles-ci, le travail de réécriture porte presque systématiquement sur « la substance de l'expression ». Lorsque nous précisons que ces corrections sont d'ordre stylistique, nous voulons dire que l'auteur procède à des modifications qui concernent essentiellement l'axe paradigmatique : le réécrivain revient sur ses choix lexicaux (souvent dans le cadre d'un réajustement synonymique), grammaticaux parfois (par exemple en remplaçant des prépositions ou, plus rarement, en modifiant la personne ou le temps verbal), mais également en rectifiant la ponctuation ou la présentation typographique.

Dans certains cas, la réécriture marque la lettre avec plus de force : c'est le cas pour la réécriture de certains poèmes de jeunesse, pris dans un mouvement que nous pourrions qualifier d'épure : le réécrivain ne conserve du poème qu'un noyau expressif, élaguant les vers qui lui semblent superflus. Bien souvent, cette réécriture stylistique tend vers l'effacement. Quand bien même cette altération de la chaîne des signifiés (qui implique toujours, même s'il est minime, un changement dans la chaîne des signifiants) serait conséquent, elle reste toujours secondaire et semble être la conséquence du travail sur la lettre, non pas sa finalité. Nous verrons, par exemple, que le poète peut décider, lorsqu'il change un mot pour un autre, de proposer un vocable dont la sonorité est similaire : il donne la préférence à la composition phonique du mot plutôt qu'à sa dimension sémantique, comme dans l'exemple qui suit où le vers original « su figura animal de

serenata » devient lors de la première réécriture, en 1984 : « su figura animal que se desata » (nous soulignons).

Cerco lo que me asedia, las viscosas manchas del aire tóxico y la zarpa que se anula sin cuerpo a la guitarra y en su vertiente de metal humea, como aceite de cólera su rabo, su figura animal **de serenata.**	Cerco lo que me asedia, las viscosas manchas del aire tóxico y la zarpa que se anuda sin cuerpo a la guitarra y en su vertiente de metal humea, como aceite de cólera, su rabo, su figura animal **que se desata**[239].

Ce bref extrait est tiré du chant II. 2 de *El reposo del fuego*, recueil dans lequel nous trouvons le plus grand nombre de phénomènes de réécriture phonique, comme nous le verrons dans la seconde partie du chapitre suivant.

Le travail de réécriture stylistique englobe l'ensemble des manipulations de suppression, modifications et ajouts qui n'affectent pas en premier lieu le contenu des thèmes (dans le cas du poème) ou de la diégèse, mais répondent à une injonction qui, partant du constat de l'« imperfection[240] » du texte, vise à son amélioration de manière à ce que la nouvelle proposition diminue la tension entre le texte matériel (dans son double aspect graphique et sonore) et sa conception idéale selon l'auteur. C'est pourquoi nous considérons que ce type de réécriture, qui consiste en une reformulation du texte premier, établit avec celui-ci une relation de littéralité minimale, dans le sens où le réécrivain montre par cette pratique son non-attachement à la lettre du texte premier, qu'il peut modifier à sa guise, périodiquement. Pacheco représente, dans le prologue de *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, cette réécriture autographe correctrice comme la « collaboration entre un écrivain précoce et un écrivain plus tardif qui est toujours en train d'apprendre son métier » :

> Por lo demás, corrijo, suprimo, añado, aclaro, cambio títulos, con la certeza de que, como dice otro partidario de la autocrítica activa, Franck O'Connor, si es una falsificación se trata de falsificar un cheque caducado hace bastantes años. Prefiero ver en los textos iniciales la colaboración entre un escritor precoz y otro tardío que aún está aprendiendo su oficio. Al joven que fui le digo en desagravio que las modificaciones a los textos de años más próximos no han sido menos severas. (LSM, p. 10)

---

239 Nous soulignons.

240 Dans le prologue à *Tarde o temprano* Pacheco affirme que : « Reescribir es negarse a capitular ante la avasalladora imperfección » (ToT [1980], p. 10). Dans la « Nota » qui ouvre *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales* il pose la correction de ses textes comme un corollaire à la pratique de la littérature « uno tiene el deber permanente de mitigar su imperfección y seguir corrigiéndose hasta la muerte » (p. 13).

La quasi-totalité de l'œuvre poétique et narrative de Pacheco est soumise à ce processus de réécriture correctrice, mais l'intensité de celle-ci – c'est-à-dire l'importance des opérations effectuées sur le texte de départ – est extrêmement variable, comme nous verrons dans le chapitre suivant.

Dans les cas où la réécriture implique une littéralité maximale, les modifications introduites vont signifier une tendance vers la réactualisation du texte, et dessiner une orientation vers la réception de celui-ci. Lorsque Pacheco réédite *Las batallas en el desierto*, par exemple, il va procéder à des modifications qui relèvent davantage de l'actualisation diégétique : les retouches qui affectent l'ouvrage original visent à effacer les possibles problèmes de réception que peut induire la distance temporelle entre le contexte d'écriture premier et le contexte de réception (qui correspond, donc, au moment de la réécriture). Ce type de modification à visée réactualisante est particulièrement significatif dans la dernière ligne de *l'excipit* du roman :

[…] Demolieron la escuela, demolieron el edificio de Mariana, demolieron mi casa, demolieron la colonia Roma. Se acabó esa ciudad. Terminó aquel país. No hay memoria del México de aquellos años. Y a nadie le importa: de ese horror quién pude tener nostalgia. Todo pasó como pasan los discos en la sinfonola. Nunca sabré si aún vive Mariana. Si viviera tendría sesenta años. (*Las batallas*, 1985 : 67-68)	[…] Demolieron la escuela, demolieron el edificio de Mariana, demolieron mi casa, demolieron la colonia Roma. Se acabó esa ciudad. Terminó aquel país. No hay memoria del México de aquellos años. Y a nadie le importa: de ese horror quién pude tener nostalgia. Todo pasó como pasan los discos en la sinfonola. Nunca sabré si aún vive Mariana. Si **hoy** viviera tendría **ya ochenta** años[241]. (*Las batallas*, 2011 :67-68)

Le texte est reproduit à l'identique, seule la dernière phrase, donnant l'âge supposée du personnage de Mariana au moment de l'énonciation, varie : et cette révision du calcul s'accompagne de deux adverbes de temps qui renforcent les procédés mis en place dans ce lancinant *tempus fugit* : la répétition anaphorique de « demolieron », les champs lexicaux de la fin (« se acabó », « terminó ») et de l'oubli (« memoria », « nostalgia ») et l'image désuète du gramophone.

b. Réécriture autographe réduite : de l'autocitation stricte à la variation

La reprise de fragments textuels autographes peut aussi affecter des unités plus petites. Cependant, la plupart du temps, ces reprises formelles ne créent pas une relation strictement rescripturale : dans le versant poétique, elles sont employées le plus souvent comme figure de style, appui rythmique et rimique. Cependant, l'usage de la répétition autographe se distingue des emplois énoncés ci-dessus lorsque le fragment qui revient se déploie en dehors de l'espace du poème où il a été généré une première fois. C'est ce que nous avons remarqué plus haut, lorsque nous avons

[241] Nous soulignons.

examiné le retour des syntagmes « nuestra herencia », « una red de agujeros », dans plusieurs poèmes, compilés dans différents recueils. C'est le cas également de l'association entre les verbes exprimant un état (« ser », « convertirse », « volverse », par exemple) et le substantif « polvo », qui reviennent à plusieurs reprises. Ces unités répétées qui traversent l'œuvre et parfois le genre, passant de l'expression poétique au récit narratif[242], construisent un réseau stylistique caractéristique de l'auteur, mais servent également ses ressassements et ses obsessions. Ces fragments, qui fonctionnent comme des refrains, sont rarement répétés de manière strictement littérale : ils sont soumis à d'infimes modifications, et nous les appellerons « variations ». Il est intéressant de souligner ici que les fragments répétés qui constituent ces variations ont fréquemment une origine allographe : les chants nahuatl et la Bible, respectivement, dans les exemples que nous venons de citer.

Dans le versant narratif, ces répétitions peuvent avoir une fonction structurelle au niveau de l'organisation du récit ou, si elles apparaissent dans le discours d'un personnage, participer à sa caractérisation psychologique (la répétition comme signe d'obsession ou de confusion, par exemple) ou même sociolinguistique[243]. La répétition littérale ou quasi littérale de structures syntaxiques fait ainsi partie des stratégies narratives « traditionnelles » mises en place au sein de l'unité (le roman, la nouvelle). Il peut arriver, par exemple, que le texte s'ouvre et se ferme sur le même énoncé : la circularité ainsi produite invite le lecteur à y voir l'inéluctabilité d'une situation de laquelle le personnage ne peut s'extraire, ou au contraire, l'incite à prendre conscience des bouleversements qui ont affecté le personnage malgré un environnement extérieur qui, lui, semble figé dans l'immobilité.

Ce phénomène de répétition interne apparaît dans l'un des deux premiers récits publiés de Pacheco : « La noche del inmortal ». Il sert parfaitement le propos et la structure de la nouvelle, où trois « récits historiques » alternent de manière fragmentaire : deux sont contemporains l'un de l'autre et entrent dans une relation thématique antithétique : le premier renvoie au « héros » par excellence, Alexandre le Grand, et le second à son ignoble contraire, Érostrate, l'incendiaire du temple d'Artémis. Le troisième récit se porte sur la situation politique des Balkans à la fin du XIXe

---

[242] Ainsi, le final du conte du personnage-écrivain Andrés Quintana dans le récit « La fiesta brava » (« el sol renace en forma de águila sobre México-Tenochtitlan, el sol eterno entre los dos volcanes » [p. 77]) fait-il écho au dernier vers du poème « Ceremonia » : « Hasta que en el remate de la pirámide / le abran el pecho para alimentar / con la sangre brotada del sacrificio, / al sol que brilla entre los dos volcanes. » (ToT, p. 167). Remarquons que les deux recueils, de nouvelles et de poèmes, sont presque contemporains : *El principio del placer* a été publié en 1972 et *Islas a la deriva* réunit des textes écrits entre 1973 et 1975.

[243] Nous pensons ici au personnage d'Arbeláez, l'éditeur d'une revue (présentée comme un mélange d'*Esquire*, *Playboy*, *Penthouse* en espagnol) qui à chaque fois qu'il mentionne le Mexique (et il le fait à quatre reprise dans cette brève nouvelle), accole au nom du pays un diminutif (*Mexiquito*). L'ajout du suffixe est loin, ici, d'avoir une valeur affective, il s'agit davantage d'une mise à distance de ce vocable dans la voix d'un personnage qui considère son pays avec une évidente condescendance.

siècle jusqu'à l'assassinat de l'héritier du trône Austro-Hongrois, François-Ferdinand, par Gavrilo Princips, événement qui servit de prétexte au déclenchement de la Grande Guerre. Au milieu du récit apparaît une phrase « En la península de los Balcanes sopló de nuevo el *bora*, el viento que nace en los Alpes dináricos y destruye todo a su paso » qui revient à *l'excipit* « Europa entera quedó cubierta por el *bora*, el viento que nace en los Alpes dináricos y destruye todo a su paso[244]. » Cette nouvelle de jeunesse contient déjà de nombreux traits caractéristiques des préoccupations littéraires de Pacheco : l'importance de l'influence (dans ce cas, celle, thématique et stylistique, de Borges) et celle des sources et de la documentation (sujets sur lesquels nous reviendrons plus loin), le goût et la nécessité de donner une nouvelle version d'événements (réels ou fictionnels) déjà fixés par écrit. La présence d'une phrase répétée presque à l'identique dans un récit relativement bref ne peut pas ne pas être remarquée par un lecteur attentif. Elle sert au renforcement du jeu de construction narratif déjà mis en place par les nombreux parallélismes : elle est le signe visible de la répétition de l'histoire (la fable, au niveau diégétique ; mais aussi l'Histoire, au niveau extradiégétique). Dans ce texte non dépourvu de maladresses, l'auteur cherche le ton juste pour traiter une nouvelle qui, malgré une apparence ludique (pleine de parallélismes et d'échos), ne peut se détacher d'un contenu moral : l'embrasement de l'Europe (pas seulement l'assassinat de François-Ferdinand) n'est qu'une manifestation de la folie des hommes.

Dans les cas présentés ci-dessus (la variante poétique et la répétition qui a une fonction structurelle), la répétition interne est nécessaire à un propos qui n'est pas strictement rescriptural : ces répétitions existent aussi comme moyen vers un effet (sonore, narratif) et sont peu mises en relief par l'auteur (elles ne saturent pas le texte), ce qui implique qu'elles peuvent ne pas être repérées par le lecteur comme un phénomène rescriptural. Dans un article sur la pratique systématique de la répétition littérale dans les récits de fiction du XXe siècle, Marie-Laure Bardèche souligne que « [c]hez ces auteurs, qui pratiquent la répétition jusqu'au ressassement et qui n'ont pas craint d'en assumer l'aspect notoirement scandaleux, le plaisir pervers qu'on peut prendre à susciter le *fastidium similitudinis* s'accompagne d'une invitation à lire autrement, à relire différemment, à lire une différence[245]. » Si Pacheco, dans les exemples proposés ici, n'entre pas dans une pratique du « ressassement », il se sert de la répétition pour bouleverser l'ordre chronologique et tenter d'introduire une représentation du temps non linéaire. Cette différence par rapport à la perception « traditionnelle » du temps crée un désordre qui concerne aussi bien le temps de la lecture, que celui de la diégèse et de l'Histoire.

---

[244] Nous soulignons.
[245] Marie-Laure Bardèche, « Répétition, récit, modernité », dans *Poétique*, 1997, n°111, p. 260.

> Bouleverser l'ordre chronologique : tel est sans doute l'impact le plus marquant de la répétition. Déroulement progressif de la lecture, linéarité de la chaîne signifiante, construction du personnage par accumulation successive de données, développement téléologique du récit en attente de sa clôture : c'est à ces paramètres que s'attaque cette opération. (Bardèche, 1997 : 263)

Il existe cependant un espace textuel pachéquien où la réécriture autographe fragmentaire se manifeste massivement et explicitement, où elle déborde largement les fonctions narratives et poétiques « traditionnelles » auxquelles elle a été longtemps reléguée, et où elle devient un exercice et une expérience poétique : il s'agit de celui du roman « expérimental » *Morirás lejos* et, plus particulièrement, les fragments constitutifs du « récit de fiction ».

Avant de nous pencher plus en détail sur la forme de réécriture autographe la plus étendue dans ce roman (la variation), il nous semble important de remarquer que ce texte contient également la seule mention d'autocitation, parfaitement littérale, qui ne sert ni une fonction narrative, ni structurelle, une sorte d' « happax » rescriptural dont il est difficile de déterminer le rôle dans le roman (si ce n'est celui de montrer l'autocitation). Nous trouvons ainsi, à la page 59, l'hypothèse [*x*] : « O tal vez la casa no existe. Alguien está efectivamente sentado en el parque desierto con olor a vinagre –pero frente a un terreno baldío donde hubo una casa demolida hace quince años y luego un edificio que se incendió por explosión de gas. » et, à la page 134, dans le quatrième dénouement possible : « O tal vez* la casa no existe: Alguien está efectivamente sentado en el parque desierto con olor a vinagre –pero frente a un terreno baldío donde hubo una casa demolida hace quince años y luego un edificio que se incendió por explosión de gas. » Deux propositions exactement identiques, à la différence près que la seconde présente une astérisque et, en note de bas de page, la remarque du narrateur : « *Como se dijo en el inciso x. » Si l'autocitation est une pratique assez peu conventionnelle, il nous semble que le renvoi marqué à celle-ci par un signalement en note l'est encore moins.

La répétition de l'hypothèse [*x*] apparaît à la fin du roman, fin textuelle qui n'est pas une fin diégétique puisque, d'une part, il n'y a pas à proprement parler d'histoire dans ce récit et, d'autre part, le narrateur présente une succession de six dénouements possibles, rendant vaines la résolution et la clôture du problème. La fonction de l'autocitation montrée renforce ce désir de rupture des conventions narratives : la répétition n'apporte aucune information nouvelle et, en renvoyant explicitement à un énoncé précédemment formulé, engage le lecteur dans une espèce de boucle sans fin, ou les hypothèses émises ne sont jamais vérifiées, n'accèdent jamais au statut d'affirmation et sont susceptibles de revenir afin de terminer de déconstruire l'espace, supposé ferme et solide, de la conclusion.

Outre ce phénomène particulier d'autocitation littérale, le roman *Morirás lejos* offre, par son sujet et le traitement « expérimental » de celui-ci, une source remarquable pour étudier la pratique

de la reprise autographe non littérale – forme d'autocitation approximative – qu'est la variation. On trouve dans le roman une situation à la simplicité déroutante : un homme assis sur un banc dans un parc de la ville de Mexico est épié par un autre homme à travers des persiennes depuis une maison voisine ; situation qui va donner lieu à une longue série de conjectures. Le minimalisme et le statisme de ce qui semble constituer l'intrigue du récit de fiction est un terrain favorable au déploiement de la répétition car, comme l'explique Marie-Laure Bardèche :

> Les récits modernes où se manifeste une pratique systématique de la répétition littérale présentent une similitude : les personnages centraux y sont souvent inactifs. Parasites aux moyens de subsistance mystérieux, ils se livrent volontiers à la rêverie […]. Étroitement liée à cet intense désœuvrement, l'activité théorique (à laquelle se livre le garçon de café des *Derniers jours*) ou la compulsion narrative (qui tient en vie le locuteur de l'*Innommable*) font accéder ces personnages à une forme d'éternité, leur immobilisme étant la marque de leur commune immutabilité. (Bardèche, p. 266)

C'est ainsi que la partie de *Morirás lejos* qui concerne le récit présenté comme « de fiction » est presque totalement dépourvue de ressort narratif : le personnage derrière la fenêtre ne fait qu'égrener des hypothèses relatives à l'homme sur le banc mais ne semble en aucun cas proche de résoudre l'énigme qui l'obsède. Les personnages principaux sont immobiles : seuls quelques indices témoignent du passage du temps (de l'après-midi à la tombée de la nuit). Le narrateur insiste à plusieurs reprises sur l'inaction de l'observateur et suggère en diverses occasions que tout le récit n'est qu'un exercice d'imagination, pour tromper l'ennui, ou la mort :

> [r] Los incisos comprendidos entre la m y la p son un disparate, una chocarrería, mero prurito de complicar lo que es tan diáfano y evidente, por más que eme quisiera prolongar al infinito las hipótesis –años de encierro le mostraron, a él tan impaciente, la inofensiva y consoladora utilidad de las narraciones: desde el hombre de las cavernas hasta el último todos necesitamos en una u otra forma de ellas– y eme, como ya se dijo, preferiría continuar indefinidamente las posibilidades de un hecho tan simple: a vigila sentado en un parque, b lo contempla tras una persiana;
>
> pues sabe que desde antes de Scheherezada las ficciones son un medio de postergar la sentencia de muerte. (*Morirás lejos*, 1967 : 42)

Dans une note de bas de page, le narrateur propose un commentaire métatextuel au sujet de cette écriture qu'il considère « *inepta desde un punto de vista testimonial y tampoco literariamente válida porque no hay personajes y los que pudiera haber son juzgados por una voz fuera de cuadro, no viven ante nosotros, no son reales. » (p. 85). L'irréalité revendiquée de ces personnages, qui n'existent que dans l'espace et le temps du fragment, avant d´être niés et repris, est le fait d'un narrateur qui avance à tâtons, qui propose et se contredit, qui suggère et efface, qui écrit et réécrit

indéfiniment une même scène, structure instable, à la fois tragique et absurde, qui sert de cadre incertain[246] au récit de l'histoire. Voici *l'incipit* de *Morirás lejos* :

> Con los dedos anular e índice entreabre la persiana metálica: en el parque donde hay un pozo cubierto por una torre de mampostería, el mismo hombre de ayer está sentado en la misma banca leyendo la misma sección: anuncios clasificados del mismo periódico: *El Universal*. En derredor juegan fútbol algunos niños. Apoyado contra la pared de la caseta de aguas el cuidador habla con un barrendero. Sobre el parque flota olor a vinagre. (*Morirás lejos* [1967], p. 9)

Nous avons souligné dans ces quelques lignes les mots ou syntagmes qui reviennent fréquemment : puisque la réécriture n'est pas exactement littérale, la reconnaissance passe par le signalement explicite de la répétition et la répétition de ce signalement (tous les éléments concernant l'homme observé par eme sont introduits par l'adjectif « mismo », morphème de la comparaison par identification, répété quatre fois), par la fréquence des éléments repris (le banc, le parc), par leur densité (regroupement de plusieurs d'entre eux dans une phrase ou un très bref paragraphe), mais aussi par la « surdétermination » des motifs récurrents : que ce soit par le biais de l'adjectivation (le rideau est métallique et entrouvert), de la précision des détails (le puits en forme de tour, l'odeur de vinaigre) ou de la détermination de ce qui aurait pu être générique (il ne s'agit pas de n'importe quel journal mais de l'*Universal*, ni de n'importe quelle section, mais des « petites annonces »). Par ailleurs, nous pouvons remarquer que les variations évoluent et s'enrichissent : autour des éléments empruntés au mouvement d'ouverture, de nouveaux détails apparaissent et seront répétés lors des occurrences suivantes (et nous les avons détachés en caractères gras dans les exemples donnés plus bas). C'est le cas du titre de la section des petites annonces : « El Aviso Oportuno », de la présentation de l'homme sur le banc comme un « persécuteur », de la description du parc comme « aride » ou « désert », des « quatorze, quinze mètres » qui séparent le banc du puits, le « peuplier saturé d'inscriptions et peuplé de chenilles », etc. Ces détails renforcent la reconnaissance (ils ne substituent pas strictement les éléments fondateurs de la répétition, mais s'y ajoutent) et permettent d'introduire de très légères modifications qui enrichissent la composition du roman.

Il s'agit bien là d'une variation thématique, similaire à celle que l'on peut trouver dans le domaine musical : la transformation d'une ou plusieurs « phrases », reprises sous différents aspects mais toujours reconnaissables. L'auteur utilise ici les deux principales techniques de la variation musicale : la modification d'un matériel donné et l'adjonction d'éléments nouveaux à ce matériel. Nous avons fait l'inventaire des principales phrases centrées sur le retour du motif spatial extérieur (présent dès l'*incipit*), sans conteste l'objet des plus nombreuses variations. Nous les reproduisons

---

[246] Ce cadre incertain, constamment mis en doute par le narrateur, est en lui-même ambigu : dans son énonciation première, il contient en effet un élément assez étrange : n'y a-t-il pas de manière plus pratique et confortable, pour entr'ouvrir des persiennes, que de le faire avec l'index et l'annulaire ?

ci-dessous, en soulignant les éléments présents dès la première occurrence et en mettant en gras les signifiants nouvellement introduits qui vont à leur tour être repris :

Cuarto que debió ser de criados aunque allí vive eme que ahora acecha a un hombre sentado en una banca leyendo la sección **"El Aviso Oportuno"** de *El Universal*. (p. 10)
Admitiendo sin conceder que el hombre sentado en la banca del parque con olor a vinagre no sea un **perseguidor**, ¿por qué está allí a horas fijas, hace siempre lo mismo, y se retira cuando oscurece? (p. 10)
Un día, al abrir los ojos, ya no era joven y allí está, condenado a pasar frente a eme todos los días de todos los años que le faltan de vida, a sentarse en la banca del parque con olor a vinagre, la misma sección de *El Universal* en las manos, para que eme lo sienta y lo mire como un perseguidor […]. (p. 13)
Sin duda la sección "El Aviso Oportuno" es un medio de rehuir la vigilancia y la sospecha. Así quien observe el paciente asedio en la banca del **árido** parque con olor a vinagre, por comodidad mental y disposición para pensar bien de los extraños, se formulará la hipótesis *a*, en cierto modo la más creíble y la que a usted y a mí puede afectarnos. (p. 16)
[…] en el árido parque con el pozo en forma de torre donde flota un olor a vinagre (p. 21)
[…] y cuando [ella] ya no lo espere, verá surgir al desdichado que abandonó el trabajo, el hora –es posible– y sentado en la banca y leyendo el "Aviso Oportuno" para entretener o exacerbar su desesperación, aguarda el momento en que su historia recomenzará o reterminará […] (pp. 21-22)
La construyó [la torre] la familia de este hombre que sentado en una banca del parque lee "El Aviso Oportuno" […] (p. 23)
El sitio ya no existe, pero la torre –si erguida entonces– permanece. La torre y el olor a vinagre. Quien regrese al parque o jardín sobre el cual pronto correrán o se estacionarán automóviles encontrará:
niños jugando,
cuidador en diálogo con barrendero,
a eme que lo examina caviloso, mientras que con los dedos anular e índice entreabre la persiana metálica. (p. 24)
[…] y ahora está al acecho –la amenaza de muerte que nunca cumplirá– de una víctima sin dinero**, a unos catorce quince metros** del pozo, bajo un **chopo ahíto de inscripciones poblado de gusanos** bajo el olor a vinagre […] (p. 28)
No hay bancas ni chopos: desparecieron años atrás cuando el parque fue reformado. Sólo perduran el pozo en forma de torre y el hombre que acecha tras las persianas entrabiertas. (p. 29)
El olor a vinagre flota en el parque. El pozo en forma de torre, el chopo ahíto de inscripciones, poblado de gusanos, existen: cualquiera puede verlos: en cambio las persianas de la casa 1939 no está entreabiertas. (p. 32)
En el parque hay varios niños que juegan y el cuidador y todo lo demás inalterable, pero en la banca donde debiera estar el hombre al acecho, ahora vemos una pareja de novios. (p. 36)
[…] eme, como ya se dijo, preferiría continuar indefinidamente las posibilidades de un hecho tan simple: *a* vigila sentado en un parque, *b* lo contempla tras una persiana […] (p. 42)
Alguien está sentado en la banca del parque y no le importa –o le interesa en gran medida– ser visto por eme diagonalmente y entre las persianas. (p. 45)
[…] otro hombre inofensivo –inofensivo al menos para él– lleva muchos días sentado a las mismas horas en la misma banca del mismo parque con el pozo en forma de torre donde flota un olor a vinagre, los niños juegan, conversan dos sujetos, caen las hojas aciculares de los pinos […] (pp. 45-46)
[…] antes de ser juzgado como el dramaturgo que se sienta en la banca del parque a imaginar una obrita llena de trucos y reminiscencias literarias a unos catorce, quince metros del pozo […] (p. 52)
[…] se trata de un escritor aficionado que al salir de la fábrica de vinagre descansa en el parque y lee el "El Aviso Oportuno" en busca de un trabajo menos contrario a sus intereses […] (p. 54)
Mientras tanto [z], el hombre sentado a unos catorce, quince metros del pozo bajo el chopo entre el olor a vinagre […] (p. 59)
Los niños ya no están en el parque. El barrendero desapareció. El cuidador acaba de entrar en la tienda. Los alrededores se encuentran solitarios, eme y un hombre sentado –uno es culpable, el otro inocente; los dos culpables, los dos inocentes– ahora se escrutan
(los divide
el olor a vinagre). (p. 67)
Usted, sentado ahí en la banca del parque no tiene derecho siquiera a mencionar lo ocurrido en los campos. (p. 77)
[Alguien] acecha a eme, sentado en la banca de un parque con olor a vinagre, bajo un chopo ahíto de inscripciones, a unos catorce, quince metros del pozo en forma de torre (pp. 87-88)

A la sombra de un chopo, bajo el espeso olor a vinagre que contamina todo y se difunde por todas partes, en las horas finales de una tarde que comienza a traducirse en antepenumbra o semitiniebla […] (p. 114)
El aire cae, el polvo cae, cae el olor a vinagre. Y el sol insiste en permanecer –¿en qué estación del año estamos? (p. 116)
Su desarreglo llega al extremo de hacerle ver un perseguidor en el hombre que, ajeno a todo, lee sentado en la banca del parque con olor a vinagre. (p. 119)
[…] pinos chopo bancas en el parque pozo en forma de torre hombre sentado (p. 120)
De repente el olor a vinagre es más fuerte que nunca. Rompo en dos "El Aviso Oportuno" y a mi señal se abren seis puertas: dos en los nuevos edificios que rodean la casa 1939, otra en la fábrica de vinagre, una más en la torre –y las puertas de los automóviles que se estacionan motor en marcha bajo la ventana. (p. 127)
Lo innegable es el hecho de las persianas entreabiertas, los diálogos interiores, las contestaciones, réplicas, hipótesis e historias. Todo lo que imagino mientras –sentado en un árido parque con olor a vinagre, bajo un chopo ahíto de inscripciones, frente a la casa construida en 1939 – finjo leer la misma sección "El Aviso Oportuno", del mismo periódico: *El Universal* (p. 129)
[…] y la sangre, tu sangre, te liberó de verme y vuelvo sobre mis pasos, salgo, atravieso el parque, me detengo a mirar, la torre, el chopo, la banca, los pinos, tu ventana, tu casa prensada entre los nuevos edificios, los anuncios en letras mayores del periódico intacto que arrastrará el viento (p. 131)
El hombre que espera sentado en una banca, junto a un chopo en que se ahondan las inscripciones, bajo el olor a vinagre en el parque desierto con el pozo en forma de torre, sobre una red de pasadizos y galerías por donde las hormigas arrastran a un gorgojo o llevan en el esfuerzo solidario el cadáver de un gusano deshecho. (p. 136)
[eme] se ha arrastrado hacia la ventana, ha conseguido erguirse para mirar –para mirar, última imagen y castigo– cómo el hombre a quien supuso perseguidor se aleja del parque llevando del brazo a una mujer de aproximadamente cuarenta años, mientras el viento de la oscuridad deshojaba, arrastraba "El Aviso Oportuno", bajo las luces mercuriales que en este instante acaban de encenderse. (p. 137)

La reprise, par des éléments formels facilement identifiables, du thème de l'espace extérieur (celui où est posté le persécuteur) est présente tout au long du roman, lui donne un rythme, et lui impulse un mouvement : les très subtiles modifications dans la description accompagnent les différentes hypothèses qui pourraient être formulées par « eme » depuis sa fenêtre. Par la suite, lorsque le narrateur déplace son intérêt de l'homme assis sur le banc à l'homme caché derrière les persiennes, la variation s'agrémente de détails qui suggèrent le passage du temps : les enfants ne jouent plus, le gardien est rentré, l'obscurité tombe[247]. L'immobilisme, le statisme qui affectait l'espace extérieur n'existe plus car, s'il ne se passe rien, le temps passe. Parallèlement, la réécriture autographe compulsive s'oppose ouvertement à la progression du roman, à son organisation traditionnelle : « Succession, distinction, finalité : la répétition contredit ces principes par un emploi particulier des composantes du discours narratif. À la différence de l'analepse et de la prolepse, elle peut susciter un effet de déréglage[248]. » Il s'agit bien ici d'un dérèglement volontaire du récit, une rupture des codes qui ne sont pas adaptés pour supporter cette tentative de donner un témoignage, lointain et de seconde main, de la Shoah : « [d]ans la structure habituelle du récit (début-milieu-fin), la

[247] Les jeux d'ombres, associés à la présence d'un homme guettant à travers des persiennes, nous font irrémédiablement penser à *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet (publiée en 1957 aux Éditions de Minuit), accentuant là encore certains liens formels ou narratifs entre le mexicain et les auteurs du Nouveau Roman.
[248] Marie-Laure Bardèche, art. cit., p. 269.

répétition manifeste d'autres représentations de l'Histoire ». Nous reviendrons sur la portée de la réécriture dans ce roman dans le prochain chapitre.

c. Réécriture allographe restreinte : citation et remembrance

La réécriture allographe englobe un ensemble de pratiques que nous tenterons de délimiter rigoureusement car, comme le fait remarquer Genette :

> [nous pouvons] également traquer dans n'importe quelle œuvre les échos partiels, localisés et fugitifs de n'importe quelle autre, antérieure ou postérieure. Une telle attitude aurait pour effet de verser la totalité de la littérature universelle dans le champ de l'hypertextualité, ce qui en rendrait l'étude peu maîtrisable ; mais surtout, elle fait un crédit, et accorde un rôle, pour moi peu supportable, à l'activité herméneutique du lecteur – ou de l'archilecteur. (Genette, 1982 : 19)

Fort de cette réflexion, Genette resserre son étude de l'hypertextualité aux cas où « la dérivation de l'hypotexte à l'hypertexte est à la fois massive (toute une œuvre B dérivant de toute une œuvre A) et déclarée, d'une manière plus ou moins officielle. » (p. 19). Dans ce que nous pouvons appeler la relation rescripturale, l'hypotexte est nécessairement antérieur à l'hypertexte. De même, nous avons remarqué que même si le récepteur joue un rôle très important dans l'actualisation de l'effet de réécriture, celle-ci existe autrement que comme « écho partiel, localisé et fugitif » et repose sur une activité réécrivante consciente et volontaire, qui dessine un réseau d'indices formels dont on peut entreprendre le repérage. D'ailleurs, dans l'œuvre de Pacheco, les cas de « dérivations massives », bien qu'existants, sont beaucoup moins fréquents que la reprise fragmentaire, qui va se manifester sous diverses formes, que nous examinerons en les échelonnant entre le pôle de la citation canonique (qui implique une reprise formelle exacte) et celui de la convocation, où la lisibilité de la réécriture (la capacité de reconnaissance de l'hypotexte) se montre ailleurs que dans le respect de la lettre.

Antoine Compagnon définit la citation comme la « relation interdiscursive primitive » parmi les diverses formes que peuvent prendre les relations entre les discours[249]. Pour lui, la citation consiste avant tout en la « répétition d'une unité de discours dans un autre discours » et ce « couper-coller » est la substance même sur laquelle se fonde l'acte scriptural : « écrire, car c'est toujours récrire, ne diffère pas de citer[250] ». À partir de ces fragments empruntés, volontairement ou non, à partir de ces bouts de papiers tirés de lectures, l'écriture va se former dans un acte d'union qui va

[249] Il cite par exemple les « proverbe, discours direct ou indirect, imitation, copie, réplique, pastiche, source, influence, commentaire » (Antoine Compagnon, *op. cit.* [1979], p. 54).
[250] *Ibid.*, p. 34.

rassembler le divers et l'épars, lui donner forme, structure, sens (soient-ils l'amorphe, le déconstruit, l'absurde) : la récriture, pour Compagnon, est ce moment d'accommodation de l'écrit dans le texte :

> Le travail de l'écriture est une récriture dès lors qu'il s'agit de convertir des éléments séparés et discontinus en un tout continu et cohérent, de les rassembler, de les comprendre (de les prendre ensemble), c'est-à-dire de les lire : n'est-ce pas toujours le cas ? Récrire, réaliser un texte à partir de ses amorces, c'est les arranger ou les associer, faire les raccords ou les transitions qui s'imposent entre les éléments mis en présence : toute l'écriture est collage et glose, citation et commentaire. (Compagnon, 1979 : 32)

La citation a également un rôle phatique : elle « donne rendez-vous, elle invite à la lecture, elle sollicite, elle provoque, elle aguiche comme un clin d'œil[251] » : la citation possède une dimension pragmatique et peut se faire le média par lequel s'établit une relation tripartite entre le discours cité, le discours citant et leur(s) lecture(s).

En tant que « répétition d'une unité de discours dans un autre discours », la citation instaure entre l'énoncé cité et l'énoncé citant une relation qui passe par la ressemblance formelle (la répétition) et cela même si le contenu sémantique de la reprise s'éloigne en tout point de celui de l'énoncé d'origine : la similitude formelle prend le pas sur la congruence sémantique, c'est ce qu'Abramé-Battesti définit comme « le privilège de la lisibilité de la citation sur sa recevabilité[252] ». C'est pourquoi la citation n'est pas pure répétition : elle exerce différentes fonctions dans le texte d'accueil : « fonction d'érudition, invocation d'autorité, fonction d'amplification, fonction ornementale et, ajoutons-nous, fonction stylistique, dans la mesure où le contexte second immédiatement contigu à la citation est nécessairement infléchi, modifié par elle[253] ».

Même si, dans son usage canonique, la citation tend vers un respect de la formulation littérale extraite du texte source, elle implique toujours un double travail de réécriture : travail sur le signifiant, d'abord, car il faut que celui-ci s'intègre à son nouveau contexte de manière cohésive et cohérente ; travail sur le sens, ensuite, afin de transformer le sens premier (celui que l'emprunt avait dans son texte d'origine) en un sens second. Le premier travail du citateur est appelé par Abramé-Battesti la recontextualisation : le passage d'un environnement textuel à un autre implique de soumettre l'emprunt à un dispositif d'adéquation aux contraintes de la diégèse, de la structure narrative ou du système métrique qui va demander, toujours dans les emplois canoniques, l'instauration d'une solution de continuité entre les deux énoncés. Le second travail est appelé réactualisation : c'est un travail de « réappropriation culturelle[254] » (ou, plus largement, idéologique), qui consiste à transformer l'énoncé emprunté de manière à ce qu'il entre en adéquation avec

---

[251] *Ibid.*, p. 23.
[252] Isabelle Abramé-Battesti, *op. cit.*, p. 25.
[253] *Ibid.*, p. 54.
[254] *Ibid.*, p. 47.

l'horizon d'attente des lecteurs contemporains. La citation, même dans son emploi le plus orthodoxe, compromet le texte d'origine (qu'elle déplace et dénature) et force le texte d'accueil par un dispositif contraignant (changement d'énonciation, signalement typographique, etc.) : il existe une influence réciproque des deux textes, autant sur le plan sémantique que stylistique. Et même lorsque ce double travail semble minime – lorsque, par exemple, la citation est placée en dehors du texte, en exergue, établissant avec celui-ci une relation syntaxiquement plus lointaine –, le fragment cité n'a plus le même sens que l'original, car il porte en lui l'altérité énonciative ainsi que la valeur ajoutée de la répétition :

> La citation est un énoncé répété et une énonciation répétante : en tant qu'énoncé, elle a un sens, l' « idée » qu'elle exprime dans son occurrence première (*t* dans *S1*) ; en tant qu'énoncé répété, elle a également un sens, l' « idée » qu'elle exprime dans son occurrence seconde (*t* dans *S2*). Rien ne permet d'affirmer que ces sens sont les mêmes ; au contraire, tout laisse supposer qu'ils sont différents, que le second porte au moins une marque de l'incitation, quelque « idée de répétition », ainsi disait Fontanier, puisque celle-ci est une transformation appliquée au premier énoncé, qui le fait signe. (Compagnon, 1979 : 68)

Ce processus de ré-énonciation doit s'accompagner d'une renonciation au droit d'auteur (comme l'explique Compagnon) : l'écrivain citant est tenu, afin d'engager le lecteur sur une lecture constructive qui lui permette de recevoir la double énonciation, de signaler que sur l'énoncé cité, deux voix se superposent : la sienne et celle d'un autre, et que c'est l'autre qui en a l'autorité (*authorship*). Sans cet avertissement au lecteur (par le biais de marques typographiques, références, notes, etc.), l'auteur risque de tomber dans un emprunt non déclaré : le plagiat.

Dans le cadre de ce que nous appelons la citation canonique, cet appel au lecteur implique une série de conditions : la citation doit reproduire le texte cité dans son exactitude littérale, elle est censée le restituer dans son intégrité conceptuelle, il faut que soit faite mention explicite des sources et qu'apparaissent les signes typographiques conventionnels (en général, les guillemets). Même si l'emploi canonique de la citation n'est pas complètement exclu de l'œuvre pachéquienne, il est aisé de trouver des exemples de citations qui contreviennent à chacune de ses conditions, l'auteur faisant de la pratique citationnelle un usage extrêmement libre.

Cependant, le non-respect de certaines conditions posées par la citation canonique n'empêche pas la réalisation du phénomène de « citation directe », phénomène défini par Abramé-Battesti comme « tout énoncé immédiatement identifiable et reconductible à un énoncé source[255] ». La « citation directe » couvre un ensemble de pratiques plus larges que la citation canonique, et les normes d'usage appelées par celle-ci ne sont pas toujours indispensables. Preuve en est, l'insertion dans un texte d'un fragment textuel considéré comme connu (appartenant au « patrimoine

[255] Isabelle Abramé-Battesti, *op. cit.*, p. 13.

culturel » d'une communauté) est une citation directe, même s'il lui « manque » le marquage typographique, ou la référence à son auteur ou à son environnement d'origine. Dans certains cas, ces normes peuvent même paraître superfétatoires : les adjoindre au texte cité reviendrait à mettre en doute les capacités et connaissances du lecteur.

La citation est une pratique de réécriture très étendue dans l'œuvre poétique de Pacheco : elle consiste en une reprise plus ou moins littérale, mais toujours marquée et le plus souvent indexée d'un fragment textuel bref et, en règle générale, connu des lecteurs ou reconnaissable. La citation prend des formes différentes, notamment en fonction de la plus ou moins grande littéralité de la reprise, mais aussi en fonction du choix de marquage et d'indexation des fragments cités. Dans l'œuvre de Pacheco, les citations canoniques occupent fréquemment un positionnement en marge du texte d'accueil : situées dans le paratexte, elles sont protégées par des espaces blancs et subissent peut être moins fortement la contrainte de la recontextualisation. Elles constituent les épigraphes, que l'on trouve au seuil de certains récits brefs ou longs, ainsi qu'en ouverture des poèmes, des sections ou cahiers, des recueils et même des anthologies. C'est le cas pour *Tarde o temprano* qui s'ouvre sur ces quelques vers[256] :

> … – but there is no competition –
> There is only the fight to recover what has been lost
> And fount and lost again and again: and now, under conditions
> That seem unpropitious. But perhaps neither gain nor loss.
> For us, there is only the trying. The rest is not our business.
> T. S. ELIOT, «East Coker» V, Four Quartets (ToT, p. 11)

L'auteur citant donne ici précisément la source de la citation (auteur, poème, recueil), et en propose une traduction. Nous reviendrons plus tard sur les fonctions de la réécriture, mais il nous semble que le paratexte est le lieu privilégié de l'expression de l'affect du réscripteur, de la connivence qu'il ressent par rapport à l'auteur de l'écrit qu'il emprunte. Valéry Larbaud, dans *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, explique cette « incitation à la citation » : « Un beau vers, une phrase bienvenue que j'ai retenus, c'est comme un objet d'art ou un tableau que j'aurais achetés : un sentiment où entrent à la fois la vanité du propriétaire, l'amour-propre du connaisseur et le désir de faire partager mon admiration et mon plaisir, m'engage à les montrer, à en faire parade[257]. » Au-delà de ce plaisir qui touche l'écrivain qui cite lorsqu'il exhibe fièrement ces objets de collection que peuvent être les citations, Valéry Larbaud énonce deux autres arguments dans cette défense de la citation, deux

---

[256] Nous pouvons remarquer au passage que la citation en exergue est elle aussi soumise à révision : l'extrait présenté dans la première édition de l'anthologie (celle de 1980) est beaucoup plus long que celui qui sera conservé pour les éditions suivantes, que nous reproduisons ici. Par ailleurs, à partir de l'édition de 2000, Pacheco double la citation de sa traduction.

[257] Valéry Larbaud, *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, Paris, Gallimard, 1946, p. 215.

arguments qui nous éclairent encore un peu plus sur la portée de cette pratique citatoire. Le premier argument s'ancre dans le présent : l'écrivain citateur (Valéry Larbaud en l'occurrence, mais Pacheco également nous semble-t-il) cite pour inviter le lecteur, son contemporain, à lire au-delà de la littérature actuelle, à élargir, en quelque sorte, son horizon de lectures :

> Je souhaite que celui-ci [le lecteur présent], cet amateur du « vient de paraître », ce suiveur de la mode, s'il a des loisirs, aille plus loin, remonte plus haut, dans les domaines de la littérature. Et je le souhaite d'abord pour lui, parce que je lui veux du bien à cet inconnu qui s'intéresse à mon ouvrage, et parce que je sais que plus sa culture sera étendue et plus il aura de chances d'être heureux […]. (Larbaud, 1946 : 216)

Le second argument avancé par Larbaud ne situe plus la fonction de la citation dans le présent mais imagine celle qu'elle pourrait avoir à l'avenir, en plus de celles d'éclaircissement et d'illumination du texte qui la contient. Cet argument, qui concerne la postérité du texte écrit, diverge du discours critique pachéquien qui prévoit la disparition de son ouvrage plutôt que sa survie et affirme : « Sé que tarde o temprano no quedará de él ni una línea ». Pourtant, qu'elle concerne le présent ou l'avenir, l'ouvrage qui s'efface ou celui qui dure, la citation vise une même intention : « Le fait même que cela, ce vers, cette phrase entre guillemets vient d'ailleurs, élargit l'horizon intellectuel que je trace autour du lecteur. C'est un appel ou un rappel, une communication établie : toute la poésie, tout le trésor de la littérature évoqués brièvement, mis en relation avec mon ouvrage dans la pensée de celui qui le lit. Même pays. *In no strange land*[258]. »

Remarquons néanmoins que l'usage de la citation dans les épigraphes dépasse parfois la fonction de collection de « beaux vers » ou de « bons mots ». Même si les citations sont extraites presque toujours d'ouvrages littéraires (appartenant au genre poétique, le plus souvent, mais aussi narratif et théâtral), Pacheco cite également des extraits d'articles de journaux, dont il ne mentionne pas systématiquement les auteurs. C'est le cas pour la phrase « *Cada golpe de agua provocado por los motores hunde un poco más a Venecia* », tirée du journal mexicain *Excélsior*. Cette épigraphe précède le poème « Venecia » et fonctionne comme une introduction thématique, qui renforce l'actualité du sujet : la juxtaposition des genres poétique et journalistique brouille les valeurs qui leurs sont traditionnellement attachées et, selon nous, donne à voir une poésie qui s'interroge et interpelle, qui s'inquiète et se sent concernée par des problématiques qui, bien que distantes, sont ressenties comme proches et urgentes[259].

Cependant, lorsqu'elles apparaissent dans le corps du texte, les citations canoniques, littérales et explicites (puisqu'elles sont accompagnées de marques typographiques et de la référence

---

[258] *Ibid.*, p. 217.

[259] Cependant, l'impossibilité de vérifier l'exactitude de la source, de la retrouver (les indications étant insuffisantes) et de la reconnaître (dans ce cas), obligent le lecteur à accorder sa confiance à l'auteur citant et à lire l'énoncé « en tant que » citation, c'est-à-dire en le subordonnant à un auteur antérieur.

à la source) ne respectent pas toujours l'intégrité conceptuelle de l'emprunt de départ : c'est le cas dans le poème suivant, tiré de la section « Los animales saben » du recueil *No me preguntes cómo pasa el tiempo* :

> Escorpiones
>
> El escorpión atrae a su pareja
> y aferrados de las pinzas se observan
> durante un hosco día o una noche,
> anterior a su extraña cópula.
> Termina
> el encuentro nupcial:
> el macho
> es devorado por la hembra
> que, dijo el Predicador,
> *es más amarga que la muerte.**
>
> *Eclesiastés o El Predicador 7, 26 (ToT, p. 101)

Bien évidemment, le verset de la Bible ne concerne pas la femelle scorpion, c'est contre la femme que le prédicateur nous met en garde : « He hallado que la mujer es más amarga que la muerte, porque ella es como una red, su corazón como un lazo, y sus brazos como cadenas: El que agrada a Dios se libra de ella, mas el pecador cae en su trampa ». Pacheco déplace les paroles de l'Ecclésiaste, les désacralise en les rapportant à un insecte, joue sur les sens propre et figuré de l'adjectif amer (qui renvoie aussi bien à un sentiment douloureux qu'à un goût désagréable) : l'intertexte s'intègre parfaitement dans le co-texte, créant de nouveaux réseaux sémantiques (« amarga » y « devorado ») tout en créant un effet de dissonance idéologique profonde. Les italiques qui marquent la double énonciation, l'astérisque qui indexe la source de l'emprunt font partie intégrante du poème : la typographie met en relief le dernier vers (dont le sens contraste avec l'apparent prosaïsme « naturaliste » du thème) et la référence participe de l'effet de contraste. Au final, ce bref poème est à la fois minutieux et contemplatif, drôle et déconcertant.

Les citations qui apparaissent dans les textes de Pacheco peuvent être référencées et marquées (comme c'est le cas dans l'exemple ci-dessus), mais elles sont le plus souvent seulement signalées typographiquement. Les citations de ce type concernent généralement des emprunts connus : même si le lecteur n'est pas capable de les attribuer à leur auteur d'origine avec certitude, il les reçoit en revanche dans leur altérité, et l'emploi des italiques souligne la double énonciation, la bi-vocalité. Le poème « *The dream is over* » (annexe 36) recourt à cette citation ouverte à deux reprises dans ses premières strophes :

> – Ya no hay plantas ni peces en el Erie.
> Ya está muerto,
> como el lago de México.
> (*Todo ante mí se vuelve alegoría.*)

Y aquel momento se hunde para siempre
en las aguas ya turbias de irrealidad.
No había nadie
sino tú y yo en el mundo esa noche de agosto.
No ignorábamos
que jamás volvería.
Nunca en el tiempo se dará otra noche
en que arda la vida en esa orilla
del más bien muerto de los mares muertos. (ToT, p. 117)

Le premier vers en italique suit directement un fragment discursif où l'énonciateur établit une comparaison entre le lac Erie et le lac asséché de la ville de Mexico, sous la forme d'un discours direct, comme semble l'indiquer le tiret de dialogue. Le vers cité apparaît entre parenthèses comme venant à l'esprit de l'interlocuteur rêveur : il s'agit bien sûr de la traduction d'un vers (« tout pour moi devient allégorie ») emprunté au poème « Le cygne » de Charles Baudelaire, extrait des *Fleurs du mal* où, soit dit en passant, se trouve également une incise parenthétique commentative souvent citée : « Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville / change plus vite, hélas ! Que le cœur d'un mortel) ». Il y a concordance sémantique entre le poème de Pacheco et celui de Baudelaire, où le souvenir d'un cygne de ménagerie échappé de sa cage et cherchant désespérément son « beau lac natal » est associé dans l'esprit du poète à la transformation de la ville, à tout ce qui est dégradé et à jamais perdu. Mais la citation provoque également une réactualisation, une réappropriation culturelle, par le changement de langue, d'époque, de décor…

Le deuxième exemple de citation marquée mais non indexée présent dans cet extrait correspond à un vers du poème « El sueño de los guantes negros » de Ramón López Velarde : « Soñé que la ciudad estaba dentro / del más bien muerto de los mares muertos ». Cette fois, les vers cités ne sont pas placés dans une incise : au contraire, ils viennent terminer une phrase et une strophe : le travail de recontextualisation permet de dissocier « el más bien muerto de los mares muertos » de la vision onirique de la ville pour l'associer au souvenir, bien réel, du lac Erié, l'un des plus pollués d'Amérique du Nord. Le syntagme vient désormais compléter le substantif « orilla » : la cohésion syntaxique est respectée et la cohérence sémantique renforcée : les images oniriques du poème de López Velarde disparaissent du texte de Pacheco puisque « The Dream is over », puisque le songe est maintenant terminé. Ne reste que le souvenir d'un lac mort et d'un moment qui ne reviendra plus.

Nombreux sont les poèmes qui, ainsi, présentent des fragments de vers en italique, signalant leur caractère allogène, mais sans référence précise ni à leur auteur ni à l'ouvrage auquel ils ont été empruntés. Ce type de citation (marquée mais non indexée) correspond bien souvent à un ensemble de textes fréquemment sollicités : ceux que nous pourrions qualifier de « textes fondateurs » ou de « textes patrimoniaux », que ce soit dans le champ du religieux et du culturel (la Bible, les chants et

prophéties précolombiennes) que dans celui de la littérature occidentale (Héraclite, pour la philosophie et Baudelaire, pour la poésie, dans les exemples que nous avons vus). En règle générale, les citations non indexées restent exactes (identiques lorsqu'il s'agit d'emprunts provenant de textes en langue espagnole, « fidèles à la lettre » lorsqu'il s'agit d'une traduction) : cette littéralité est nécessaire pour faciliter la reconnaissance de ces textes qui ne portent que typographiquement le signe de leur bi-vocalité.

Cependant, dans certains cas, il est difficile de retrouver exactement la source à laquelle a été empruntée la citation et l'on ne peut qu'émettre des hypothèses quant à l'origine des fragments en italique. Les vers marqués qui se détachent du reste du poème signalent une altérité mais sont aussi la marque de lectures passées. Ils reviennent dans l'écriture comme peut revenir parfois, de façon diffuse et pourtant, en un sens, curieusement sensible, un souvenir qui s'impose à nous. Cette forme de citation est approximativement littérale, marquée et non indexée ; il est souvent possible d'en retrouver l'origine. Parfois, cependant, on ne peut que supposer qu'il s'agit de fragments empruntés. C'est le cas, par exemple, des vers « *Todo lo empaña el tiempo y da al olvido* » et, plus loin, « *Tierra, tierra ¿por qué no te conmueves ? / Ten compasión de todos los que viven* » qui se trouvent à la fin de la seconde section de *El reposo del fuego* (ToT, pp. 48 et 50).

Aussi bien du point de vue du récepteur que de celui de l'auteur du texte réécrit, ces pratiques, qui reposent sur le rôle de la mémoire, peuvent être comprises comme des citations-remembrances : au moyen de ces brefs fragments textuels (parfois ré-formés et souvent re-sémantisés) revient à l'esprit du lecteur l'expérience passée d'une lecture. Pour le réécrivain, la citation-remembrance est, en quelque sorte, le retour à l'écrit de ce qui a causé, dans son esprit, une impression de lecture. Nous osons reprendre à notre compte, dans un sens davantage matériel, l'une des acceptions de l'impression empruntée au domaine de la psychologie : la citation-remembrance devient alors la « trace mentale laissée par une impression et qui est revécue comme une impression[260]. »

Il existe également, dans la large palette des pratiques de réécriture citationnelle chez Pacheco, des cas où la reprise de certains vers allographes est avérée, même si la répétition n'est ni marquée, ni indexée, ni signalée typographiquement, ni littérale, ni harmonique[261]. Prenons l'exemple de ce fragment de *El reposo del fuego* (Section III, 6) :

> Dijo el virrey: *Los hombres de esta tierra*
> *son seres par siempre condenados*

---

[260] CNRTL, *s.v.* IMPRESSION.

[261] Par citation harmonique, nous désignons une citation où malgré l'inévitable valeur ajoutée sémantique de la citation, le texte répétant s'accorde avec le texte répété sur le plan conceptuel : il y a adéquation entre les deux contenus conceptuels qui se superposent.

a eterna oscuridad y abatimiento.
Para callar y obedecer nacieron.

La injuria del virrey flota en el lodo.
Ningún tiempo pasado ciertamente
fue peor ni fue mejor.

No hay tiempo, no lo hay,
no hay tiempo, mide
la vejez del planeta por el aire
cuando cruza implacable y sollozando. (ToT, p. 55)

On retrouve dans ce bref extrait la trace du proverbe et des vers des « Coplas a la muerte de su padre » de Jorge Manrique. Les vers d'origine – « cualquier tiempo pasado / fue mejor » – sont transformés à l'occasion de cette réinsertion au sein du poème de Pacheco : mais ces transformations dépassent largement le phénomène de recontextualisation. La citation est ici dé-littéralisante (puisqu'elle déconstruit la lettre de l'original), et dé-conceptualisante (puisqu'elle prend le contre-pied du contenu conceptuel initial) : que reste-t-il du texte et de l'idée qu'il portait ? Peut-être qu'il n'en reste que sa fonction phatique : il s'agirait, par le biais de cette « trace » de Manrique que l'on trouve dans Pacheco, d'ouvrir ou de ré-ouvrir l'échange entre le lecteur et le fragment cité. Du point de vue du rescripteur, ces cas extrêmes de citations non marquées, non indéxées et non littérales (mais pourtant reconnues), peuvent être assimilées à des convocations, puisque le rescripteur « appelle à se réunir » autour d'un texte déjà-écrit, l'« invite à venir près de soi[262] ».

La convocation est donc une forme de citation-remembrance, ici discordante, qui entre dans l'ensemble des pratiques rescripturales. La contrainte de la lisibilité du texte comme réécriture (en dépit de l'absence de marque typographique ou d'indexation) astreint la quasi-citation dans sa forme et sa présentation : outre le fait que le texte cité est souvent un emprunt déjà « patrimonialisé[263] », il est le plus souvent bref, et se fonde sur des constructions facilement repérables (souvent binaires, souvent articulés par des parallélismes ou des chiasmes, comme le précise Abramé-Battesti). Les transformations qui l'affectent sont également assez simples : il ne s'agit pas de dissimuler la citation par des changements subtils, mais de la faire apparaître à la mémoire du lecteur au sein d'un nouvel environnement textuel et idéologique. La négation du contenu sémantique cité est ainsi un recours polémique utilisé par Pacheco lui permettant de réviser la pensée d'un auteur – et sa vision du monde – à travers quelques-uns de ses mots. Le travail de réécriture se doit, de quelque façon que ce soit, de montrer que le rapprochement entre les deux

[262] Ce sont les sens étymologiques proposés pour le verbe « convoquer ».
[263] Et, travestissant les mots de Marcel Schwob lorsqu'il affirme que « [l]es idées des grands hommes sont le patrimoine commun de l'humanité » nous affirmons avec Pacheco que les vers des grands poètes en font également partie (Marcel Schwob, *Vies imaginaires*, Gallimard, Paris, 1957, p. 10).

textes n'est pas fortuit, mais voulu par l'auteur second, et qu'il ne s'agit pas d'une simple allusion, mais d'une invitation à discussion.

d. Réécriture allographe étendue : du centon à l'adaptation

Nous allons nous intéresser dans cette partie aux pratiques de réécriture que nous pouvons considérer comme globales, c'est-à-dire aux manipulations qui dépassent le fragmentaire (le syntagme, la phrase, l'extrait) et dont le résultat peut être compris comme une unité (un poème ou une nouvelle, puisqu'aucune reprise allographe n'engage chez Pacheco un type de texte littéraire plus long). Nous entrons donc dans le domaine de la relation hypertextuelle dont nous rappelons qu'elle a été définie par Genette comme : « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. » Nous avons vu plus haut que Genette distinguait deux types de transformations distinctes : celle qui cherche à maintenir l'essentiel de la fable et des personnages tout en les situant dans un nouvel environnement (*i. e.* la transposition) et celle qui accorde peu d'importance à la répétition du contenu diégétique mais qui en revanche cherche à reproduire la manière, le style, les thématiques chères à l'auteur premier (*i. e.* l'imitation). En d'autres termes, la transposition correspondrait à une réécriture d'autrui où la littéralité est minimale, alors que la littéralité chercherait à être maximale dans la pratique de l'imitation. Bien évidemment, il ne s'agit pas de pratiques isolées l'une de l'autre, bien au contraire, mais de deux attitudes scripturales permettant au réécrivain de se mettre en relation avec le texte antérieur : que ce soit en décidant d'établir cette relation hypertextuelle au moyen de la répétition du style (de la lettre), que ce soit en choisissant de créer cette relation à l'hypotexte par analogie de contenu.

La pratique de la réécriture allographe, chez Pacheco, se nourrit de toutes ces variantes. Il y a un texte cependant où l'auteur a semblé porter à l'extrême l'imitation du style d'un autre : il s'agit d'un poème (relativement long pour Pacheco, puisqu'il s'étend sur plusieurs pages) presque intégralement constitué de fragments (parfois des syntagmes, parfois seulement des mots) empruntés à divers récits de Juan Rulfo. Nous sommes ici face à un centon, une « pièce de vers ou de prose composée de passages empruntés à un ou à plusieurs auteurs. » (CNRTL). Le poème de Pacheco, intitulé : « ¿Qué tierra es ésta ? » explicite dans son paratexte la technique adoptée et l'intention avec laquelle le texte a été composé : « Homenaje a Juan Rulfo con sus palabras ».

Un examen attentif du poème et sa confrontation avec les ouvrages *Pedro Páramo* et *El llano en llamas* nous ont permis de resituer l'origine des passages cités. Ils sont en grande partie empruntés à différents récits de ce dernier recueil : « Nos han dado la tierra », mais également « Luvina », « No oyes ladrar los perros », « Tlalpa », et en moindre mesure à « El hombre », « Diles que no me

maten », « La madrugada » et *Pedro Páramo*. Bien entendu, la littéralité des reprises n'est pas toujours absolue : le passage des hypotextes à l'hypertexte est soumis à des contraintes impliquées par la recontextualisation. Certaines d'entre elles sont liées au changement générique, car l'on passe du récit au poème et, même s'il s'agit de vers libres, les fragments repris sont tronqués, et ne subsistent souvent que de sèches phrases nominales disposées de manière à ce que transparaisse un rythme particulier, des assonances et des vides. Le centon se construit petit à petit, en juxtaposant les mots et les images rulfiennes que Pacheco a préalablement choisis et extraits de leur environnement narratif.

La sélection de ces syntagmes n'est pas innocente : on peut penser que Pacheco a en mémoire une lecture de Rulfo (sa lecture de Rulfo) et que le processus de découpage suit les pointillés de cette lecture. C'est ainsi que notre auteur découpe dans le texte des fragments qui, bien qu'empruntés à des récits différents, vont avoir en commun un sème ou un groupement sémique caractéristique de la lecture que le rescripteur fait du texte qu'il réécrit. Pacheco, en construisant son centon, opère une reconfiguration de cette isotopie[264] qu'il considère propre à l'auteur original et, par ce double processus d'extraction/recomposition, l'isole, la montre et en fait une particularité stylistique.

Comparons les premiers vers du poème et *l'incipit* de la nouvelle « Nos han dado la tierra » :

Hemos venido caminando desde el amanecer Ladran los perros. Grietas, arroyos secos. Ni una sombra de árbol, ni una semilla de árbol ni una raíz de nada […] (ToT, p. 297)	Después de tantas horas de caminar sin encontrar **ni una sombra de árbol, ni una semilla de árbol, ni una raíz de nada**, se oye el ladrar de los perros. Uno ha creído a veces en medio de este camino sin orillas, que nada habría después; que no se podría encontrar nada al otro lado, al final de esta llanura rajada de **grietas** y de **arroyos secos**. Pero sí, hay algo. Hay un pueblo. Se oye que **ladran los perros** y se siente en el aire el olor del humo, y se saborea ese olor de la gente como si fuera una esperanza. Pero el pueblo está todavía muy allá. Es el viento el que lo acerca. **Hemos venido caminando desde el amanecer**[265].

Nous pouvons observer, en premier lieu, que les éléments repris par Pacheco sont souvent marqués stylistiquement dans le texte d'origine[266]. D'abord, il reprend les groupes de mots qui sont répétés

---

[264] « L'isotopie d'un énoncé ou d'un texte est une certaine répartition des sèmes associés aux différents mots, répartition qui assure, notamment par son caractère répétitif, la cohésion, voire la cohérence de l'énoncé ou du texte », dans Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Éd. du Seuil, Paris, 1995, *s. v.* ISOTOPIE.

[265] Juan Rulfo, *Obras*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 7. Nous soulignons dans cet extrait les signifiants repris littéralement par Pacheco dans son poème.

[266] Phénomène que l'on ne peut s'empêcher de rapprocher de celui de la citation (dans laquelle, selon Abramé-Battesti, le fragment cité est aussi choisi parce qu'il présente une construction particulière, identifiable, et plus facilement mémorisable : chiasme, parallélisme, rythmes binaires, etc.).

dans le texte : « se oye el ladrar de los perros », « se oye que ladran los perros ». Notons que ce *leitmotiv* des chiens qui aboient est à l'origine du titre de l'une des nouvelles de la collection. Pacheco reprend également la construction ternaire « ni una sombra de árbol, ni una semilla de árbol, ni una raíz de nada » : cet énoncé au phrasé incantatoire qui, par la répétition du privatif « ni » dit d'autant mieux ce lieu où il n'y a rien sinon la sécheresse, la stérilité de la terre et les conséquences sur les hommes qui l'habitent : la souffrance, la faim, la pauvreté. Enfin, même si cela est moins évident, la dernière phrase de notre extrait de Rulfo, qui est répétée en amorce du poème de Pacheco, présente elle aussi une particularité : c'est la première occurrence où le verbe est décliné sous une forme personnelle (un « nous » inclusif qui reprend le « nos » du titre de la nouvelle) après une succession de phrases impersonnelles (« Después de tantas horas de caminar sin encontrar », « se oye », « uno ha creído », « no se podría », « hay algo », « se oye », « se siente », « se saborea », etc.).

Pacheco choisit également de conserver dans son centon des vocables qui ne semblent pas présenter une marque stylistique particulière : c'est le cas des mots « grietas » et du groupe nominal « arroyos secos ». Pourtant, juxtaposés l'un à l'autre, ces deux formes apparaissent comme des mots-paysages qui renforcent l'isotopie sémantique de l'aridité, disséminée dans toute la nouvelle, et particulièrement présente dans les négations (« no » bien sûr, mais également « sin » et « nada » répétés deux fois, et « ni », répété trois fois). La négation est très marquée dans ce conte (au-delà de ce passage) et le poids de la description du vide qu'est le *llano* l'emporte sur la narration. Pacheco réutilise ce procédé de « dépouillement » dans le centon qu'il compose et se sert de la transformation générique (le passage de la nouvelle au poème) pour occulter encore davantage l'aspect narratif du texte (les hommes qui marchent sont en train d'arriver au village). La juxtaposition des phrases nominatives lui permet davantage de décrire, par touches et impressions, que de raconter.

Pacheco ne retient que la « substantifique moëlle » de la prose de Juan Rulfo : son économie d'abord (le poème coupe, casse les phrases qui elles-mêmes étaient brutes, contendantes, presque taillées à la machette), ses particularités stylistiques ensuite (ses figures de répétition) et cette isotopie de l'aridité que Pacheco recrée en asséchant encore davantage le langage. Par la répétition anaphorique du « ni », Pacheco réécrit ce paysage désertique, la présence (répétée) du signifiant « árbol » ne fait qu'accentuer la négation de l'existence du signifié : l'arbre (celui qui a des racines qui s'enfoncent dans la terre, des branches qui font de l'ombre) cet arbre n'existe que comme un manque : sur la terre de ce « malpaís », il est mort avant d'avoir existé.

Le centon proposé par Pacheco n'est pas un exercice de style : il sert une recontextualisation sémantique qui vise, d'après nous, à dé-localiser l'œuvre de Juan Rulfo. Les fragments choisis par Pacheco semblent répondre à une intention précise : la terre décrite n'est plus seulement celle de

Jalisco, les paysans qui y vivent et meurent ne sont plus Faustino et Juvencio Nava, Natalia, Macario, Anacleto Morones ni Pedro Páramo. Pacheco incise dans la prose de Rulfo et en retire des fragments essentiels : une expression simple, à la fois très concrète et très évanescente (à l'image, dans le fragment que nous venons de présenter, de cet arbre sans racine, ni graine, ni ombre), les images d'un espace à la fois infini et vain, d'un temps dont l'écoulement n'est mesuré que par la sécheresse qui sépare les maigres moissons : les drames liés à la violence humaine disparaissent dans une solidarité désespérée. L'auteur procède à cette recontextualisation au moyen de différents procédés dont nous ne citerons que deux : d'une part, la mise au pluriel des pronoms personnels instersubjectifs (de la première et de la deuxième personne du singulier, l'auteur passe à une première et à une deuxième personne du pluriel), d'autre part, la modification de la modalité de certaines phrases (d'assertives, elle deviennent interrogatives et injonctives). L'énonciation ne se limite plus aux personnes représentées par l'échange verbal mais se déploie dans une collectivité qui concerne aussi le lecteur et, à travers lui, l'ensemble de la société qui se voit interpellée par ces questions et ces demandes de comptes :

> […] Digan si oyen alguna señal de algo
> o si ven luz en alguna parte.
> Si hay olor de paz y de alfalfa
> como olor de miel derramada.
> Digan si ven la tierra que merecemos. […]
> (ToT, p. 298)

> – Tú que vas allá arriba, Ignacio, dime si oyes alguna señal de algo o se ves alguna luz en alguna parte[267]. […]

Les mots de Rulfo sont là, nous pouvons en suivre la trace et les retrouver dans leurs (con)textes d'origine ; mais le déplacement d'un texte à un autre est source d'un effacement et d'une renaissance. Le genre et le style ont changé, les référents et la portée de chaque texte également.

Pacheco peut très bien choisir de s'en tenir à la lettre : c'est ce qu'il fait, en grande partie, avec le centon que nous avons étudié ici. Le plus souvent, pourtant, il s'adonne à des manipulations mixtes, qui recourent à l'imitation du style, mais dont la raison d'être initiale est de faire passer le texte d'une époque à une autre, d'un pays à un autre, d'une culture à une autre et, dans le cas de ces « approximations », d'une langue à une autre : c'est cette manipulation que nous avons appelée, faute de mieux, adaptation.

Ce type de réécriture doit être différencié de l'imitation : dans l'adaptation, ce n'est pas le style de l'auteur repris qui est au cœur de la reprise et la motive. Cependant, si le retour de l'hypotexte ne s'effectue pas majoritairement par le biais de la lettre et du style, il opère à d'autres niveaux et ce sont des thèmes, des structures linguistiques et des schémas narratifs, une

[267] Juan Rulfo, « No oyes ladrar los perros », *op. cit.*, p. 113.

onomastique, etc., qui reviennent dans le texte second de façon toujours visible et parfois extrêmement contraignante. Ces retours pallient la non littéralité vis-à-vis de l'hypotexte et maintiennent la possibilité de reconnaissance pour le lecteur. Ces adaptations renvoient donc, pour nous, à une réécriture allographe peu littérale qui touche un fragment étendu. Ce type d'adaptation prend diverses formes : certaines se posent comme des documents « neutres », versions personnelles d'une lecture (c'est le cas de la transposition d'une nouvelle du romancier Eça de Queiroz au Mexique contemporain) ; d'autres, plus rares et plus ludiques, revendiquent un lien direct (tout à fait fictif) avec leur hypotexte : la réécriture serait une partie dont l'œuvre originale constituerait le tout. C'est le cas curieux de la nouvelle « Gulliver en el país de los megáridos », « suite » mexicaine aux *Voyages de Gulliver*[268].

L'exergue de la nouvelle nous place immédiatement dans le topique du manuscrit retrouvé :

> En noviembre de 1982 acaba de encontrarse en Trinity College, Dublín, un manuscrito que no figura en *Travels into Several Remot Nations of the World by Lemuel Gulliver*, libro que ha llegado a nosotros con el simple título de *Los viajes de Gulliver*. Quizás al ver analogías demasiado obvias con la realidad de aquel momento el impresor Benjamin Mott lo suprimió en la primera edición de 1726. Jonathan Swift (1667-1745) no lo incluyó en las posteriores. El fragmento puede ser también una falsificación tramada por "Speranza", Lady jane, la madre de Oscar Wilde, durante la hambruna de 1848. Sea como fuere, vale la pena traducir un relato que tal vez debió figurar entre los capítulos once y doce del libro.
> Swift es la cumbre intelectual de la perpetua resistencia irlandesa y el más grande escritor del incomparable siglo XVIII en su lengua. No hay traducción capaz de hacer justicia al maestro de Voltaire y al fundador de la prosa moderna en todos los idiomas. (LSM, p. 124)

Les procédés propres au manuscrit retrouvé sont là : un narrateur portant le masque d'un éditeur-traducteur, relais entre un mystérieux texte retrouvé et le monde éditorial de son temps ; l'accumulation de données « scientifiques » attestant la véracité du propos du narrateur et, par extension celle du texte trouvé ; l'hommage au maître et la *captatio benevolentiae* d'un pseudo traducteur qui ne voudrait pour rien au monde « trahir » la modernité de la prose de Swift. Pacheco s'amuse et exagère les codes du topique du texte retrouvé en multipliant les hypothèses et les rebondissements éditoriaux : « Le fragment pourrait aussi bien être un faux, ourdi par « Speranza », Lady Jane, la mère d'Oscar Wilde, pendant la famine de 1848. » Une fausse piste qui montre que l'auteur lui-même ne se prend pas au sérieux. D'ailleurs, il semblerait qu'il en soit toujours allé ainsi, comme l'indiquent les réflexions de Christian Angelet : « On est amené à penser que tout texte liminaire annonçant un manuscrit trouvé, ou volé, ou sauvé des flammes, était aussitôt perçu comme un signal de la fiction. En d'autres mots, la formule, indéfiniment variée : "J'ai eu la chance

[268] Même si c'est la réécriture de Swift qui nous intéresse ici, nous pouvons d'emblée souligner la correspondance entre ce bref récit (écrit en 1982, d'après le prologue du recueil) et la nouvelle de Borges intitulée « Le rapport de Brody », inclue dans l'ouvrage du même nom, publié en 1970. Les deux nouvelles se présentent comme des « manuscrits retrouvés » et toutes deux s'inspirent manifestement des voyages de Lemuel Gulliver.

de mettre la main sur le document que voici" signifiait pour le lecteur : "Voici un roman dont je suis l'auteur[269]." »

Dans cette nouvelle, ce « chapitre retrouvé », Pacheco utilise le pré-texte de Swift pour introduire, via le portrait d'une nouvelle île, les travers de la ville de Mexico et de la société mexicaine en général. Pacheco établit une corrélation entre les deux textes en reprenant les rôles d'observateur, d'anthropologue de Gulliver, tout en lui ajoutant une fonction de sociologue et, indirectement, de critique : ses observations sont souvent terminées par un jugement de valeur. Pacheco réutilise également la technique de distanciation de Swift « qui permet de rendre étrange, voire ridicule, ce qui est banal et connu[270] ».

La continuation ludique à laquelle se prête Pacheco répond en grande partie aux contraintes posées par le texte premier, *Les voyages de Gulliver*. Le réécrivain soigne la cohérence entre l'hypo et l'hypertexte : dans l'épigraphe, l'« éditeur » situe le texte retrouvé entre les chapitres X et XI de l'œuvre originale. Il s'agit en fait des chapitres X et XI de la quatrième partie, intitulée « Voyage au pays des Houyhnhnms ». Le chapitre X se termine sur cette phrase « Je présentai mes hommages à l'escorte des Houyhnhnms de Son Excellence ; embarquant, je m'éloignai du rivage à grands coups de pagaie[271]. » Et le chapitre factice, que nous pouvons appeler X bis, commence ainsi : « Me despedí de los nobles y corteses Houyhnhnms y me alejé remando de la costa. » (LSM, p. 124). En outre, lorsque Gulliver, qui vient d'apprendre qu'il ne peut rester chez son maître, observe la mer depuis le rivage où il avait été débarqué par son équipage, il raconte : « Je montai sur une éminence et, regardant la mer de tous côtés, crus voir une petite île vers le nord-est ; je sortis ma lunette de poche et pus alors la distinguer clairement à environ cinq lieues de distance : mais le poney n'y voyait lui qu'un nuage bleu […][272] ». L'image de l'île et du nuage se répète dans le chapitre X bis : « Pasadas tres semanas de navegación vi una isla que no figuraba en los mapas. Al centro se erguía un anillo montañoso coronado por una nube negra." (LSM, p. 124). Les mêmes éléments sont repris, détournés et un sens nouveau apparaît : on peut en effet reconnaître dans l'anneau de cette île montagneuse les massifs volcaniques qui entourent la ville de Mexico. Le nuage bleu qu'apercevait le poney devient le nuage de pollution qui recouvre la mégalopole.

La cohésion avec le récit swiftien est également maintenue, notamment par le biais de l'onomastique, et l'on retrouve les mêmes personnages que dans les chapitres précédents : les

---

[269] Christian Angelet, « Le topique du manuscrit trouvé », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1990, n°42, p. 169. Andrea Del Lungo développe ce paradoxe : la prétendue authenticité du texte présentée par le narrateur dans la préface ne sert qu'à faire croire au lecteur la « vérité fictive » du texte narratif : « puisque le piège si explicite du narrateur est la plus évidente indication de la fiction : tout est vrai, bien sûr, mais seulement dans cet immense univers peuplé des personnages de papiers » (*L'incipit romanesque*, Paris, Éd. du Seuil, 2003, p. 66).
[270] Jeffrey Hopes, « Gulliver's Travels ». *Jonathan Swift*, Paris, Armand Colin, 2001, p. 104.
[271] Jonathan Swift, *Les voyages de Gulliver*, tr. Guillaume Villeneuve, Paris, Flammarion, 1997, p. 371.
[272] *Ibid.*, p. 369.

Houyhnhnms et les Yahoos, surtout, mais aussi des mentions à d'autres contrées et peuplades rencontrées par Gulliver lors de ses « authentiques » voyages :

> Me alejé pensando que Megaria es todavía más extraña que Lilliput, Brobdingang, Laputa, Balbibnarbi y Glubndudbrid juntas; sus habitantes me resultan enigmáticos como los Struldbruggs, y el sultán no menos misterioso que Golbasto Momarem Evlame Gurdilo [sic] Shefin Mully Ully Glue, Most Mighty Emperor of Lilliput, Delight and Terror of the Universe. [LSM, p. 130]

Au niveau de la composition du récit, on peut remarquer que le réécrivain soigne la cohésion textuelle en s'adaptant au régime narratif : on reste dans une narration de première personne dont le narrateur est le héros (régime auto-diégétique selon la terminologie de Genette). Comme dans l'œuvre originale, on ne trouve pas de discours direct mais des discours rapportés (indirects ou narrativisés). On peut cependant remarquer un écart dans cette tendance lorsque, à la fin du récit, le narrateur rencontre une jeune fille qui témoigne sur la réalité politique de Megaria. Bien que n'apparaissent à aucun moment les guillemets de discours direct, c'est bien de ce type de discours qu'il s'agit : en cédant la parole à cette jeune fille, Pacheco peut s'éloigner de la modalité dubitative d'un voyageur égaré devant une réalité pour lui nouvelle, et met en relief la portée critique de la tirade. La dernière phrase de l'échange, un laconique « Porque no tienen madres[273] » conclut de manière irrévérencieuse – et mystérieuse pour Gulliver qui ne comprend pas l'expression – cette tirade sur la corruption des puissants.

Dans une moindre mesure, la langue et le style participent également au renforcement du lien rescriptural. La langue porte parfois des marques qui peuvent connoter un certain archaïsme, que ce soit dans les choix syntagmatiques (verbe antéposé au sujet) ou paradigmatique (vocabulaire désuet ou châtié), comme dans les exemples suivants : « si bien papista y no mahometana », « hurgaron en mis escasas posesiones », « es muy difícil movilizarse en él », etc. En ce qui concerne le style, nous pouvons remarquer que Pacheco emprunte à Swift le recours à l'énumération, comme lorsqu'il entreprend cette description comparée des systèmes coloniaux anglais et espagnol : « Como a los irlandeses, alguien les indicó hace siglos que eran gente que nació para callar, obedecer y ser perseguida, despreciada, aplastada, arruinada, atormentada y extirpada de la faz de la tierra[274]. » Même si chez les deux auteurs le procédé de l'énumération acquiert souvent une valeur critique,

---

[273] Selon le *Diccionario del Español de México* (DEM), « Tener (o no tener) madre » signifie « Tener (o no tener) vergüenza, honor, pundonor » (dictionnaire en ligne, disponible sur : http://dem.colmex.mx/ [dernière consultation le 19/08/2016]).

[274] Cette phrase nous fait penser à un fragment du poème *El reposo del fuego* (III, 6) : « Dijo el virrey : *Los hombres de esta tierra / son seres para siempre condenados / a eterna oscuridad y abatimiento. / Para callar y obedecer nacieron.* » (ToT, p. 55) de par son contenu, mais également sa structure de discours rapporté. Encore une fois, la variante autographe se fonde sur un texte qui, à l'origine, semble être allographe.

chez Pacheco, cependant, elle s'accompagne d'une gradation qui la fait tendre vers l'exagération et l'humour, alors que l'énumération swiftienne peut renvoyer à la misanthropie du protagoniste[275].

Nous avons vu dans cette partie que la réécriture est une pratique polymorphe, qui varie non seulement en fonction de l'origine auctoriale du texte repris, mais également en fonction de son extension et du caractère plus ou moins littéral de celle-ci. Nous nous sommes jusqu'ici restreinte à observer les transformations formelles que l'on peut obtenir en faisant varier ces trois critères simples, avec cependant une condition particulière : ne sont susceptibles d'entrer dans cette typologie de la réécriture que les manifestations où l'hypotexte (le texte source) est présent (plus ou moins) littéralement. Cette répétition textuelle peut être flagrante (dans les cas de la réactualisation, de l'autocitation, du centon ou de la citation) ou très subtile (dans le cas de la variation, de l'adaptation et de la convocation). Le cas de la correction stylistique occupe une place un peu à part : la reprise littérale y est absolument majoritaire ; en revanche, les quelques transformations que subit le texte n'ont d'autres fonctions que d'altérer cette littéralité. Ce que nous a appris cette typologie de la réécriture, c'est que celle-ci ne se prête que de mauvais gré à une classification systématique. Les regroupements typologiques proposés ne sont pas des catégories closes : il serait préférable de les voir comme des segments sur un continuum. La réécriture, nous l'avons vu, résiste à être définie ; ses pratiques sont difficilement catégorisables. Cela n'atteste pas de son manque de valeur conceptuelle : elle est parfaitement adaptée pour son objet, une littérature ouverte aux passages des autres et au passage du temps.

L'autre conclusion que l'on pourrait tirer de cette tentative de classification, c'est que l'œuvre de Pacheco couvre un très large éventail de pratiques rescripturales, et les exemples n'ont jamais manqué pour illustrer cette typologie. L'analyse des cas présentés en exemple nous a permis de voir rapidement que ces pratiques ne sont jamais neutres : même lorsque la transformation qui affecte l'hypotexte semble minime, la relation entre les deux textes est toujours chargée de sens, parfois d'une intention bien précise, et que le produit de la réécriture va se charger d'une fonction.

D'ailleurs, dans sa note introductoire aux récits de *La sangre de medusa y otros cuentos marginales*, Pacheco présente sa nouvelle « Gulliver en el país de los megáridos » en signalant que ce récit « […] muestra otros usos posibles para el cuento, género de infinita flexibilidad: la parodia actualizada y admirativa y el comentario a los sucesos del día ». Certes, le genre bref est souvent entendu comme un espace d'expérimentation littéraire, comme un laboratoire de la fiction, mais dans le cas qui nous

---

[275] Jeffrey Hopes explique que « L'effet d'accumulation ne sert pas simplement à exprimer le dégoût du vice et de la corruption. Il accentue la misanthrope chronique de Gulliver, la façon dont son bonheur chez les Houyhnhnms découle principalement de son éloignement de sa propre civilisation et de sa propre espèce ; sauf que la colère exprimée ici sied mal à l'état de sérénité qu'il est supposé avoir atteint » (*op. cit.*, p. 105).

occupe, n'est-ce pas la réécriture qui joue avec les pré-textes et les intentions, donnant aux textes seconds des fonctions de parodie, d'hommage ou de commentaire ?

II. Les intentions réécrivantes : vers une typologie fonctionnelle de la réécriture

En général, les manipulations apportées à un texte pour en créer un autre suscitent un déplacement non seulement sur le plan spatial (si le texte source provient d'une région plus ou moins lointaine), temporel (si le texte source a été écrit il y a plus ou moins longtemps). Ce déplacement spatio-temporel implique un déplacement linguistique, parfois, et socio-culturel, toujours. Il a pour conséquence, également, un déplacement sur le plan du sens donné par le réécrivain et de la signification reçue par le lecteur et, plus largement, par la société littéraire. En effet, si l'on suit Antoine Compagnon, le sens du texte littéraire provient de l'intention de l'auteur, d'une part, et de la signification, c'est-à-dire l'ensemble des éléments du texte que nous relions à notre propre expérience. Nous reviendrons plus loin sur cette distinction, qui nous permet d'ores et déjà de distinguer dans le travail de re-sémantisation du texte d'origine par la réécriture deux axes : celui de l'intention de l'auteur (terme polémique que nous définirons plus bas) et celui des effets produits sur le lecteur (que nous assimilerons à la fonction du texte, à un moment donné, dans un contexte culturel donné).

1. La réécriture du sens : les intentions du réécrivain

L'intention est définie par le dictionnaire du CNRTL comme l'action de tendre vers un objet, une fin. L'intention de l'auteur est donc le mouvement qui le pousse à s'exprimer, c'est un vouloir dire. Lorsqu'il entre dans un processus de réécriture, l'auteur s'engage dans un mouvement double, de retour vers un « même » (le texte déjà écrit), puis de projection vers « autre » (le texte « nouveau »). Avant de nous pencher sur les possibles sens que l'auteur vise à donner à cette nouvelle production, il faut donc retenir qu'une intention plus vaste englobe le vouloir dire : la disposition d'esprit, le mouvement intérieur qui incite au retour du déjà-là, à la répétition du même (dans tout ce qu'elle implique de variation).

L'intentionnalité se situe du côté de l'écrivain : elle est ce qui motive l'écriture, ce qui va lui donner une orientation particulière, une finalité particulière. Si nous nous arrêtons un moment sur les possibles intentions du réécrivain par rapport au texte réécrit, plusieurs questions se posent à nous : en amont, qu'est-ce-qui fait que l'auteur va tendre vers un objet particulier (choix de l'hypotexte) ? Puis, comment se positionne le réécrivain vis-à-vis du texte réécrit (adopte-t-il envers celui-ci une attitude concordante ou discordante) ? Enfin, quel est le but qu'il se propose (consciemment ou inconsciemment) lorsqu'il manipule un texte ?

Au cours du XXe siècle, la notion d'intentionnalité a été vivement attaquée par une partie de la critique[276] liée au structuralisme et au poststructuralisme. Le discours des anti-intentionnalistes visait à montrer la non-pertinence de l'intention de l'auteur pour l'herméneutique, pour la détermination du sens du texte. Leur argument principal : l'intentionnalité ne peut pas être un critère recevable pour l'interprétation puisque la signification n'est déterminée que par le texte. La « mort de l'auteur » implique forcément la mort de son intention, et la réception de l'œuvre fonctionne indépendamment de son contexte de production (de son auteur, et de sa première réception). Ainsi, Gadamer explique que :

> L'horizon de sens de la compréhension n'a pour limite, ni ce que l'auteur avait primitivement en tête, ni l'horizon de destinataire pour qui le texte a été écrit à l'origine. Au premier abord, cela peut paraître un canon herméneutique raisonnable, qui est d'ailleurs généralement admis, de ne rien voir dans un texte que l'auteur ou le premier lecteur n'ait pu avoir en tête. Mais cette règle n'est vraiment applicable que dans des cas extrêmes. Car les textes ne demandent pas à être compris comme expressions vivantes de la subjectivité de l'auteur. […] Ce qui est fixé par écrit s'est détaché de la contingence de son origine et de son auteur et s'est libéré positivement pour contracter de nouvelles relations[277].

L'intention n'est pas une limite à l'interprétation, certes, car l'œuvre survit à son contexte de production. Et heureusement, d'une part parce qu'elle peut être difficile à pénétrer et, d'autre part, parce qu'elle n'est aucunement la garante du sens de l'œuvre puisque, comme l'explique Compagnon dans *Le démon de la théorie* : « […] la relation entre une suite de mots écrits et ce que l'auteur voulait dire par cette suite de mots n'a rien d'assuré, entre le sens d'une œuvre et ce que l'auteur voulait exprimer à travers elle[278] ». Cependant, le texte fait sens : il y a dans cette suite de mots un invariant qui perdure à travers les générations. L'intention est ce qui a permis que ce sens soit possible même sans coïncidence entre le vouloir-dire et le dit. Compagnon, dans la partie « Sens n'est pas signification » de l'ouvrage précédemment cité, distingue ainsi dans le processus d'interprétation le sens (c'est-à-dire ce qui est stable dans la réception d'un texte et qui dépend notamment de l'intention de l'auteur), de la signification (c'est-à-dire ce qui est variable, ce que l'on relie à notre propre expérience et auquel nous donnons une valeur hors de son contexte d'origine). L'intention de l'auteur peut être volontairement écartée par les analyses structurales, mais on ne peut pas nier en bloc son rôle dans la construction du sens, encore moins lorsqu'il s'agit d'interpréter un texte comme produit d'une réécriture, dont la portée pragmatique, tournée vers la réception, est d'autant plus importante.

---

[276] L'exemple le plus important, sans nul doute, de cette opposition entre ces deux modes d'interprétation – intentionnaliste et anti-intentionnaliste –, nous le trouvons dans la polémique qui opposa Roland Barthes et Raymond Picard au sujet de l'œuvre de Racine.

[277] Hans-Georg Gadamer, *Vérité et Méthode*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 417-418, cité par Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Éd. du Seuil, 1998, p. 95.

[278] Antoine Compagnon, *op. cit.* (1998), pp. 88-89.

Il est important de signaler tout d'abord que nul discours auctorial ne semble accompagner sur le papier les textes poétiques ou narratifs originaux. En revanche, il existe un lieu privilégié pour contenir la parole de l'auteur au sujet de son œuvre et de son travail constant de celle-ci : il s'agit de l'espace des prologues réalisés lors de la publication de recueils de textes narratifs ou poétiques. La réécriture va donc avoir un « effet collatéral » : celui de motiver la production d'un discours critique de l'auteur par rapport à son œuvre[279], discours où la déclaration d'intention (mais aussi la dimension philologique d'explicitation des sources et des influences) joue sans doute le rôle le plus important.

Si nous observons les déclarations d'intention présentes dans les prologues ouvrant les recueils, anthologies ou rééditions où vont se déployer les réécritures, il faut garder à l'esprit que ce discours « auctorial » marque un « retour sur intention » ou une « intention rétrospective » puisque la rédaction de ces paratextes est postérieure de plusieurs années à l'écriture et à la première publication des textes réunis. Il faut aussi nous garder d'accepter et de croire inconditionnellement tout ce que l'auteur dit sur son œuvre. Certes, les préfaces et les notes nous donnent des informations essentielles sur le sens intentionnel de l'œuvre mais, comme nous l'avons mentionné plus haut, le sens d'une œuvre est toujours multiple, variable, instable et échappe finalement à la conscience de l'auteur ; en d'autres termes, le discours de l'écrivain sur son œuvre (qui plus est, un discours reconstruit *a posteriori*) n'est pas identique à son intention (dont, par ailleurs, il ne peut avoir pleinement conscience).

En outre, l'espace paratextuel, en plus d'être un espace limité de sens, peut être pour l'auteur l'endroit d'un jeu, voire d'une manipulation. En lisant les pages qui entourent le texte et où se déploie la parole de l'auteur (et non celle du narrateur), le lecteur pense se trouver dans un lieu « protégé de la fiction » et, par extension, du « faux ». Il est tenté, presque naturellement, d'accorder davantage de crédit au discours auctorial et paratextuel. Or, les exemples ne manquent pas – et nous en avons eu un aperçu avec le texte en exergue de la nouvelle « Gulliver en el país de los megáridos » –, où le discours apparemment auctorial et métatextuel qui précède la fiction est bien contaminé par celle-ci : les seuils[280] dont parle Genette sont des lieux de passage, souvent perméables à l'invention. Le cas de la nouvelle de Pacheco est un cas extrême, et le jeu métatextuel fait partie de la fiction ; on peut toutefois en retenir que :

---

[279] Ce discours est également disséminé dans d'autres textes métalittéraires (poétiques, en particulier, mais aussi narratifs, dans le cas de *Morirás lejos*). Toutefois, dans ces cas-là, même si l'on peut reconnaître derrière les instances médiatrices de la voix poétique ou du narrateur le discours de l'auteur, celui-ci n'est pas isolé dans un paratexte, et ne dispose pas autant de la garantie d'« authenticité » que l'on accorde plus facilement aux discours qui se trouvent en marge de la fiction.

[280] Gérard Genette, *op. cit.* (1987).

> […] si le discours de l'auteur n'est évidemment pas une fiction au sens strict du terme, il est entaché de suspicion par contact et proximité avec l'univers fictionnel. Le discours de l'auteur sur son texte n'est donc qu'un possible, un discours parmi d'autres, qu'il faut analyser en tant que tel et ne pas prendre pour argent comptant : le critique doit par conséquent développer une prudence méthodologique, dans la mesure où la préface ne fait pas sortir du texte. Croire que la préface donne accès au laboratoire de l'écrivain, c'est confondre les niveaux et tomber dans le piège de l'écriture. Le discours de l'auteur est un leurre; il nous faut le prendre en tant que tel. L'œuvre entière est une fiction[281].

Lorsqu'il s'attache à décrire les fonctions de la préface originale, Gérard Genette souligne que la déclaration d'intention (qui consiste, selon lui, en une « interprétation du texte par l'auteur ») est sans doute la plus importante. Il explique également que cette démarche, contraire à l'idée que l'auteur n'est pas le détenteur du « vrai » sens (si tant est qu'il existe un tel sens), consiste en une réaffirmation de la maîtrise auctoriale : d'une part parce qu'une telle pratique impose au lecteur une interprétation « originelle » (celle prétendument voulue par l'auteur), d'autre part parce que cette interprétation auctoriale « pèse sur [notre] lecture et la contrai[nt] à se déterminer, positivement ou négativement, par rapport à elle[282]. » Cette fonction-là existe chez Pacheco, à cette différence près que le discours de l'auteur constitue moins une tentative d'interprétation du texte comme résultat qu'une tentative d'interprétation du texte comme faire. En d'autres termes, il nous semble que Pacheco ne cherche pas à répondre à la question « qu'est-ce-que j'ai voulu dire » mais à « qu'est-ce-que j'ai voulu faire » : l'aspect pragmatique de la réécriture occupe le devant de la préface.

Genette étudie également le cas des préfaces ultérieures, qui s'approchent des textes préambulaires pachéquiens, avec cette réserve que les préfaces pachéquiennes introduisent des ouvrages compilatoires (anthologies ou miscellanées), qui n'avaient jamais été publiés sous cette forme, même si les textes qu'ils contiennent avaient été édités auparavant. Cette dimension de compilation sera bien évidemment à prendre en compte dans l'étude des déclarations d'intention de l'auteur. Genette distingue deux fonctions secondaires à ces préfaces ultérieures. La première correspond au « [signalement] des corrections, matérielles ou autres, portées sur cette nouvelle édition », la seconde consiste en une régularisation auctoriale, par le biais de la reconnaissance de la « paternité » d'un texte écrit dans l'anonymat, ou le « pseudonymat ». Nous verrons que les préfaces de Pacheco remplissent ces deux fonctions. Cependant, il est moins aisé de déceler dans les notes introductoires de notre auteur la fonction principale (toujours selon Genette) des préfaces ultérieures. Celles-ci, sous couvert d'une déclaration d'intention, viserait à répondre aux public (lecteur et critique) : « Le plus souvent, donc, le rattrapage ultérieur d'une absence ou d'une carence

---

[281] Matthieu Vernet, « L'auteur en soupçon ou l'œuvre comme fiction », *Fabula. La recherche en littérature* [article en ligne], disponible sur : http://www.fabula.org/atelier.php?Oeuvre_comme_fiction (dernière consultation : 14/10/2015). L'article a été écrit lors d'un séminaire « en résidence » organisé par l'équipe Fabula du 7 au 11 septembre 2009, à Carqueiranne (83), en partenariat avec le projet HERMÈS (Histoires et théories de l'interprétation).
[282] Gérard Genette, *op. cit.* (1987), p. 227.

de la préface originale prend inévitablement la forme d'une réponse aux premières réactions du premier public et de la critique. » (Genette, 1987 : 243)

Nous n'avions, jusque-là, envisagé les déclarations d'intentions de la réécriture que sous trois angles : le choix de l'hypotexte, la position du réécrivain par rapport au texte premier, et le but de la réécriture. Il faudrait également les considérer comme possibles réponses face à des lectures critiques. Nous ne disposons pas de telles critiques (pas en ce qui concerne les textes narratifs de jeunesse, en tout cas[283]), mais certaines formulations du prologue à *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*[284] dessinent en filigrane le contenu de ce qui pourrait être lu comme un « discours de défense » face aux commentaires de l'époque des premières publications, ce qui nous incite à penser que les textes préliminaires de Pacheco ne sont pas totalement dépourvus de cette dimension de « droit de réponse », essentielle, selon Genette.

Les déclarations d'intention situées dans le paratexte ne sont pas nombreuses chez JEP : il existe deux textes fondamentaux, le prologue de l'édition de 1990 de *La sangre de Medusa*[285], intitulé « Nota: la historia interminable » et la préface à la première publication, en 1980, de l'anthologie *Tarde o temprano*. Ces deux textes préliminaires accompagnent donc des moments de réécriture, motivés par la compilation de récits, dans le premier cas, et de poèmes, dans le second cas : aucun des deux prologues n'a été écrit pour une édition originale et, en ce qui concerne le recueil poétique, la préface de l'auteur disparaît lors de l'édition révisée, corrigée et augmentée suivante, publiée en 2000.

Il est vrai que les déclarations d'intention concernant des premières éditions sont beaucoup moins répandues qu'au XVIIIe et XIXe siècle, où les auteurs explicitaient ce qu'ils avaient « voulu dire » non pas pour se protéger d'une éventuelle mauvaise lecture de l'œuvre, mais pour tenter de

---

[283] L'article de Hugo Rodríguez Alcalá « Sobre la poesía última de José Emilio Pacheco » (*Hispamérica. Revista de literatura*, 1976, nº15, pp. 57-70) nous éclaire quant aux critiques qui ont pu être faites à l'encontre des recueils *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, *Irás y no volverás* et *Islas a la deriva* : il est notamment reproché à l'auteur le choix de la forme brève, l'adoption d'un langage poétique plus conversationnel, voire familier, et l'accumulation de citations (dont certaines en langues étrangères). Pour résumer, Rodríguez Alcalá reproche à Pacheco l'absence de « composition poétique », au sens assez étroit et conservateur où il entend le terme.

[284] Nous pensons à la phrase : « En una época en que se perseguían como crímenes las "influencias" y lo "libresco", mucho antes de que se formulara el concepto de intertextualidad, estos relatos se atrevieron a tomar como punto de partida textos ajenos y a creer que lo leído es tan nuestro como lo vivido. » (*La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, p. 10).

[285] Une toute nouvelle édition de *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales* vient d'être publiée chez Era en 2015. Nous n'avons pas encore pu nous la procurer mais il semblerait que Pacheco ait, là encore, soumis ses textes à correction et à révision. Sur le site de la maison d'édition, un texte de présentation de cette nouvelle édition explique : « Esta nueva edición, trabajada hasta poco antes de su muerte, es el legado de la insobornable exigencia de Pacheco: la obra siempre puede mejorarse y por lo tanto hay que seguirlo haciendo. No basta el tajo del genio que convierte las lecturas de una vida en voz propia. Para convertirla además en voz nuestra, en habla impecable, es también necesaria la delicada acción repetida y modesta del sabio, quien con infatigable pincel mínimo, más que modificar lo que dijo una vez, décadas atrás, lo concentra, lo aclara, lo pule; lo acerca a su verdad mejor. » Texte disponible sur le site des éditions Era, à l'adresse: http://www.edicionesera.com.mx/cuento/la-sangre-de-medusa-info (dernière consultation : 16/10/2015).

désamorcer les critiques et les blâmes attendus (le plus souvent au sujet de la moralité de l'œuvre[286]). Il est vrai également que la dimension anthologique de ces textes rend nécessaire la mention des œuvres compilées et des éditions d'origine, ce qui pourrait inciter l'auteur à préfacer son livre. Cependant, les ajouts paratextuels visant à préciser la provenance des récits ou poèmes réunis existent dans d'autres ouvrages de Pacheco, et ne s'inscrivent pas toujours dans des pré- ou postfaces : ils sont le plus souvent annexés à la table des matières, ou se trouvent en fin d'ouvrage.

Nous considérons pertinent d'ouvrir ici une brève parenthèse et de préciser à ce sujet que les textes ayant pour fonction de déterminer l'origine des éléments compilés sont également susceptibles de porter la trace d'intentions qui dépassent leur dimension informative et philologique première. L'une des intentions contenues dans ce type de texte, répond, d'après nous, à une inquiétude d'ordre « temporel » : le besoin de réintégrer des textes épars à leur co-texte de départ ; en d'autres termes, la nécessité de regrouper dans un livre des poèmes contemporains par l'écriture. C'est ce que Pacheco explique dans la « Nota » qui suit l'index du recueil *Los elementos de la noche* dans son édition de 1988 :

> Las versiones de "Sed non satiata", "El vampiro" y "El desdichado", aparecidas en revistas entre 1959 y 1961, no se publicaron en libro hasta *Irás y no volverás* (1973). La "aproximación" a Horacio sólo fue recogida en *Tarde o temprano* (1980). Ahora estas páginas están reintegradas a la época y la atmósfera a las que pertenecen. (p. 9)

La seconde intention – toujours dans les très brèves mentions accompagnant les tables des matières – répond à une autre préoccupation pachéquienne : la dimension collective du travail littéraire. En effet, l'auteur profite de la rubrique « Procedencia de los poemas » pour rendre hommage et exprimer sa gratitude envers les éditeurs qui lui ont accordé leur confiance ainsi qu'envers les artistes avec lesquels il a collaboré lors des premières éditions. Ainsi en est-il dans la « Nota » ajoutée dans l'édition de *Desde entonces* de 1983 :

> Algunos de los textos que aparecen en las dos primeras secciones se publicaron en el cuaderno *Al margen* (Paris: Imaginaria, 1976), edición de 500 ejemplares, fruto de la iniciativa y la generosidad de Mariano Flores Castro. *Jardín de niños* acompañó al libro-objeto de Vicente Rojo que tuvo el mismo título (México, Multiarte, 1978) y del cual sus editores, José Hernández Azorín y Enrique Cattaneo, imprimieron en serigrafía 100 ejemplares. (p. 10)

---

[286] Gérard Genette cite Paul Morand qui, au début du XXe siècle affirmait dans sa préface à *Nouvelles des yeux* : « Un récent recueil des plus célèbres préfaces du XIXe siècle vient de faire éclater leur inanité. Leur seule et commune justification : prouver que l'ouvrage offert n'est pas immoral et que l'auteur ne mérite pas la prison. Ce souci n'est plus de notre temps » (cité par Gérard Genette, *op. cit.* [1987], p. 226).

a. Étude des prologues : choix de l'hypotexte:

Dans le cadre de la réécriture autographe, le discours de l'auteur est quelque peu contradictoire. La reprise des textes dont il est l'auteur peut se vouloir exhaustive (il affirme même reprendre des textes dont il ne se sent plus solidaire) mais en même temps est marquée par le rôle prépondérant de la suppression dans le processus de réécriture[287] ; il imagine une anthologie constituée seulement de quatre ou cinq de ses poèmes mais publie un recueil qui, avec ses plus de huit cents pages, a des airs d'« œuvre poétique complète ».

Le titre de son recueil de nouvelles, *La sangre de medusa y otros cuentos marginales* place les textes réunis sous le signe de la marginalité. Ce thème est repris dans la préface de l'auteur, qui insiste d'abord sur la marginalité éditoriale de ces textes qui, par ailleurs, sont extrêmement disparates. Publiés dans des petites revues, des journaux ou des cahiers, ces textes auraient été sauvés de l'oubli, d'après Pacheco, par des éditeurs, des chercheurs, des critiques (dont il fait mention). Il s'agit donc de textes très peu ou pas diffusés dans le circuit commercial, qu'il a fallu aller chercher au fin fond des bibliothèques, des hémérothèques, ou sur les étagères des collections privées. Ce sont des textes « nunca recogidos en libros ni escritos con este fin ». Il semblerait que le critère principal qui guide la sélection des textes repris soit le fait qu'ils aient déjà été publiés auparavant (même si leur diffusion est restée confidentielle). Dans le cadre des recueils poétiques, il existe également une condition temporelle : Pacheco prend soin de réintégrer les poèmes dans le recueil qui s'approche le plus de leur contexte de production, et cela même s'ils avaient été d'abord publiés dans un autre ouvrage.

La note introductoire de *La sangre de Medusa* et la dénomination de « cuentos marginales » construisent une image très particulière de l'hypotexte : celle d'un ensemble de textes disparates, mineurs, perdus et (difficilement) retrouvés. Nous avons mentionné plus haut le fait qu'il ne fallait pas prendre pour argent comptant tout ce qui était dit par l'auteur dans les déclarations d'intention : peut-être que cette tendance à la marginalisation de ses écrits antérieurs relève de la *captatio benevolentiae* ou, tout simplement, du doute par rapport à la validité d'un travail de jeunesse réalisé « [s]in nadie que me corrigiera y bajo la noción entonces vigente de la « espontaneidad » (difundir lo que saliera al primer intento, sin reescritura ni versiones sucesivas[288]) ».

Malgré toutes ces réserves, l'auteur choisit d'intégrer à son ouvrage ces textes brefs, justement parce qu'ils n'ont rien de l'œuvre totale mais constituent des fragments épars et datés (au sens premier d'appartenance à un moment donné) de cet interminable processus que représente

---

[287] Au sujet de ses poèmes les plus anciens, l'auteur dit : « no creo desfigurarlos mediante cambios que consisten básicamente en supresiones » (« Nota », ToT, 1980, p. 9).
[288] José Emilio Pacheco, « Nota: la historia interminable », LSM, p. 9.

l'écriture pour Pacheco. En quelque sorte, la réécriture permet à notre auteur de réhabiliter des textes mineurs. Il les retravaille de manière à les inclure dans une nouvelle composition, donnant à des textes qui *a priori* n'y étaient pas destinés, un statut plus décidément littéraire.

Le choix de l'hypotexte, dans le cadre de la réécriture allographe répond d'après Compagnon à une motivation contingente du citateur (du rescripteur) qu'il appelle « incitation » (Compagnon, 1979 : 66). Née de la lecture, cette incitation dépend de l'affect de l'auteur et peut être motivée par un certain plaisir de la collection. L'examen des prologues de Pacheco nous permet de dessiner deux niveaux d'incitation (imbriqués l'un dans l'autre). Le premier palier peut être considéré comme une incitation affective : il naît de l'admiration (voire de la vénération) que peut susciter l'œuvre d'un autre poète ou écrivain sur Pacheco. C'est le cas avec Jorge Luis Borges, dont notre auteur confesse « el influjo descarado ». Le deuxième niveau d'incitation correspond à une incitation effective : la lecture d'un tel hypotexte produit un effet réel, incontestable, sur le texte réécrit. Cette influence effective est peut-être implicite dans un premier temps (lors de la première publication des récits), mais les déclarations d'intention qui accompagnent leurs réécritures vont les rendre explicites. Ainsi, Pacheco fait dans le prologue à *La sangre de medusa* une véritable recension des livres qu'il lisait à l'époque, citant les écrivains qui l'ont influencé, leur donnant le statut de co-auteur :

> Entonces sólo contaba con Plutarco, las *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob, mi versión escolar de *Las metamorfosis* de Ovidio, *Agosto* [sic] *de 1914: El mes trágico* de Emil Ludwig y la *Enciclopedia Británica* de 1911, cuando nadie se imaginaba lo importante que había sido para el propio Borges esta edición insuperable. Después aproveché los datos hallados por gusto de lector y no por afanes de investigación en los libros de Mary Renault, sobre todo *The Nature of Alexander*, y en *Las campañas de Alejandro* de Flavio Arriano, así como en muchas obras acerca de un tema obsesivo: la dinastía de los Habsburgo. (LSM, p. 10)

Dans cette note, l'auteur précise bien qu'il met à profit dans ses propres textes des informations collectées selon ses goûts de lecteur. Contrairement à ce que l'on aurait pu imaginer, la lecture de ces ouvrages ne vient pas comme élément complémentaire à l'écriture : la lecture est fondamentale, essentielle, dans le processus d'écriture. D'où la présence de textes qui sont intégralement imités ou transposés à partir de lectures : c'est le cas de « La catástrofe » et « Gulliver en el país de los Megáridos », par exemple. Il semblerait, du moins en ce qui concerne les récits de jeunesse, que l'écriture de Pacheco ne trouve pas son origine dans des arguments sortis de son imagination mais dans les pages déjà écrites par ces prédécesseurs.

b. Étude des prologues : position du réécrivain par rapport à l'hypotexte (modalité choisie)

L'intention est une force, un élan. Dans le cas de la réécriture, cet élan peut laisser transparaître le regard que l'auteur pose sur le texte source : le voit-il « d'en haut », dans ce cas l'intention peut être parodique ; le voit-il « d'en bas » auquel cas l'admiration guidera son écriture, qui se voudra un hommage. En ce qui concerne la réécriture allographe, les prologues du réécrivain dessinent le plus souvent une posture admirative et ses réécritures visent à rendre hommage. C'est ainsi que « Gulliver en el país de los megáridos » est présenté comme une « parodia actualizada y admirativa » et que Pacheco dit de son récit « La catástrofe » que « el agravio y el homenaje a Eça de Queiroz que significa […] resulta una manera de mostrar la vigencia del gran narrador portugués ».

En revanche, la position de Pacheco est beaucoup plus affirmée, et beaucoup plus sévère, lorsqu'il s'agit de considérer les textes qu'il reprend de sa propre production littéraire. Il occupe très vite une position de critique et censeur « estas páginas no podían aparecer en su estado original », et les compare à des « reliquias atroces ». Il défend ainsi la nécessité d'une réécriture à la fois actualisante et esthétisante. Toutefois, après avoir fait ces rudes observations, Pacheco donne dans ce paratexte une image de la réécriture très prégnante dans son œuvre et vient adoucir son propos : celle de l'écriture comme un travail de collaboration[289]. Ici, il s'agit de la collaboration entre un jeune écrivain et un écrivain mûr, dont les différentes rééditions marquent les étapes : « Al adolescente que publicó en 1958 la primera *Sangre de Medusa* le digo: Aquí termina nuestra colaboración. Hice lo que pude. Ahora tú lee estos cuentos desde tu perspectiva irrecuperable y dime qué te parecen. Aún tengo mucho que aprender y de verdad tu juicio me interesa. » (LSM, p. 13).

Soulignons au passage que cette conversation entre l'écrivain jeune et son autre mature est possiblement une autre trace de l'« influjo descarado » de Borges. En effet, le prologue de *Fervor de Buenos Aires*, lors de sa réédition en 1969, présente la même structure de dédoublement de l'auteur :

> No he reescrito el libro. He mitigado sus excesos barrocos, he limado asperezas, he tachado sensiblerías y vaguedades y, en el decurso de esta labor a veces grata y otras veces incómoda, he sentido que aquel muchacho que en 1923 lo escribió ya era esencialmente –¿qué significa esencialmente?– el señor que ahora se resigna o corrige. Somos el mismo; los dos descreemos del fracaso y del éxito, de las escuelas literarias y de sus dogmas; los dos somos devotos de Schopenhauer, de Stevenson y de Whitman. Para mí, *Fervor de Buenos Aires* prefigura todo lo que haría después[290].

---

[289] Qui plus est, un travail de collaboration juste : « Al joven que fui le digo en desagravio que las modificaciones a los textos de años más próximos no han sido menos severas. »

[290] Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, t. I, *op. cit.* (1989), p. 13. Le même motif du dédoublement de l'auteur est développé par l'argentin dans le célèbre texte « Borges y yo » de *El hacedor* (1960). On le retrouve également fictionnalisé dans « El otro » de *El libro de arena* (1975) et « 25 de agosto » de *La memoria de Shakespeare* (1989).

Bien que dans les deux cas les réécrivains s'adressent au jeune homme qu'ils étaient, les rapports qui se dessinent sont bien différents : Borges souligne l'identité essentielle entre « aquel muchacho » et « el señor » qui écrit ce prologue. Pacheco, concède une forme d'identité fondamentale, lorsqu'il affirme « Podemos cambiar todo menos nuestra visión del mundo y nuestra sintaxis » mais adopte une plus grande distance envers le jeune homme qui écrivit *La sangre de medusa* en 1958 : le passé est une « perspectiva irrecuperable ».

Il est important de noter que cette idée de coopération se trouve aussi bien du côté de la réécriture de soi que celle de la réécriture des autres, et qu'elle dépasse la temporalité linéaire de l'influence et de la filiation, comme le montre cette réflexion tirée du prologue à *Tarde o temprano* : « cierto es que nadie trabaja aislado: debe tanto a los poetas que lo precedieron como a sus contemporáneos y a los que vienen después » (ToT, 1980, pp. 10-11). Elle semble prévaloir également sur le temps physique chronologique : en tout cas c'est ce que l'auteur semble proposer lorsqu'il invite le jeune écrivain qu'il fut à lire et commenter le résultat de sa réécriture.

En plus de se présenter comme un co-auteur, membre d'une collectivité écrivante qui à la fois l'englobe et le dépasse, Pacheco introduit un second système de représentation qu'il n'applique ici qu'à lui, mais qui nous semble pertinent d'étendre à l'ensemble de sa conception de la littérature (puisque nous la retrouvons, dans sa formulation étendue, en d'autres endroits de son œuvre) : l'auteur reste un éternel apprenti et l'œuvre ne sera jamais autre chose qu'un brouillon. C'est cette représentation de la littérature, mise en exergue dans ces deux prologues aux accents parfois programmatiques, qui préexiste à et motive la pratique de la réécriture : « Si uno tiene la mínima responsabilidad ante su trabajo y el posible lector de su trabajo, considerará sus textos publicados o no como borradores en marcha hacia un paradigma inalcanzable » et, plus loin, il affirme son choix de penser la poésie : « no como creación eterna sino como trabajo humano, producto histórico y perecedero: por tanto susceptible de mejorarse. No acepto la idea de "texto definitivo". Mientras viva seguiré corrigiéndome. » (ToT [1980], pp. 9-10)

c. Étude des prologues : finalité de la réécriture

Toujours d'après les déclarations d'intention présentes dans les préfaces, la finalité de la réécriture autographe est orientée essentiellement vers la correction, l'amélioration des textes. La réécriture permet à Pacheco de mettre en pratique un paradoxe : l'apparente opposition entre une conception idéaliste du texte poétique, senti comme un absolu, un « paradigma inaccesible » et une conception matérialiste du poème, « trabajo humano, producto histórico y perecedero: por tanto susceptible de mejorarse », est résolue par le biais de la réécriture : « [r]eescribir es negarse a capitular ante la avasalladora imperfección ».

En ce qui concerne la réécriture des autres, Pacheco lui assigne plusieurs finalités. D'abord, la réécriture allographe participe à alimenter l'utopie d'une littérature anonyme : une position qui dénonce le fait que la valeur d'une œuvre puisse dépendre des préjugés (positifs ou négatifs) attachés à un nom. En parlant des « approximations », poèmes que l'auteur écrit à partir d'autres poèmes, Pacheco nous dit, toujours dans le prologue de la première édition de *Tarde o temprano* : « Considero estos trabajos una obra colectiva que debiera ser anónima y me parece abusivo firmarla » (p. 10). Dans la note qui précède *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, Pacheco nous invite à concevoir la réécriture allographe comme « banque de la mémoire » : « estos relatos se atrevieron a tomar como punto de partida textos ajenos y a creer que lo leído es tan nuestro como lo vivido » (p.10). Enfin, il reprend l'idée (que nous avons présentée plus haut) de l'écriture comme une incessante collaboration entre les vivants et les morts. « Max Aub y el propio Borges nos enseñaron que la única expiación por todo lo inevitablemente robado a los ancestros y a los contemporáneos es hacer cuentos propios y atribuirlos a autores imaginarios » (p. 10). Toutefois, là encore, il faut faire la part des choses entre ce qui est dit et ce qui est fait : Pacheco revendique l'anonymat, mais il déclare dans cette préface l'autorité (la *autoría*) de certains textes signés auparavant avec des pseudonymes étrangers (ce que Genette désigne comme un procédé de « régularisation »).

En plus de ces intentions générales à la réécriture, Pacheco propose dans le prologue au recueil de nouvelles de 1990 l'exposition d'une série de manipulations textuelles assez originales, parmi lesquelles on peut distinguer la variante de thème, l'influence par prémonition, la parodie actualisée et admirative combinée au commentaire de l'actualité, l'évocation double, le juste milieu entre l'offense et l'hommage :

> Loisseau, un "francés" discípulo de Mandiagues, ofrece en "Dentro de una esmeralda" una **variante al tema** de "Almendrita" que al mismo tiempo saluda a Díaz Mirón y toca el motivo del deseo inconsumado tan frecuente en su poesía. El "norteamericano" Heinemann en "Problemas del infierno" y en fecha tan temprana como 1963, **se deja "influir" premonitoriamente** por los nuestros: Torri, Arreola y Monterroso. […] "Gulliver en el país de los Megáridos" (1982) muestra otros usos posibles para el cuento, género de infinita flexibilidad: **la parodia actualizada y admirativa y el comentario a los sucesos del día**. En un estilo muy distinto, lo mismo puede decirse de "Para que eternamente estés conmigo" (1981), una suposición instantánea escrita a raíz del atentado de Hinckley contra Reagan. "Para que eternamente estés conmigo" **evoca también** relatos de Elena Poniatowska y Carlos Valdés**. El agravio y el homenaje** a Eça de Queiroz que significa "La catástrofe" (1984) resulta una manera de mostrar la vigencia del gran narrador portugués, ahora nuevamente manifiesta con la invasión de Panamá. (LSM, p. 12. Nous soulignons)

Dans la sous-partie qui suit, nous allons tenter de prendre de la distance par rapport à cet ensemble de pratiques hypertextuelles afin de présenter de manière plus « canonique » les fonctions de ses pratiques sur le lecteur et la société qui les reçoivent.

2. La réécriture et sa réception : tentative de typologie fonctionnelle

Les quelques remarques qui précèdent, fondées sur l'examen des déclarations d'intention contenues dans les préfaces aux rééditions compilatoires, montrent que l'auteur cherche à présenter le travail de réécriture (ce « vouloir-faire ») comme une entreprise qui répond à une conception particulière de l'écriture, s'appuyant sur des idées-forces : celles de collaboration et de travail en cours, notamment. Nous avons pu souligner cependant que ce discours homogène et cohérent pouvait être contredit par les faits de réécriture (en particulier lorsque l'auteur prône l'anonymat mais se sert de la réédition pour régulariser l'attribution de textes auparavant signés avec des pseudonymes).

Dans cette partie, nous nous proposons de changer de perspective, en procédant à une mise en retrait de la notion d'intention de l'auteur et à la prise en considération du rôle de la réception dans la détermination de la fonction de la réécriture. Pour nous, l'intention de l'auteur et la fonction du texte renvoient, en quelque sorte, aux deux faces d'une même monnaie, et le « vouloir-dire » énoncé par l'auteur peut être interprété par le récepteur comme un « comment-lire ». À deux reprises dans le prologue à *Tarde o temprano* de 1980, Pacheco met explicitement ses lecteurs face à une dichotomie, face à deux conceptions antagonistes des œuvres littéraires. Il affirme dans un premier temps : « Respecto a lo que escribimos pueden tomarse dos actitudes y no existe un terreno de conciliación entre ambas: se cree que cada página es sagrada y no debe alterarse jamás; o bien se piensa en la poesía no como creación eterna sino como trabajo humano, producto histórico y perecedero: por tanto susceptible de mejorarse » (p.10). Plus loin, au sujet de la traduction de la poésie, il propose un choix entre deux « positions discordantes » et finit par donner des indications sur la manière dont peuvent être lues et jugées ses approximations : « No tengo nada contra los traductores académicos, pero mi intención es muy distinta: producir textos que puedan ser leídos y juzgados como poemas en castellano, reflejos y aun comentarios en torno de sus intactos inmejorables originales » (p. 10).

L'auteur ne semble parler qu'en son nom, mais la radicalité de son propos (il n'existe que deux attitudes et elles sont absolument inconciliables) d'une part, et l'invitation subtile à adopter sa conception de la littérature (les approximations peuvent être lues et jugées comme des poèmes en espagnol), d'autre part, prédisposent le lecteur à adopter une certaine attitude face à la traduction. Cette orientation de la réception de l'ouvrage est renforcée, à la fin du prologue, lorsque Pacheco invite ses lecteurs à considérer ses recueils comme l'expression temporaire d'un travail en cours : « Me gustaría que *Tarde o temprano* se viera no como una obra solemne y "definitiva" sino como un libro más: mi primer libro, que he tardado veinte años en escribir » (p. 11).

Lors du processus de réécriture, la remise en circulation d'un texte préexistant n'implique pas forcément une intention différente de la part du rescripteur : cependant, même si la reprise est autographe et littérale, la nouvelle occurrence du texte se voit augmentée d'une valeur de répétition. En outre, toute réécriture – même celle qui semble la plus « neutre » – va impliquer l'insertion du texte non seulement dans un nouveau co-texte[291] (phénomène de recontextualistation selon Abramé-Battesti) mais également dans un nouveau contexte de réception (phénomène de réactualisation, toujours selon Abramé-Battesti), et entraînera la production d'un nouvel effet sur le lecteur.

Par le biais de diverses pratiques rescripturales, le réécrivain invite le lecteur à adopter avec lui une disposition particulière au regard du texte réécrit. Le récepteur (le lecteur, mais également l'ensemble de la société littéraire, constituée par les critiques, les éditeurs, les recenseurs, les libraires) vont alors considérer le texte réécrit comme ayant un statut spécifique, statut que le récepteur peut déterminer en fonction de la relation qu'il entretient avec le texte premier. La réécriture incite à lire autrement le texte réécrit, à recevoir celui-ci à travers son « caractère ironique, satirique, encomiastique, ludique, sérieux, etc. ». Maxime Abolgassemi fait d'ailleurs remarquer le rôle que joue la parodie dans la littérature moderne, en plaçant l'œuvre de Cervantès au fondement de la représentation du lecteur critique capable de jouer avec le code littéraire.

Les outils notionnels développés par Catherine Dousteyssier-Khose au sujet de la parodie nous permettent de proposer que, alors que l'intertextualité qui se manifeste par la réécriture est toujours « constitutive », c'est-à-dire *animé d'une intention* (de l'auteur), ce caractère constitutif n'est pas toujours actualisé par la lecture. Pour un lecteur non averti, le décodage est susceptible d'échouer et la réécriture peut ne pas être identifiée comme telle (c'est pour pallier à cet éventualité que la réécriture est surmarquée). Un lecteur averti, quant à lui, saura activer un certain nombre de « cadres intertextuels » : le décodage de la réécriture est réussi, mais peut se réaliser de façon plus ou moins complète.

Le poids de la dimension réceptive dans l'analyse des fonctions de la réécriture est donc aisément concevable : un texte réécrit ne jouera pas le même rôle pour un lecteur « zélé ou soupçonneux » et pour un lecteur « non zélé ou non soupçonneux[292] ». La fonction de la réécriture dépend autant de l'intention de l'auteur que des « capacités lectrices » du récepteur et de la société

---

[291] Nous entendons avec ce terme l'environnement textuel dans lequel va s'intégrer le fragment réécrit et avec lequel il va entretenir des relations syntaxiques et sémantiques qui vont avoir des effets de transformations réciproques.
[292] Catherine Dousteyssier-Khose, « De la parodicité : l'exemple naturaliste », dans Catherine Dousteyssier-Khoze et Floriane Place-Verghnes (éds.), *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, Bern, Peter Lang, 2006, p. 77.

dans laquelle il s'insère. Au sujet de l'une des pratiques rescripturales, la citation parodique, Annick Bouillaguet montre que

> De manière plus générale, le maintien de la lettre et la réappropriation totale de l'esprit par le locuteur quel qu'il soit offrent une clé au lecteur qui la mérite, au lecteur perspicace qui saura l'utiliser. Il pourra alors retrouver un implicite du texte qui en dit plus long sur ce que croit devoir taire l'écriture de premier degré : la citation parodique qui se cache lève la censure pour le lecteur expert, et la maintient pour tous les autres. Le principe du détournement sur lequel elle repose produit cet effet de cryptage incomplet, qui possède les séductions du semi-dévoilement. » (Bouillaguet, 1996 : 70-71)

De plus, la transformation qui a lieu au cours de la réécriture ne concerne pas seulement le texte réécrit : elle concerne également la portée significative du texte nouveau. La réécriture va dans les deux « sens » : elle permet la re-sémantisation d'un « déjà-dit » mais elle participe également et entièrement à sémantisation d'un « en-train-de-se-lire ». Lorsque Pacheco se sert d'une nouvelle de Eça de Queiroz pour dessiner le portrait dystopique d'une ville de Mexico envahie par l'armée des États-Unis, la réécriture est présentée comme « agravio » et « homenaje » envers l'hypotexte qu'elle travaille, mais celui-ci fonctionne comme un outil pertinent et critique permettant de donner un sens au texte de fiction (l'invasion militaire du Mexique par les des États-Unis, qui peut être lue comme la métaphore d'une certaine « occupation culturelle ») mais également de signifier une situation référentielle et historique (dans ce cas, l'invasion du Panamá par l'armée des État-Unis). Si l'on veut, la réécriture fonctionne ici comme un cas particulier de métaphore : alors que cette figure se fonde habituellement sur le transfert à une entité du terme qui en désigne une autre, le transfert dont il est question ici ne concerne pas seulement un terme, mais l'intégralité de la substance de l'expression – pour reprendre Anne-Claire Gignoux – de la nouvelle originale :

Ainda que o primeiro terror passou, que a cidade vai retomando pouco a pouco a sua fisionomia ordinária, que circulam as tipóias e os trâmueis, pesa todavia o que quer que seja de doloroso sobre a cidade: o ar está carregado de qualquer coisa de subtil e opressivo, como uma atmosfera intolerável que circula nas praças, penetra nas casas, muda o gosto à água, faz parecer o gás menos claro, deposita na alma uma tristeza contínua, obcecante[293].	Con todo, el primer terror pasó, y la ciudad poco a poco recobra su aspecto ordinario. Han vuelto a circular el metro y los autobuses. Pero una atmósfera opresiva e intolerable va por las calles, penetra en las casa, cambia el sabor del agua, deposita en nuestro interior una tristeza obsesionante. (LSM, p. 131)

De la même façon que notre typologie formelle ne visait pas à construire un système fermé, nous ne prétendons ici rendre compte de toutes les fonctions de la réécriture et nous reprenons Denis Saint-Amand lorsqu'il affirme, que « le principal souci n'est pas tant de pouvoir assigner à chaque

[293] José Maria Eça de Queirós, *O Conde d'Abranhos e A Catástrofe*, Lisboa, Edição Livros do Brasil, [s. d.], p. 196.

cas une étiquette précise et définitive que de permettre le dégagement d'enjeux et effets corrélés à ce type particulier d'écriture au second degré[294] ».

En amont de toute tentative de typologie fonctionnelle de la réécriture, il convient de rappeler que le premier effet de l'écriture au second degré est de donner à entendre une double voix. L'effet dialogique de la réécriture préexiste à chacun de ses éventuels effets spécifiques : grâce au signalement typographique, à l'indexation ou aux notes paratextuelles, même le lecteur « non zélé ou non soupconneux » est censé percevoir cette énonciation multiple. La voix du réécrivain se sur-imprime à un « écho » plus ou moins lointain qui, même s'il n'est pas identifié, devrait être entendu par le lecteur. Selon les compétences lectrices du récepteur et sa disposition au moment de la lecture, cette résonance peut créer un effet d'étrangeté (et parfois d'exotisme) ou éveiller sa curiosité. Dans tous les cas, il nous semble que l'écho de l'hypotexte interpelle et invite à une ouverture de l'horizon de lecture.

Plus haut, nous avions parlé de la reconnaissance comme *anagnorisis* et nous avions laissé en suspens le deuxième sens qu'Aristote, dans sa *Poétique*, confère à ce terme. Sophie Rabau signale en effet que : « Aristote évoque une autre forme de reconnaissance qui intéresse la représentation (*mimesis*) : le plaisir que nous éprouvons à voir un objet représenté repose sur une expérience de reconnaissance : on reconnaît dans la représentation un objet dont on a déjà une connaissance[295] ». La représentation du réel nous invite à la reconnaissance et cette reconnaissance nous procure du plaisir. Dans le cas de la réécriture, cette expérience de plaisir devient spécifique et se déroule à l'intérieur du système de représentation qu'est la littérature. Lorsque l'hypotexte est connu et reconnu, le plaisir né de l'expérience de reconnaissance est peut-être l'une des premières émotions qui touche le lecteur : celui-ci peut se sentir satisfait d'avoir lu « en profondeur », d'avoir découvert la dimension palimpsestique de la réécriture et de percevoir le dessin que celle-ci recouvre tout en le montrant. En effet, lorsqu'il s'agit de textes au second degré, « [l]e plaisir du lecteur est aussi celui du limier[296] » et sa satisfaction passe également par la connivence avec l'auteur et le sentiment d'un savoir partagé.

Dans la réécriture, l'enjeu de plaisir est le fait de la réception mais aussi de la production du texte : l'incitation qui pousse à citer (d'après Compagnon) est l'expression d'une forme de désir. Pour l'écrivain, ce désir correspond à la recherche d'un plaisir : celui de la répétition :

---

[294] Denis Saint-Amand, « Écrire (d')après », *COnTEXTES* [en ligne], disponible sur : http://contextes.revues.org/4171 (dernière consultation le 28/07/2015).
[295] Sophie Rabau, « Le mouchoir de Scarlett (et celui de Léa). Entre ressemblance et reconnaissance », dans *Critique. Revue générale des publications françaises et étrangères*, août-sept. 2002, tome LVIII, n°663-664, p. 625.
[296] Annick Bouillaguet, *op. cit.*, p. 25.

> Le texte de seconde main est souvent un texte allègre, où se lit le plaisir du créateur. Il postule un lecteur de seconde vue, un décrypteur. Le plaisir, alors, naît de la coexistence d'une double lecture (celle du parodiste, celle de son lecteur), comme d'un texte double […]. (Bouillaguet, 1996 : 19)

Il existe autant de lectures que de lecteurs ; pourtant, les lecteurs avisés (qui ont lu les prologues, remarqué les indications typographiques et paratextuelles, et ont été avertis des manipulations auxquelles l'auteur va se prêter), ainsi que les lecteurs chevronnés (qui ont reconnu, identifié un hypotexte qu'ils avaient déjà lu ou dont ils avaient déjà connaissance), seront susceptibles de retrouver dans la réécriture toute une gamme de manipulations textuelles de second degré.

Nous tâcherons ici de mettre en évidence quelques-unes des fonctions-maîtresses de la réécriture pachéquienne, tout en gardant à l'esprit qu'une même pratique de réécriture textuelle sera toujours le siège simultané d'un ensemble de fonctions. La typologie fonctionnelle que nous proposons ici n'a d'autre prétention que de rendre compte de la variété, de la complexité et des enjeux intra- et extra-littéraires des effets de réécriture. Contrairement à la proposition de Genette dans *Palimpsestes*, nous ne cherchons pas à élaborer une typologie réunissant la structure – c'est-à-dire le type de relation (imitation ou transposition) entre l'hypo et l'hypertexte –, et la fonction hypertextuelle – mot que le critique substitue ensuite par régime (« comme plus souple et moins brutal[297] ») –, nous ne nous intéresserons qu'à la visée du déplacement induit par la réécriture et à ses enjeux et effets corrélés. Nous présenterons les différentes fonctions selon leur degré de généralité : nous nous attacherons en premier aux fonctions communes et partagées par un grand nombre de pratiques hypertextuelles (fonctions technique, ludique, poétique), avant d'examiner les fonctions plus spécifiques (fonction parodique, encomiastique et satirique).

a. Enjeux poétiques de la réécriture (fonctions primaires : technique, ludique, poétique)

Au fondement de la réécriture, il y a ce que nous appelons la fonction technique : cette fonction fait de la transformation d'un hypotexte un outil de création textuelle qui va ensuite être reçu plus ou moins consciemment par le lecteur. En tant que technique, la réécriture se fait le révélateur des possibilités expressives et des préoccupations d'une époque, d'un courant. Sur cette fonction de la réécriture, viennent s'ajouter les fonctions ludique et poétique : lorsque la première est mise en avant, la réécriture apparaît comme une activité récréative qui vise à distraire, à amuser, à s'évader, et qui ne semble pas présenter une visée pragmatique autre. Lorsque la fonction poétique prime, la

[297] Gérard Genette, *op. cit.* (1982), p. 36.

dimension pragmatique de la réécriture est également réduite : il s'agit de faire de l'hypertexte un discours sublimé, afin qu'il résonne, si la rencontre poétique se produit, dans l'esprit et le corps du lecteur seulement pour son effet esthétique.

b. Enjeux herméneutiques de la réécriture (fonctions spécifiques : réécritures parodique, encomiastique et satirique)

En plus des fonctions primaires énumérées ci-dessus, la réécriture sert un propos plus spécifique, qui va conditionner sa réception par le lecteur. En règle générale, la critique regroupe les pratiques hypotextuelles sous les pratiques de la parodie et du pastiche. C'est d'ailleurs à partir de ces deux modalités, reconstruites par Genette à partir des critères fondamentaux de transformation et d'imitation, que le théoricien de la littérature élabore les tableaux synoptiques des pratiques hypertextuelles (ensuite agrémentés, en fonction du registre ludique, satirique ou sérieux, par la charge, le travestissement, la transposition et la forgerie, respectivement) qui lui serviront à développer les études de *Palimpsestes*.

Ce que nous pouvons constater d'emblée, c'est que les nombreux travaux sur la parodie dessinent un « genre » aux dimensions variables[298] et parfois si larges qu'elles contiennent également le pastiche :

> L'univers de la parodie a englobé le pastiche jusqu'à l'abus (puisque l'imitation ne devrait pouvoir se confondre avec la transformation, deux relations hypertextuelles à distinguer), pour des raisons qui tiennent à la force caustique du terme qui paraît regrouper naturellement toute utilisation d'un hypotexte en vue d'en faire une satire hypertextuelle[299].

Cependant, pour nous, le pastiche n'est pas une fonction de la réécriture mais une technique : pasticher, c'est « faire à la manière de », et les deux relations hypertextuelles que l'on « devrait » distinguer se fondent dans la réécriture qui est, rappelons-le, une pratique qui vise à proposer ensemble le même (l'imitation) et l'autre (la transformation). Le poème « ¿Qué tierra es ésta ? » dans lequel Pacheco part de l'imitation et de la reproduction du style de Juan Rulfo (en incluant parfois des fragments textuels très similaires, voire identiques, à ceux que l'on peut trouver dans l'hypotexte) et altère le texte narratif initial pour en faire une composition poétique, n'est-il pas un

---

[298] Dans un article intitulé « La parodie, une notion protéiforme », Daniel Sangsue présente cette idée en distinguant trois acceptions de la parodie. D'abord, il existe une conception « populaire », au sens péjoratif de fausse imitation, de simulacre, d'imitation grossière ou trompeuse. Ensuite il dégage une conception extensive, où la parodie est envisagée comme une « pratique culturelle très large, recouvrant toutes sortes de formes d'imitation et de caricature des œuvres littéraires et artistiques ». Enfin, il extrait une acception restrictive de la parodie comme « intervention ponctuelle sur un discours », « transformation d'un texte ou d'un fragment de texte à des fins que l'on s'accorde en général à considérer comme comique » (dans Paul Aron (comp.), *op. cit.* [2004], p. 80).

[299] Maxime Abolgassemi, « Parodie et pastiche : un brouillage persistant » [article en ligne], *Fabula*, disponible sur : http://www.fabula.org/atelier.php?Parodie_et_pastiche%3A_un_brouillage_persistant (dernière consultation le 23/08/2016).

exemple de résolution de la tension entre l'identique et le différent, entre l'imitation et la transformation ?

Le plus souvent, le pastiche relève de l'imitation stylistique d'un hypotexte diffus : à la différence de la parodie il ne reprend pas un texte unique, mais plutôt le corpus entier d'un auteur ou d'un genre. Terme emprunté à la peinture où il renvoyait à un exercice destiné aux apprentis peintres consistant à copier les toiles de maître, le pastiche a une portée didactique certaine. L'imitation qui prévaut dans le pastiche peut être l'expression de l'admiration ou l'hommage envers un artiste ou poète que l'on considère supérieur, comme c'est le cas, nous semble-t-il, dans le poème « De sobremesa, a solas, leo a Vallejo » que nous avons choisi de mettre en parallèle avec le poème LVI de *Trilce*, pour certaines images et certaines assonnances :

En el pan huroneado por las hormigas
diminutivamente negrean
sus eficaces sombras.

Un mordisco de nada y ya no está,
desmantelado en el mantel,
tu granito de azúcar.

Las silenciosas ciegas van disciplinando
menudamente
la continua erosión del mundo.

Como ellas
hemos perdido el habla
y es bajo cuerda el acabóse. (ToT, p. 158)

Todos los días amanezco a ciegas
a trabajar para vivir; y tomo el desayuno,
sin probar ni gota de él, todas la mañanas.
Sin saber si he logrado, o más nunca,
algo que brinca del sabor
o es sólo corazón y que ya vuelto, lamentará
hasta dónde esto es lo menos.

[…] Flecos de invisible trama,
dientes que huronean desde la neutra emoción,
pilares
libres de base y coronación
en la gran boca que ha perdido el habla.

Fósforo y fósforo en la oscuridad,
lágrima y lágrima en la polvareda.

Même si le texte de Pacheco n'est pas à proprement parler un pastiche de l'œuvre poétique de César Vallejo, on reconnaît cependant cette appréhension, à la fois émerveillée et désespérée, du quotidien, du tout petit et du presque rien. L'image du pain est centrale dans le poème « El pan nuestro » (*Los Heraldos negros* [1918]) et ces « pedacitos de pan fresco » que la voix poétique souhaiterait apporter à tous les pauvres pour les soulager de leur misère, on la retrouve associée à l'image de la fourmi dans « Himno a los voluntarios de la República » (*España, aparta de mí este cáliz* [1939]) : « ¡Sólo la muerte morirá! ¡La hormiga / traerá pedacitos de pan al elefante encadenado ». L'introspection du « je » poétique qui, à partir d'un lieu qui lui est familier, se laisse aller aux souvenirs et à la mélancolie nous fait également penser à « En el rincón aquel » (*Trilce* [1922]). Mais alors que les souvenirs de l'être aimé emplissent le recoin où s'est réfugiée la voix poétique dans le poème de Vallejo, c'est à une méditation sur le temps que s'adonne celle du poème de Pacheco. Le poème de Pacheco ne se construit pas à partir d'un hypotexte précis : s'il emprunte à Vallejo quelques images, une forme d'accent *vallejiano*, ce n'est pas un pastiche : Pacheco cherche dans sa

lecture de Vallejo une voix amie, à laquelle il peut s'associer pour dire les petits riens, l'infime, les instants qui composent la « continua erosión del mundo ».

Cependant, le pastiche peut également servir une « critique en acte » des conceptions littéraires d'un auteur, d'un mouvement, d'un genre : le pastiche se met alors au service d'une intention parodique. On retrouve ce type de pastiche de genre dans *Morirás lejos*, lorsque les différentes hypothèses égrenées par le narrateur reprennent, condensent et déconstruisent les codes du roman réaliste-social (pp. 12-15), romantique ou sentimental (pp. 23-24), policier ou de série noire (pp. 29-30).

Réécriture parodique

Alors que les fonctions du pastiche sont diverses (didactique, encomiastique, critique), de nombreux auteurs s'accordent sur la fonction essentiellement comique de la parodie. Daniel Sangsue propose un bilan des différents rôles accordés à la parodie aux cours des trois derniers siècles et souligne le fait que les critiques les plus récents tendent à ôter à la parodie sa dimension subversive au profit de sa comicité. Même si des auteurs comme Linda Hutcheon continuent de voir dans la parodie une « inversion ironique » ou une « distance critique », d'autres définissent cette modalité comme « le refonctionnement critique d'un matériau littéraire préformé avec effet comique[300] » et font de « l'effet comique, même minimal […] l'une des composantes essentielles de la parodie[301]. ». Fredric Jameson semble d'ailleurs fonder la relation entre pastiche et parodie sur cette relation différente au comique :

> Le pastiche est, comme la parodie, l'imitation d'une style particulier ou unique, le port d'un masque stylistique, du discours dans un langage mort : mais c'est un pratique neutre du mimétisme, sans l'arrière-pensée de la parodie, sans son impulsion satirique, sans le rire, sans ce sentiment encore latent qu'il existe quelque chose de normal comparé à quoi ce qui est imité est plutôt comique. Le pastiche est de la parodie vide, de la parodie qui a perdu son sens de l'humour[302]…

Même si la parodie vise souvent à créer un effet humoristique par le biais de la « dégradation » du texte original, la parodie ne se limite pas à l'intention comique. Pacheco a rarement recours à la parodie qui vise à tourner en ridicule un texte premier : ses manœuvres hypertextuelles présentent une dimension désacralisante, certes, mais non iconoclaste. Chez lui, il ne s'agit pas de chercher à détruire la tradition, mais de s'en servir, de la transformer, de se l'approprier ou de la discuter. La réécriture implique la transgression, celle de revenir sur le caractère permanent et fixe de l'écrit,

---

[300] Margaret Rose citée par Daniel Sangsue dans Paul Aron (comp.), *op. cit.* [2004], pp. 97-98.
[301] Catherine Dousteyssier-Khoze, art. cit., p. 72.
[302] Fredric Jameson, cité par Daniel Sangsue dans Paul Aron (comp.), *op. cit.* [2004], p. 99.

mais aussi de revenir sur la posture de l'auteur comme maître absolu de ses mots : en ce sens, la parodie fait de l'idée d'original une farce. La fonction parodique de la réécriture engage un effet humoristique car elle est, avant tout, un détournement. Cependant, la fonction de la parodie est toujours quelque peu ambivalente : même s'il veut faire rire, le réécrivain peut signifier par l'altération du texte qu'il parodie la dégradation d'une réalité extra-textuelle : parodie et satire se mêlent alors comme, chez Pacheco, dans le texte « Gulliver en el país de los Megáridos ». Par ailleurs, la parodie ne possède-t-elle pas toujours un fond encomiastique, en ce sens qu'elle contribue – de façon détournée – à la consécration et à la postérité de l'œuvre citée ?

Beaucoup d'auteurs considèrent que l'exercice de la parodie se fonde sur une œuvre particulière (contrairement au pastiche qui s'attache à détourner le style d'un auteur ou le code d'un genre), mais nous pensons que la réécriture parodique peut également concerner le fragment, lorsque, comme le détermine Genette, le déplacement du fragment du texte original A au texte d'accueil B, modifie intentionnellement le sens de la citation et, ajoutons-nous, crée fréquemment un effet de décalage comique. Il s'agit alors d'une citation parodique (selon la terminologie d'Annick Bouillaguet) ou d'une parodie minimale (selon la terminologie de Genette). Si Genette évite le terme « citation » (qui pour lui renvoie à une forme de relation plus intertextuelle qu'hypertextuelle), il nous fait remarquer le lien entre ce type de manipulation et la brièveté de l'hypotexte : « Aussi la parodie dans ce sens strict ne s'exerce-t-elle le plus souvent que sur des textes brefs tels que des vers détachés de leur contexte, des mots historiques ou des proverbes » (Genette, 1982 : 29-30). Il nous semble important de préciser l'existence de ces formes parodiques brèves, qui sont fréquemment utilisées par notre auteur.

Réécriture encomiastique

La réécriture peut aussi se faire l'expression d'une critique absolument élogieuse : elle devient alors une réécriture encomiastique. La transformation sur le texte a alors pour principale fonction l'hommage. Annick Bouillaguet propose de voir dans l'imitation-culte fondée sur la vénération des Anciens l'origine possible de ce type de pratiques. L'effet produit touche le lecteur, évidemment, mais a également pour destinataire l'ensemble de la société culturelle (en particulier le monde de l'édition et de la critique), car la reprise élogieuse de l'hypotexte vise sa remise en circulation, sa plus grande diffusion auprès des lecteurs. Les frontières entre les différentes fonctions de la réécriture et les effets qu'elles produisent sont extrêmement perméables, et l'hommage peut parfois se faire rieur et présenter des formes de citations parodiques. Ainsi en est-il de cet « Homenaje a la cursilería », où notre auteur puise dans López Velarde et Gustavo Adolfo Béquer pour créer une

distance à la fois ironique et nostalgique envers le romantisme sentimental. Le titre du poème condense déjà ce processus double d'encensement et de dégradation : alors que le mot « hommage » nous invite au respect et à l'écoute attentive, l'emploi du terme « cursilería » connote une démonstration excessive des sentiments qui peut frôler le ridicule[303] :

Amiga que te vas:
quizá no te vea más[304]
RAMÓN LÓPEZ VELARDE

Dóciles formas de entretenerte, olvido:
recoger piedrecillas de un río sagrado
y guardar las violetas en los libros
para que amarilleen ilegibles.

Besarla muchas veces y en secreto
en el último día,
antes de la terrible separación;
a la orilla
del adiós tan romántico
y sabiendo
(aunque nadie se atreva a confesarlo)
que nunca volverán las golondrinas. (ToT, p. 72)

Pacheco emploie dans ce poème de nombreux poncifs de la peine amoureuse mais, là aussi il les détourne. L'interpellation, d'abord, recours fréquent dans ce genre poétique, ne vise pas ici l'être bien aimé : la voix lyrique s'adresse directement à l'oubli (rétrospectivement, après la séparation, c'est la seule chose qui lui reste). Le ton posé et serein n'a dans la première strophe, aucun accent de désespoir. Le but est clair et les moyens pour y arriver sont accessibles : entretenir l'oubli, c'est le conserver mais aussi s'en distraire. Si les paysages convoqués par la première strophe renvoient à un sentimentalisme bucolique (la rivière et ses galets, les violettes) ils sont également autrement significatifs dans la poésie de Pacheco. La rivière sacrée se fait héraclitéenne, la violette perd sa couleur (et son parfum), réduite à n'être plus qu'un signe, illisible, perdu au milieu d'un livre. Galets et fleurs sont les restes, les traces qui conservent l'oubli. Alors que l'on pourrait s'attendre à ce que la « cursilería », ce romantisme clinquant, exalte l'individu, le « je » disparaît derrière une liste de verbes à l'infinitif (ramasser, garder) : formes impersonnelles pour des actions qui semblent détachées du sujet, de son corps et de ses émotions. La seconde strophe multiplie et intensifie les topiques : les baisers sont nombreux et secrets, l'urgence se fait sentir avant l'échéance fatidique.

---

[303] L'adjectif « cursi » signifie « 1. Que es ridículo y de mal gusto, pero con pretensiones de elegancia y distinción. 2. Que trata de expresar sentimientos o emociones supuestamente elevados, pero de manera vulgar, ridícula o de mal gusto. » DEM, *s. v.* CURSI.

[304] Ce distique ouvre le poème « Si soltera agonizas… » du recueil *El son del corazón* (poèmes écrits entre 1919 et 1921, réunis et publiés en 1932). Le dernier vers renvoie au célèbre premier vers du poème LIII de *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer « Volverán las oscuras golondrinas / en tu balcón sus nidos a colgar, / y otra vez con el ala a sus cristales / jugando llamarán ».

Tout accentue le caractère dramatique de la situation. L'adjectivation trahit l'exacerbation, le paroxysme : les baisers sont nombreux, le jour ultime, la séparation terrible. Il s'agit bien, la chose est explicite, d'un « adieu si romantique ». La versification, également, travaille à cette précipitation : le rythme entrecoupé est marqué par l'alternance de vers longs et brefs, qui se trouvent être à chaque fois un peu plus courts. Cependant, les deux derniers vers, des endécasyllabes à nouveau, invitent à une prise de distance. La phrase parenthétique, incise qui semble adressée directement au lecteur, comme un aparté complice, rompt le ton haletant du poème et le dernier vers termine ce retournement du genre romantique sentimental en détournant Bécquer : alors que dans le poème de l'espagnol tout, sauf l'amour perdu, pouvait revenir à l'amant délaissé, chez Pacheco il y a ce tranquille constat que tout passe, même l'amour. Seules restent quelques traces épargnées par l'oubli.

Réécriture satirique

Le dernier des principaux types de réécritures que nous examinerons ici est la réécriture satirique. La transformation textuelle qu'implique ce type de réécriture ne vise pas un discours implicite sur l'hypotexte (comme dans les cas de la réécriture encomiastique ou parodique par exemple), mais a pour objectif de construire un discours sur le référentiel extérieur (le monde). En règle générale, elle vise à dénoncer une situation extradiégétique : la réécriture se fait critique d'une situation politique, d'une époque, d'une morale, etc.

Par le biais de la satire, l'écrivain expose sa cible aux regards du lecteur et l'invite à prendre position avec lui. Nous pouvons observer chez Pacheco que la réécriture satirique reprend le plus souvent un hypotexte qui est donné explicitement comme une satire (c'est le cas des textes de Juvénal) ou qui présente des traits satiriques (c'est le cas des *Voyages de Gulliver*, ou de la nouvelle « A Catástrofe » d'Eça de Queiroz). Cependant, l'imitation de la satire ne serait pas satire si l'auteur réécrivant ne cherchait pas à exprimer, en suivant le modèle de l'autre, ce qui est scandaleux à ses yeux. Tout auteur satirique fait montre d'un engagement, d'une prise de position particulière par rapport à son contexte de production : le réécrivain déplace ce « fond colérique » et l'utilise à ses propres fins, pour exposer les travers de son époque. Juvénal pose cette idée dans sa première satire lorsqu'il affirme : « À défaut de génie, c'est l'indignation qui nous dicte les vers, plus ou moins bons, les miens ou ceux de Cluvénius[305] ! ». Nous allons nous arrêter un instant sur l'un des poèmes qui composent l'épilogue du recueil *Los trabajos del mar* (non repris dans *Tarde o temprano*) : « Epílogo:

[305] Juvénal, *Satires*, tr. et prés. de Claude-André Tabart, Gallimard, Paris, 1996, col. « Poésie », p. 25.

Imitación de Juvenal (El fin de la Edad de plástico: México, 1982) », afin d'observer les grandes lignes qui régissent ce détournement de l'un des principaux modèles de la satire latine.

Nous n'avons pas d'information précise sur le ou le(s) ouvrages(s) utilisé(s) par Pacheco : nous ignorons s'il s'est appuyé sur un texte en latin – ce qui est possible au vu de sa formation –, s'il a fait appel à une version complète ou abrégée, s'il s'est servi d'une ou de plusieurs traduction(s) (si c'est le cas, nous ne connaissons pas la langue d'arrivée, ni s'il s'agissait de traduction scolaire, littérale, libre, actualisée, etc.). Nous avons comparé le texte de Pacheco avec la version des *Sátiras* de Bartolomé Segura Ramos, publiée à Madrid en 1996. Il s'agit d'une édition bilingue, qui semble être assez littérale. Dans le tableau que nous insérons ci-dessous, le texte présenté à gauche est une sélection d'extraits de la « Satire III » qui entrent en résonance particulière avec le poème pachéquien : la similitude entre les deux versions passe nettement par une correspondance thématique, Pacheco empruntant plusieurs sujets d'indignation à son prédécesseur romain. Bien que Pacheco ait intitulé sa version « Imitación », il nous semble donc que l'indication paratextuelle contredit la division entre imitation et transformation proposée par Genette, brouillant encore davantage la ligne qui, en théorie, « devrait » séparer les deux pratiques hypertextuelles. Voici, à titre d'exemple, la Satire III de Juvénal dans sa version espagnole de Bartolomé Segura Ramos et « l'imitation », donc, que Pacheco en offre :

[…] Pues, ¿qué lugar hemos visto tan miserable, tan solitario
que no consideremos peor el temor a los incendios, a continuos
derrumbamientos de casa y a los mil peligoros de esta terrible
ciudad […]
Aquí entonces dice Umbricio : « Toda vez que en la ciudad no hay
lugar algunos para las ocupaciones honrosas, ni gratificación
alguna del trabajo
Y el capital es hoy menos que fue ayer, y asimismo mañana
rebañará algo a lo poco sobrante […]
¿Qué voy a hacer en Roma ? No sé mentir; no puedo alabar
un libro si es malo, y pedirlo […]
¿Qué decir del hecho de que, gente hábil en adular, alaba
la verborrea del ignorante, la cara de un amigo feísimo,
y el cuello largo de un enfermo lo compara a la cerviz
de Hércules manteniendo a distancia de la tierra a Anteo,
admira una voz chillona, peor que la cual no suena
aquél que pica a la gallina cuando la pisa? […]
Ni es fácil que levanten cabeza aquéllos a cuyas cualidades
se opone la precaria economía doméstica, pero en Roma es más
duro
su intento. Un hospedaje de miseria cuesta caro, caro
el estómago de los esclavos, y una comidilla regular, caro. […]
De ahí el origen del mal. El tráfico de carros por el trazado
angosto de las calles y las maldiciones a la recua atascada
quitarían el sueño a Claudio y a los novillos marinos.
Si lo reclama el deber, el rico viajará mientras la muchedumbre
le abre paso, y correrá por encima de las cabezas con su enorme
liburna,
y sin interrupción leerá o escribirá o dormirá en su interior,

Cualquier aldea sombría
es mejor que la ciudad inhabitable.
Aquí se agosta el espacio
para todo trabajo honrado.
Y los ricos son menos ricos
de lo que van a ser mañana
cuando los pobres
sean todavía más pobres.
Todo paga tributo. El único bosque
está formado por la multitud de mendigos.
*
Esta no es la ciudad de todos, sino el coto
de caza
De los que medran con el dinero ajeno y las
obras públicas.
Qué talento para adular despliegan
nuestros farsantes
¿Quedará otro camino cuando
se han vuelto inalcanzables hasta la más
pobre vivienda
y el más humilde alimento?
Todo en esta ciudad tiene su precio.
Si andas a pie
no encontrarás lugar en la calle.
Aquí tan sólo
el poderoso llega a tiempo. Sus guardias
se exceden con nosotros, turba vejable.
Cuídate de salir por la noche:
si no te asalta el ladrón

pues una litera con las ventanas cerradas da sueño.
Con todo llegará antes. Mientras nos damos prisa nos bloquea
la ola que está delante, y la gente que nos sigue nos oprime los lomos
con su vasta masa. Éste te lastima con el codo, el otro te lastima
con un palo duro, este otro te sacude la cabeza con una viga, aquél, con una jarra de vino.
Llevo las piernas embarradas, recibo además por doquier los pisotones
de enormes platas y en el dedo del pie se me adhiere un clavo de soldado. […]
Considera ahora otros diferentes peligros de la noche […]
El borracho y pendenciero, que no ha sacudido a nadie por casualidad […]
Mas, aunque desaprensivo por la edad
y caldeado por el vino, tiene cuidado de aquél al que una capa escarlata
invita a evitar, y una fila interminable de acompañantes,
y un buen número de antorchas además y una lámpara de bronce.
[…] Si intentas decir algo o retrocedes en silencio,
tanto da: te sacuden igualmente; luego, encolerizados,
te citan a juicio. La libertad del pobre es ésta:
apaleado, ruega y, molido a puñetazos, suplica
que le permitan volver a casa con algunos dientes. […]
La cantidad de hierro para grilletes es descomunal, como para temer
que falten rejas, que deje de haber machotas y almocafres[306].

te atracarán los polizontes.
Lo mismo da
que intentes decir algo o soportes
en silencio las vejaciones.
No hay instrumentos de trabajo
pues todo el hierro se emplea
en forjarnos nuestras cadenas[307].

Nous voyons bien que l'« imitation » de Juvenal proposée par Pacheco ne répond pas, comme on pourrait l'attendre, au « fait de prendre pour modèle le style, la manière, les œuvres d'un autre écrivain ». En termes genettiens, le travail de Pacheco par rapport à cet hypotexte latin tient de la transformation sérieuse, autrement appelée « transposition ». Formellement, cette transposition s'opère par un drastique travail de réduction : alors que la troisième satire de Juvenal compte 322 vers, la version de Pacheco n'en compte que 36. Les invectives de Juvenal prennent pour cible des personnages définis et nommés, décrivent des situations précises (presque toujours piquantes), nous plongent dans l'enfer de la ville de Rome au IIe siècle après J.-C., dans la peau d'un romain libre, mais sans fortune. Juvénal s'attaque tour à tour aux dangers et à l'insalubrité de la ville, aux dysfonctionnements politiques de la cité, au dévoiement moral de la société et le poète d'ajouter « à tous ces griefs, j'aurais pu en ajouter bien d'autres encor[308] ».

Témoin du départ d'un ami qui quitte Rome pour la dépeuplée ville Cumes, il lance son attaque : tout est mieux – même l'absolue solitude de la vie sur une île déserte –, que d'affronter jour après jours la vie, la survie à Rome. Pacheco reprend cette assertion en effaçant le nom de la ville, et son poème ne garde des anecdotes truculentes de Juvénal que l'essentiel : l'objet de l'attaque

[306] Juvenal, *Sátiras*, tr.et notes Bartolomé Segura Ramos, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996, pp. 23-38.
[307] José Emilio Pacheco, *Los trabajos del mar*, 2nda ed., México, Era, pp. 76-77.
[308] Juvénal, *Satires*, *op. cit.*, p. 55.

(la ville invivable) et la colère. Sa satire ainsi épurée va concerner l'inégalité sociale, odieuse et croissante, le détournement des deniers publics, la mascarade politique, l'injustice et l'impunité généralisées, la vénalité d'une ville où tout s'achète, le bruit et les embouteillages, les vexations des plus puissants, l'insécurité et la corruption de la police. Il passe sous silence, cependant, les paragraphes où l'auteur latin se révèle peu fréquentable : ceux où il se montre misogyne, conservateur, chauvin (la plupart de ses attaques concernent les grecs). Pacheco n'a pas besoin d'expliciter la référence à la ville : la cible de cette satire n'est plus Rome, ou n'est plus seulement Rome, c'est également la « la innoble y letal colonia / penitenciaria / que hasta hace poco llamamos / Ciudad de México. » (« Paseo de la Reforma », ToT, p. 293).

Antoine Compagnon affirme que la pérennité de la satire tient à ce que les défauts qu'elle dénonce subsistent essentiellement et, même si leurs manifestations sont différentes, ils sont donc reconnaissables, et la valeur satirique des textes qui les critiquent reste recevable et fonctionnelle à travers des contextes de production et de réception différents :

> Une satire est topique : elle décrit et attaque une société particulière, dans laquelle elle prend la valeur d'un acte. Si elle nous fait encore de l'effet (a encore pour nous de l'intérêt et de la valeur), si elle est donc à nos yeux toujours une satire, cela résulte de l'existence d'une certaine analogie entre le contexte originel de son énonciation et le contexte actuel de sa réception, mais cette satire ne reste pas moins la satire d'une autre société que la nôtre. Nous sommes toujours sensibles à la satire des moines dans Gargantua, non pas parce que l'intention de Rabelais est indifférente, mais parce qu'il y a encore des hypocrites dans notre monde, même si ce ne sont plus des moines. (Compagnon, 1998 : 98)

Les transpositions de Pacheco cherchent à faire la lumière sur les coïncidences critiques entres les deux sociétés dénoncées. Bien sûr, les références à la société romaine du IIe siècle ont été gommées : mais on ne leur a pas substitué explicitement un autre référentiel (en reprenant l'exemple donné par Compagnon, nous pouvons voir que les moines n'ont pas été remplacés par des politiciens). La critique reste percutante : la convocation de Juvénal pour parler de la réalité urbaine à Mexico crée un effet particulier au niveau de la temporalité : il ne s'agit pas tant d'une actualisation de Juvénal (il n'y a pas de références explicites à la société mexicaine contemporaine), mais de voir ce qui chez l'auteur latin est toujours d'actualité. Rien ne dure : les hommes meurent, les gouvernants sont déchus, et même les civilisations passent. Et pourtant, la ville de Mexico du XXe siècle et la Rome du IIe siècle se fondent et se confondent par le biais de la réécriture.

Nous pouvons réunir, de manière très schématique, les différentes fonctions de la réécriture et leurs effets dans le tableau suivant :

Fonctions + générales	Dialogique	Rupture d'un cadre monologique, introduction de la parole d'autrui (ou réponse à cette parole)	Allographe : les « Aproximaciones » Autographe : la désambiguation (ex : « Tenga para que se entretenga »
	Technique	productivité textuelle, « rhétorique postmoderne »	Allographe : ex. les textes historiographiques dans *Morirás lejos* Autographe : ex. les répétitions de la séquence initiale dans *Morirás lejos*
	Ludique	divertissement, humour, mais aussi mystification et critique	Allographe : ex. « Los amores. Estudio y profanación de Pierre Ronsard » Autographe : « Virgen de los veranos »
	Poétique	esthétique, réécriture de la substance de l'expression	Allographe : ex. « De sobremesa, a solas, leo a Vallejo » Autographe : les cas de réécriture phonique dans *El reposo del fuego*
Fonctions + Spécifiques	Parodique	effet humoristique (parfois avec dimension désacralisante)	Allographe : ex. « Homenaje a la cursilería » Autographe : ex. les poèmes qui mettent en avant les obsessions de l'auteur comme « Prometeo » ou « Nuevo mito de Sísifo » ?
	Encomiastique	admiration, hommage, filiation	Allographe : ex. « ¿Qué tierra es ésta? » Autographe : néant
	Satirique	critique, polémique, didactique	Allographe : ex. « La catástrofe » Autographe : ex. renforcement de la dénonciation socio-politique dans « Tenga para que se entretenga »

Tableau 4 : Tentative de typologie de la réécriture pachéquienne (critère fonctionnel)

La réécriture peut donc être comprise comme une praxis, une action ordonnée en vue d'un résultat pratique. Dans certains types de discours, l'auteur peut énoncer les résultats vers lesquels tend son activité scripturale, il nous fournit ainsi un discours d'intention qui, pris avec précaution, peut apporter un éclairage pertinent sur le sens du texte. Pourtant, il est inefficace pour déterminer la signification de l'œuvre : celle-ci dépend du contexte de réception et, plus particulièrement, de l'individu récepteur. La praxis réécrivante s'articule donc selon deux axes : c'est le résultat (prétendument) visé par l'auteur lorsqu'il transforme un hypotexte, mais c'est également le résultat effectif que cette transformation textuelle aura sur le lecteur : les deux effets pouvant converger ou non, et ne le font, le plus souvent, que partiellement. S'il est impossible de pénétrer absolument les intentions de l'auteur (intentions qui, pour la plupart, lui échappent également), il est envisageable de discuter les propos tenus par celui-ci dans les prologues.

Dans le cas de Pacheco, il est important de rappeler que ces propos n'apparaissent que lors de rééditions ou de publications de recueils, et qu'ils concernent en grande partie l'activité de réécriture (sous des formes variées allant de la correction aux approximations poétiques). Ces

discours se situent à première vue en dehors de l'écriture (ils sont « relégués » aux notes et autres paratextes) et après l'écriture (ils adviennent des années après les premières publications des textes qu'ils réintroduisent) : cette position réflexive, ce retour en arrière métalittéraire, pourtant, reste absolument cohérent avec l'activité poétique d'un écrivain-réécrivain : « écrire d'après » revient d'abord à « écrire après ».

Alors que les déclarations d'intention visent généralement à proposer un projet d'écriture, les prologues de Pacheco expliquent et situent la démarche d'un rescripteur. Se protégeant contre de possibles attaques de la part de défenseurs du « Nouveau », il propose une poétique de l'écriture-lecture qui ouvre au récepteur la possibilité d'une lecture-écriture. Le poème « Contra los recitales » peut être lu comme une métaphore de ce passage de voix, qui fait du lecteur l'acteur du texte poétique :

> Si leo mis poemas en público
> le quito su único sentido a la poesía:
> hacer que mis palabras sean tu voz,
> por un instante al menos. (ToT, p. 153)

Le réécrivain fournit dans le paratexte (et dans de nombreux poèmes métalittéraires) des indices (que nous devons prendre avec prudence) dévoilant une prise de position particulière face à la création. Cependant, même s'il est vrai que les déclarations d'intention peuvent « conditionner », en quelque sorte, la lecture de l'ouvrage qu'ils introduisent, les remarques de Pacheco mettent toujours en avant la suprématie du texte sur l'auteur et semblent laisser le dernier mot au lecteur. Ainsi, dans le prologue de *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, Pacheco n'assume presque jamais la position de sujet à la première personne : ce sont les textes qui sont les protagonistes et, à la rigueur, les éditeurs qui en ont permis la publication, ou les auteurs qui les ont inspirés. Il décrit ses premières nouvelles en les replaçant sous l'autorité de ses *alter egos*, en réutilisant les pseudonymes utilisés lors de leurs premières publications :

> Para compensar lo que nos llegó de sus tierras por intermedio de Buenos Aires y en libros tan navegables como la Antología de la literatura fantástica, Cuentos breves y extraordinarios y la no menos maravillosa Antología del cuento extraño de Rodolfo Walsh, el « inglés » Richardson hace en « Sobre las olas » un intercambio: un doble homenaje antirracista y antieurocéntrico a Juventino Rosas, autor del mejor vals vienés compuesto en México, y a los narradores anónimos – pienso más bien en narradoras anónimas – que en las barracas de la esclavitud tramaron el cuento más hermoso de nuestra narrativa de imaginación: « La mulata de Córdoba ». Loisseau, un « francés » discípulo de Mandiagues, ofrece en « Dentro de una esmeralda » una variante al tema de « Almendrita » que al mismo tiempo saluda a Díaz Mirón y toca el motivo del deseo inconsumado tan frecuente en su poesía. El « norteamericano » Heinemann en « Problemas del infierno » y en fecha tan temprana como 1963, se deja « influir » premonitoriamente por los nuestros: Torri, Arreola y Monterroso. (LSM, p. 12)

Enfin, dans les dernières lignes du prologue, l'auteur fait mine de s'adresser au jeune homme qu'il était lorsqu'il a écrit ces récits, mais à travers l'emploi de la seconde personne du singulier, c'est

aussi au lecteur qu'il s'adresse lorsqu'il dit : « Ahora tú lee estos cuentos desde tu perspectiva irrecuperable y dime qué te parecen. Aún tengo mucho que aprender y de verdad tu juicio me interesa » (LSM, p. 13)

Cette dernière remarque nous permet d'aborder le bilan du second axe que nous avons choisi pour parler de la praxis rescripturale : celui des fonctions de la réécriture et des possibles effets qu'elles ont sur le lecteur. S'aventurer sur le terrain de la réception implique de prendre un certain nombre de précautions. Tout d'abord, parce que toute lecture, comme toute énonciation, dépend étroitement de la situation dans laquelle elle a lieu : les contextes de production et de réception de l'œuvre sont des variables qui conditionnent nécessairement la fonction du texte et ses effets sur le lecteur. Si cette considération est à prendre en compte pour tout type de textes, elle est d'autant plus importante lorsqu'il s'agit d'un texte réécrit, où les contextes de production et de réception sont multiples. En outre, nous avons vu que pour que la réécriture soit reçue en tant que telle, il était nécessaire que le lecteur éprouve un certain degré de reconnaissance du texte premier : de l'écho diffus à l'identification totale, le lecteur doit prendre conscience que le texte qu'il a devant les yeux est le résultat de la manipulation d'un déjà-écrit. La culture littéraire du récepteur, ses affinités avec les goûts et les connaissances du réécrivain, mais également ses capacités mnésiques seront sollicitées lors de la lecture.

La typologie que nous avons tenté d'élaborer plus haut permet de dégager des groupes de textes non pas en fonction de caractéristiques structurales (nous nous sommes écartés de la distinction fondamentale proposée par Genette entre transformation et imitation), mais en fonction des possibles effets des textes sur le récepteur. C'est en nous plaçant au terme de la transformation réécrivante, en interrogeant l'effet principal produit sur un lecteur type, que nous avons dégagé deux types de fonctions : celles que nous considérons primaires, qui nous semblent constituer un substrat inévitable à tout effet de réécriture, et des fonctions plus spécifiques, qui existent en vue d'un résultat déterminé. Les fonctions primaires étant plus générales, elles sont aussi plus diffuses : si l'effet est perçu par les lecteurs, il ne sera pas pour autant toujours identifié : ainsi en est-il des fonctions dialogique, technique, ludique ou poétique. À ce niveau premier de réécriture, les effets produits par la réécriture dérivent d'une mise en rapport qui se réalise en premier lieu de texte à texte.

En revanche, les fonctions spécifiques de la réécriture tendent vers une mise en rapport d'un hypotexte connu dans un contexte nouveau, et de cette confrontation inédite résulte une multiplicité de modalités de réception. Les fonctions spécifiques de la réécriture s'orientent plus décidément vers le lecteur, cherchent à provoquer en lui une réaction particulière, que ce soit pour l'inciter au rire (parfois) critique (fonction parodique), à l'hommage et la reconnaissance (fonction

encomiastique), où à la dénonciation de dysfonctionnements de la société dans laquelle il vit (fonction satirique).

Les fonctions mises en lumière ne sont pas exclusives les unes des autres et au sein d'un même texte réécrit plusieurs fonctions ont lieu simultanément, se superposant comme des strates : le découpage proposé a pour objectif de rendre visible les résultats de la réécriture, les principaux effets que celle-ci peut faire naître. La classification reste schématique et ne donne qu'un aperçu des multiples fonctions de la réécriture, mais elle présente l'avantage de ne pas proposer d'association systématique entre technique et effet : la réécriture telle que la pratique Pacheco est transgressive, elle détourne les codes et décloisonne les pratiques textuelles. Essayer de séparer les pratiques de réécritures en fonction de leurs effets sur le lecteur ne doit pas nous faire oublier l'effet global de l'ensemble de ces pratiques dans une œuvre et, plus généralement, dans un contexte littéraire donné. La réécriture chez Pacheco, par exemple, se fait un outil d'expression privilégié des inquiétudes d'une postmodernité pour laquelle dire c'est répéter. L'amplitude et la constance de la réécriture permet, en premier lieu, de dépasser les notions traditionnelles d'œuvre et de texte définitif et de penser les pratiques de réécriture comme un ensemble de figures au sein d'une « rhétorique postmoderne ».

III. Les bords de la réécriture

1. La « variation zéro » est-elle possible ?

Dans cette sous-partie, nous allons nous interroger sur le phénomène de répétition à l'origine de toute réécriture. Nous avons vu que la réécriture englobe une multiplicité de pratiques, dont la copie, la citation canonique et le plagiat. Ces trois pratiques ont en commun de proposer une reproduction à l'identique du discours emprunté. Mais alors que les deux premières ne cachent pas l'origine exogène des fragments ou des ouvrages reproduits, le troisième se caractérise justement par cette dissimulation.

Il est attendu d'une copie qu'elle soit « affaire de scribe », elle est alors assimilée à la graphie et « fût-elle calligraphie, [elle] est vouée à la pure répétition aussi exacte que possible[309] » ; la citation, dans son usage canonique, reproduit textuellement les paroles, phrases, ou passages empruntés à un autre auteur ; le plagiat, « œuvre faite d'emprunts ; reproduction non avouée d'une œuvre originale ou d'une partie de cette dernière[310] », consiste elle aussi, bien souvent en une copie littérale de fragments ensuite intégrés, sans faire mention de leur auteur, dans le texte de l'écrivain qui s'en arroge alors la paternité.

Cependant, existe-t-il, dans ces cas où le réécrivain insère dans son ouvrage des fragments « intouchés » de l'œuvre d'un autre, la possibilité d'une reprise absolument identique, une réécriture avec un « degré zéro » de variation ? Nous avons déjà un peu répondu à cette question dans le chapitre précédent, en montrant que, parce qu'elle vient toujours après, la répétition la plus exacte va générer systématiquement un écart par rapport à l'occurrence première : elle sera toujours, même de manière infime, autre. Constat qui amène Genette à avancer que : « On peut, sans trop risquer l'absurde, poser en principe que toutes répétition est déjà variation : variation, si l'on veut, au degré zéro — un degré qui, on le sait, n'est jamais nul, puisque, dans un système quelconque, une absence s'oppose à telle présence aussi efficacement que telle autre[311]. »

Dans le domaine de la réécriture autographe, nous avons décelé chez Pacheco deux principaux types de démarche : la plus fréquente (et de loin) étant la réécriture à vocation de correction ou d'actualisation, effective lors des successives rééditions, l'autre, beaucoup plus marginale, consiste en la reprise d'un même fragment textuel à divers endroits de son œuvre. Cette

---

[309] Maurice Domino, art. cit., sans pagination.
[310] CNRTL, *s. v.* PLAGIAT.
[311] Gérard Genette, art. cit. (1985), p. 11.

forme d'autocitation, qu'Anne-Claire Gignoux nomme réécriture intratextuelle, porte rarement un signe typographique permettant de la signaler : la répétition est sa marque :

> Cette répétition est une notion construite par l'esprit : un sujet doit reconnaître dans plusieurs événements ou choses différentes un caractère semblable qui lui fera dire qu'ils se répètent, mais en aucun cas qu'ils sont identiques. La répétition est une notion qui s'inscrit dans le temps et dans l'espace : chacun de nous confronté à de multiples expériences, les élabore, les classe, et les catégorise. Le paradoxe de la répétition réside précisément dans ce qu'on ne peut la définir seulement par la ressemblance des différents éléments : il faut forcément faire intervenir dans cette définition la dissemblance ou variation, qui fait que la répétition n'est pas identité. « La répétition », selon la définition de Gilles Deleuze, « se dit d'éléments qui sont réellement distincts, et qui, pourtant, ont strictement le même concept ». Cette dualité répétition/variation se retrouvera dans toutes nos récritures. (Gignoux, 2003 : 53)

En ce qui concerne la réécriture allographe, Pacheco se prête très peu à la copie littérale et nous avons vu précédemment que son usage de la citation était souvent hétérodoxe. Nous avons également pu constater que ces premiers récits pouvaient emprunter assez clairement à des ouvrages antérieurs : la dette à l'endroit des œuvres utilisées apparaît notamment dans la préface à l'édition *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, qui réunit l'ensemble de ces récits de jeunesse.

2. Du plagiat au « régime de coïncidence »

Lorsque nous observons les manipulations textuelles du plagiat répertoriées et analysées dans l'ouvrage d'Hélène Maurel-Indart[312], les correspondances entre celles-ci et les manœuvres de réécriture sont extrêmement nombreuses. Nous remarquons en effet une grande similitude entre les critères que nous avons choisis pour délimiter les pratiques de réécriture et les catégories avec lesquelles Maurel-Indart classe les différents types de plagiat. Ainsi, alors que nous parlons d'un critère d'extension (minimal ou maximal), Maurel-Indart souligne la qualité totale ou partielle de l'emprunt. Le caractère direct ou indirect de l'emprunt, chez cet auteur, peut correspondre à notre préoccupation pour la plus ou moins grande littéralité de la reprise. En plus de ces critères quantitatifs et qualitatifs, l'auteur ajoute deux critères complémentaires : l'intentionnalité de l'emprunt et son caractère signalé ou caché, qui élargissent considérablement le champ de définition du plagiat.

Le plagiat est, par définition, la réécriture qui tait ses sources et qui, conséquemment, s'approprie par défaut (par oubli, par mégarde, ou volontairement) un « déjà-écrit ». L'entrée du dictionnaire correspondant au verbe « plagier » est sans équivoque : plagier c'est « emprunter à un ouvrage original, et par métonymie à son auteur, des éléments, des fragments dont on s'attribue abusivement la paternité en les reproduisant, avec plus ou moins de fidélité, dans une œuvre que

---

[312] Hélène Maurel-Indart, *Du plagiat*, Paris, PUF, 1999.

l'on présente comme personnelle[313] ». Nous partons du principe que le plagiat est conscient et volontaire, même s'il est difficile de statuer sur l'intentionnalité de l'emprunt indirect : comment le différencier de la coïncidence fortuite ou de la réminiscence, entendue comme « l'acte irréfléchi par lequel l'auteur imite inconsciemment l'œuvre d'un autre dont il a eu connaissance à une époque plus ou moins reculée, et dont sa mémoire a gardé le souvenir sans que l'agent puisse cependant en reconnaître la source[314] » ?

Pour nous, la différence capitale entre ceux qui empruntent et ceux qui dérobent repose sur la monstration : les notes de bas de page et les indications des sources mettent le lecteur devant un fait d'autorité partagée, les signes typographiques l'invitent à reconnaître, dans ses mots, ceux d'un autre. Le plagiaire, au contraire, se caractérise par la dissimulation : aucune indication n'est donnée pour suggérer la présence d'une deuxième voix, antérieure à celle de l'auteur : le plagiaire refuse le recours à l'invitation de reconnaissance que nous envoie le réécrivain. Dans les mots de Maurel-Indart : « Le plagiaire veut et ne veut pas voler l'autre ; il veut être lui-même, mais ce lui-même est un autre[315]. » C'est la raison pour laquelle nous considérons que tout indice visant à signaler l'altérité d'un texte ou d'un fragment textuel suffit à modifier ontologiquement le texte et à en faire une réécriture.

Le plagiat est communément considéré comme un mal (un vol, un pillage dans le pire des cas), et le plagiaire dont on a démontré le forfait peut être condamné (par l'opinion publique ou par un tribunal) pour ce crime littéraire. Il est important de souligner que le concept de plagiat ne peut exister que dans des sociétés littéraires où la figure de l'« *auctor* » est importante. Il faut préciser également que certains écrivains (comme Anatole France, dont nous avons déjà parlé) se sont lancés dans une défense du plagiat : défense à prendre avec des pincettes car elle dépendait souvent du « génie » du plagiaire. Dans ce cas, ce n'est pas l'acte de reprise qui est défendu, mais le fait de le faire bien, et de construire ainsi une œuvre solide. Le plagiaire, c'est donc celui qui échoue doublement : échec dans sa tentative de dissimuler son « larcin », échec dans sa tentative de faire mieux et de « dépasser » l'auteur auquel il emprunte.

La question du plagiat est de nos jours amplement discutée. Lorsque les accusations de plagiat concernent des « personnalités » littéraires, les médias et les institutions culturelles se font le relais des polémiques et des verdicts des tribunaux. Dans le domaine francophone, nous pouvons

---

[313] CNRTL, *s. v.* PLAGIER.
[314] Marcelle Azéma, *De la responsabilité civile de l'écrivain*, Imprimerie J. Bière, Bordeaux, 1935, p. 37, cité par Hélène Maurel-Indart, *op. cit.*, p. 179.
[315] Hélène Maurel-Indart, *op. cit.*, p. 190.

rappeler les accusations de Marie Ndiaye à l'encontre de Marie Darrieussecq[316] ; dans le domaine hispanophone, nous nous souvenons du cas de l'écrivain Bryce Echenique : invité à la Feria Internacional del Libro (FIL) de Guadalajara en 2013, les organisateurs préférèrent ne pas remettre publiquement le prix que cet auteur accusé de plagiat devait recevoir. Les raisons de cette importance du plagiat sont à la fois économiques et culturelles, explique Maurel-Indart : « le livre est désormais un produit de consommation qui doit se plier aux contraintes d'un marché et il bénéficie à ce titre d'une protection juridique[317]. »

Effectivement, au milieu du XXe siècle, la démocratisation du marché du livre (notamment avec la création des collections « de poche ») ainsi que les importantes avancées concernant la législation sur le droit d'auteur contribuent, d'une part, à une recrudescence de la pratique du plagiat « favorisée par l'exigence de plus en plus pressante de rentabilité du livre[318] » et, d'autre part, à une multiplication des approches de ce phénomène, qui s'éloignent des perspectives morales en vigueur au XIXe pour adopter un point de vue psychanalytique, structural ou qui ouvrent à une nouvelle pensée de l'histoire de la littérature.

Le phénomène du plagiat (cas singulier et souvent décrié de la pratique plus large de l'emprunt) peut également être compris comme un outil qui dessine en creux le phénomène de la création littéraire :

> Le plagiaire, enfermé dans le passé des autres, se heurte à un déjà-dit qu'il tente en vain de recomposer et d'interpréter à sa manière propre. À partir de l'étude des différentes formes de réécriture, guettons ce moment où la répétition se fait création – par quel miracle, par quelle intervention inspirée sur le langage ? L'écrivain aspire à cette sorte d'état d'apesanteur, à cet envol créateur qui fait fi de ses propres ailes, l'instrument du langage, pour proférer très loin au-dessus des autres une parole nouvelle, la sienne. (Maurel-Indart, 1999 : 4)

Cependant, dans l'optique de montrer les liens forcément très étroits entre plagiat et réécriture, nous avons choisi de nous arrêter un moment sur deux phénomènes que nous pouvons retrouver dans une des premières nouvelles pachéquiennes : « La noche del inmortal », publiée d'abord en 1958 puis rééditée, corrigée et amplement augmentée, dans le recueil *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales* de 1990. Le premier phénomène que nous aimerions traiter concerne la réécriture des sources documentaires. Maurel-Indart, précise à ce propos que

> Le phénomène [du plagiat documentaire] ne menace point seulement les essais : les romans comportant des références techniques, d'ordre chronologique, historique, ou relevant d'une discipline particulière,

---

316 Quelques années plus tard, après avoir subi d'autres accusations similaires, Marie Darrieussecq a publié un essai sur la question du plagiat, qui nous semble intéressant : *Rapport de police. Accusations de plagiat et autres modes de surveillance de la fiction*, (Paris, P.O.L., 2010).
317 Maurel-Indart, *op. cit.*, p. 5.
318 *Idem.*

> puisent souvent leur science dans des ouvrages spécialisés sans les signaler, avec plus ou moins de prudence ou d'habileté. (Maurel-Indart, 1999 : 41)

Le second phénomène, plus difficilement définissable, opère au niveau de la réception du texte : il conduit le lecteur à entrer, parce qu'il établit des liens de ressemblances entre deux textes, dans un régime de coïncidence caractérisé par une certaine suspicion qui le pousse à envisage l'auteur du second texte non pas comme un plagiaire, mais comme un lecteur influencé par le texte premier.

Nous avons mentionné plus haut que, dans le prologue de *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, Pacheco faisait explicitement mention à la fois des œuvres qu'il lisait au moment de l'écriture de ces premiers récits, mais également des ouvrages qu'il avait consulté plus tard, entre le moment de l'écriture et celui de la réécriture.

> Entonces sólo contaba con Plutarco, las *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob, mi versión escolar *de Las metamorfosis* de Ovidio, *Agosto* [*sic*] *de 1914: El mes trágico* de Emil Ludwig y la *Enciclopedia Británica* de 1911, cuando nadie se imaginaba lo importante que había sido para el propio Borges esta edición insuperable. Después aproveché los datos hallados por gusto de lector y no por afanes de investigación en los libros de Mary Renault, sobre todo *The Nature of Alexander*, y *en Las campañas de Alejandro* de Flavio Arriano, así como en muchas obras acerca de un tema obsesivo: la dinastía de los Habsburgo. (LSM, p. 10)

Les récits de jeunesse qui composent ce recueil sont marqués par l'influence de certains auteurs (Borges, en particulier, mais également Torri, Monterrosso, Arreola, entre autres). L'influence de ces auteurs est perceptible, non seulement sur un plan thématique (le thème du traître et du héros si cher à Borges), mais également à un niveau plus structurel (dans la forme du micro-récit humoristique, par exemple, ou celle de la biographie fictionnalisée) ou dans certains traits stylistiques[319]. Mais à chaque fois, qu'elle soit réussie ou moins aboutie, la proposition de Pacheco est nouvelle et le sens du texte original : les correspondances ne sont pas des ressemblances et le traitement des problèmes est inédit. Par ailleurs, dans la plupart des cas, les effets recherchés par la réécriture (ludique, satirique, parodique, ou encomiastique) ne fonctionneraient pas sans la reconnaissance de l'hypotexte : le signalement est donc une condition nécessaire à l'actualisation et au fonctionnement du texte.

Cependant, un certain nombre des œuvres mentionnées dans cet extrait de prologue nous incitent à soulever la question épineuse de la documentation. En effet, il est indéniable que les œuvres de Plutarque, Ovide, ou Borges ne jouent pas le même rôle que les ouvrages d'Emil Ludwig, Mary Renault, ou Flavius Arrien : d'un côté, nous avons des textes incontestablement littéraires, de

---

[319] Puisque Pacheco annonce dès le prologue « el influjo descarado de Borges » nous nous amusons à le reconnaître dans certaines adjectivations : au sujet d'Érostrate, le narrateur dit : « Resistió el tormento con alegría y lo juzgó un oblicuo homenaje. » (LSM, p. 33)

l'autre, des textes plus décidément historiques[320]. Pacheco reconnaît avoir profité de certaines informations glanées au fil de lectures motivées par le plaisir, mais aussi par son caractère obsessionnel, qui le poussait à lire presque compulsivement les ouvrages traitant les thèmes qui l'intéressaient. Il nous semble pertinent d'articuler cette double influence comme une incitation affective et une incitation effective. Lorsque Pacheco nous dit son plaisir et son obsession pour certains thèmes, certains auteurs, il décrit une relation étroite, voire intime, avec des œuvres qui résonnent en lui d'une façon toute particulière.

Les deux types d'incitation se superposent et il est rare que l'une aille sans l'autre : cependant, l'incitation effective s'inscrit plus profondément dans la lettre et agit surtout sur un texte en particulier. Les textes historiques ici cités par Pacheco vont lui fournir tout un ensemble d'informations, de données, dans lequel l'auteur va puiser et qu'il va réinvestir dans son propre récit. Bien que Pacheco s'en défende, il nous semble assez clair que ces ouvrages, sans nul doute lus par plaisir, ont également servi de fonds documentaire pour l'auteur.

Les sources historiques auxquelles l'auteur fait mention sont extrêmement diverses (de Flavius Arrien à Mary Renault) ; cependant, elles tentent toutes de rendre compte d'un moment passé, en se basant elles-mêmes sur d'autres formes de discours historiques antérieurs. L'historiographie est ainsi l'interprétation de faits passés à partir de documents, mais aussi la réécriture – convergente ou divergente – d'un corpus constitué par ce qui a été écrit sur le thème étudié (nous reviendrons plus loin sur la question de la réécriture de l'histoire).

Pacheco, lorsqu'il reprend Emil Ludwig par exemple, emprunte ces éléments communs au discours historiographique, les retravaille et les transforme en éléments anecdotiques qui facilitent la mise en situation du lecteur et participent à la construction des personnages (rappelons qu'il s'agit d'une nouvelle, texte relativement court, qui requiert pour fonctionner une caractérisation efficace des personnages). Examinons un extrait de « La noche del inmortal » et confrontons-le à un passage de la référence historique donnée par Pacheco :

El archiduque Francisco Fernando fue nombrado inspector general del ejército. Se veía a sí mismo como un político y no como un militar (su única y tristísima hazaña era haber matado cinco mil ciervos, muchos de ellos en compañías de su único amigo, el Káiser). Para cuando Francisco José, que ya había pasado los ochenta años, le dejase el trono Francisco Fernando pensaba hacer de la monarquía dual un imperio triple: germano, húngaro y eslavo, una confederación de cinco estados.	Les pensées de François-Ferdinand vont avec l'inquiétude de son destin personnel à celui des États. Il pense à l'empereur Guillaume, et ses idées demeurent strictement monarchiques ; il respecte en son puissant ami un légitimisme qu'il a ébranlé par son propre mariage. Il admire aussi l'empereur en tant que chasseur ; tous deux ne restent pas, en effet, comme François-Joseph, toute une journée à la poursuite d'un seul animal, du chamois si difficile à attraper : ils aiment

[320] La présence dans cet inventaire de lectures et d'influences des *Vies imaginaires* de Marcel Schwob trouble cette opposition, les vingt-deux textes de l'ouvrage construisant justement des récits jouant sur l'ambiguïté entre la réalité historique et la recréation fictionnelle.

Se coronaría en Praga y en Budapest. Se acercaría a los rumanos. Despojaría de Transilvania a los húngaros. Los eslavos – polacos, checos, eslovacos, servios, bosnios y montenegrinos – lo odiaban y lo acusaban de querer dividirlos. Una noche en el Práter una gitana le vaticinó que él sería la causa de una gran guerra. Francisco Fernando sonrió mirando a la duquesa Sofía. (LSM, p. 34)

qu'on rabatte le gibier sur eux et, la chasse terminée, ils passent les pièces en revue comme s'il s'agissait de soldats.

D'ailleurs, l'un et l'autre s'estiment pacifiques, avec raison. Une bohémienne ayant prédit à l'archiduc qu'il provoquerait une grande guerre, celui-ci éclata de rire : il ne pensait pas le moins du monde à des victoires et à des lauriers. Fortifier à l'intérieur cet empire qui menaçait ruine, tel était son désir, et il avait un moyen. Enlever la Transylvanie aux Hongrois qu'il détestait, opérer un rapprochement quelconque avec la Roumanie, accéder à l'ancien désir des Tchèques, se faire couronner à Prague comme à Budapest, transformer le dualisme en trialisme, et même subdiviser l'empire, s'il le fallait, en cinq états confédérés : voilà quel était son plan[321].

Pacheco, dans son portrait de François-Ferdinand, reprend plusieurs éléments du texte de Ludwig : la préoccupation politique, le goût pour la chasse en battue, l'amitié avec l'empereur Guillaume, le présage de la bohémienne, l'intention de créer cinq états confédérés. Dans un extrait aussi bref, le nombre élevé des correspondances confirme l'utilisation (explicitée dans le prologue, nous le rappelons) de l'hypotexte.

Cependant, l'auteur transforme les éléments repris : d'une part parce qu'il déplace les figures historiques dans une narration ultérieure (alors que le texte de Ludwig est au présent), par le biais d'une narrativisation, d'autre part parce qu'en une sorte d'élagage textuel, il sélectionne les éléments susceptibles d'être « romancés » : les cinq milles cerfs à son tableau de chasse, où le sourire à la duchesse après la prophétie de la gitane préparent et accentuent le drame : la sélection des éléments empruntés et leur transformation contribuent à renforcer l'ironie tragique du destin de François-Ferdinand, celui dont l'assassinat sera la cause d'une guerre sanglante.

Le personnage de François-Ferdinand n'apparaît que dans la deuxième version de « La noche del inmortal » : la nouvelle originale ne fonctionnait que sur l'opposition binaire entre le héros (Alexandre) et l'ignoble (Érostrate) : de la même façon que l'écrivain accentue le parallélisme des contraires dans les fragments biographiques les concernant, il insère, au moment de la réécriture, le troisième récit biographique (celui de François-Ferdinand) pour traiter une autre figure historique transformée en symbole. Dans cette nouvelle, Pacheco interroge l'écriture de l'histoire, sa réécriture, et suggère de la considérer comme une forme de transcendance temporelle : puisque, par le biais de la renommée (diffusée, positivement ou négativement, par l'historiographie et la littérature), il est possible d'accéder au « temps qui vient ensuite » au « temps qui vient après la mort[322] ». C'est bien le thème de l'immortalité qui l'intéresse, mais pas depuis un point de vue

[321] Emil Ludwig, *Juillet 1914*, tr. A. Lecourt, Paris, Payot & Rivages, 2012, pp. 17-18 (1ère éd. 1929).
[322] Définition du latin *posteritas* (CNRTL, *s.v.* POSTERITE).

hypothétique ou philosophique : à travers la permanence des noms d'Érostrate et d'Alexandre, par le biais de leurs « vies imaginaires », l'auteur s'interroge sur leur survivance dans la mémoire collective des hommes et cherche à démontrer leur « immortalité historique », en quelque sorte[323].

François-Ferdinand, quant à lui, incarne dans ce récit à la fois la victime d'un attentat et l'élément déclencheur de la grande guerre. Sa mort est l'étincelle qui a mis le feu à la « poudrière de l'Europe » et beaucoup ne se rappellent de son nom que par les circonstances et les conséquences de sa mort. Sa célébrité n'est pas liée à sa représentation historique comme un héros (Alexandre), ni comme un « lâche » que l'histoire, en dépit de la condamnation à l'oubli à laquelle son nom a été soumis, n'aurait pas pu garder secret, mais comme un héros ironique-tragique : coupable de rien, c'est pourtant en se servant de l'attentat qui l'a tué que des gouvernements belliqueux justifieront la Première Guerre Mondiale. L'extrait réécrit est porteur d'un sens qui lui est propre.

Le second phénomène que nous souhaitons mettre en évidence par le biais de cette nouvelle est le « régime de la coïncidence » susceptible de mettre le lecteur sur la voie d'un pré-texte non mentionné par l'auteur.

La construction de la figure d'Erostrate, dans le récit de Pacheco, reprend un certain nombre d'éléments de la vie de l'incendiaire telle qu'elle est imaginée par Marcel Schwob. Cette source, sans conteste déterminante dans la caractérisation de l'Érostrate pachéquien, est signalée dans le prologue. En dehors de quelques divergences biographiques – Schwob choisit, selon la légende, de faire coïncider la naissance d' Alexandre avec l'incendie du temple d'Éphèse alors que Pacheco les fait naître le même jour –, le portrait d'Érostrate, la description du temple et de la statue, l'interprétation héraclitéenne de l'acte de l'incendiaire, sont empruntés à l'écrivain français. Pacheco prolonge la « vie imaginaire » proposée par Schwob, et l'articule à d'autres vies historico-littéraires, dans un récit qui mélange les destins pour s'interroger sur le rôle de l'individu dans l'histoire.

Cependant, outre la fréquentation assidue des sources mentionnées dans le prologue, il nous est venu à l'esprit, lors de la lecture de ce texte, la possibilité d'une autre correspondance littéraire. Le fait qu'elle ne soit nulle part mentionnée par l'auteur nous incite à penser qu'il ne s'agit que d'une relation d'intertextualité diffuse, qui ne se situe qu'en aval de l'écriture, et dans la conscience du lecteur. En parcourant le récit de Pacheco nous nous retrouvons renvoyés, par association, au souvenir d'une lecture passée. Ce rappel intertextuel fonctionne à un niveau

---

[323] Postulat qu'il annonce dès le premier paragraphe : « Sin embargo, por caminos opuestos, ambos lograron la inmortalidad » et qu'il développe plus loin : « Como todos los hombres de su época Alejandro y Eróstrato anhelaban la gloria. Triunfo sobre la muerte, contra el resto de los mortales y la humillaciones de aquí abajo, la gloria valía más que los placeres, daba la eternidad negada a la efímera carne corruptible ». (LSM, pp. 27-28).

personnel mais sa détection par d'autres lecteurs n'est pas impossible : c'est que nous allons tenter de montrer. Il n'existe néanmoins aucune signalisation textuelle ou paratextuelle de la part de l'auteur nous permettant d'appréhender le texte nouveau comme une réécriture.

Selon Nelson Goodman, repris par Sophie Rabau, il est nécessaire, pour qu'il y ait plagiat, que l'on puisse établir une identité textuelle entre l'original et le texte suspecté : ce n'est pas le cas ici. Pour beaucoup d'autres auteurs, et contrairement à Goodman, l'identité de l'œuvre ne peut pas être réduite « au seul texte et à sa lettre[324] ». Le plagiaire, par conséquent, est également celui qui emprunte, sans en faire mention, une identité sémantique : la preuve de la faute ne doit plus (seulement) être cherchée dans la reproduction de la lettre, mais dans l'analogie du sens.

Dans le cas qui nous intéresse, l'élément déclencheur de l'analogie est évident : il s'agit du personnage historique d'Érostrate, l'incendiaire du temple d'Artémis à Éphèse. Ce personnage donne son nom à une nouvelle de Jean-Paul Sartre, que l'on retrouve dans le recueil *Le mur*. Il est normal, s'agissant d'un personnage historique, qu'il y ait des ressemblances entre les traitements qu'en font les deux écrivains, d'autant plus qu'il est fort probable que tous deux aient utilisé l'ouvrage de Marcel Schwob comme pré-texte. Pourtant, les deux récits divergent fondamentalement dans leur manière d'aborder le personnage : dans la nouvelle de Sartre, en dépit du fait qu'il s'agisse du personnage éponyme, la figure d'Érostrate n'occupe pas plus de deux pages et n'apparaît que comme un exemple de « héros noir », une illustration visant à renforcer une argumentation (selon laquelle la folie et la haine d'un homme, plus que son art et sa raison, peuvent permettre d'atteindre la célébrité et de laisser une marque dans l'Histoire) :

> Je le connais votre type, me dit-il. Il s'appelle Érostrate. Il voulait devenir illustre et il n'a rien trouvé de mieux que de brûler le temple d'Éphèse, une des sept merveilles du monde.
> – Et comme s'appelait l'architecte de ce temple ?
> – Je ne me rappelle plus, confessa-t-il, je crois même qu'on ne sait pas son nom.
> – Vraiment ? Et vous vous rappelez le nom d'Érostrate ? Vous voyez qu'il n'avait pas fait un si mauvais calcul[325].

La figure d'Érostrate fonctionne chez Sartre plus que comme un signe, comme une signature : le protagoniste cherche à ce que son public (ses collègues) l'identifie à l'incendiaire : il cherche à orienter l'interprétation du sens de son projet, qui consiste à assassiner aléatoirement des passants avec son revolver. Dans le récit de Pacheco, en revanche, le personnage d'Érostrate joue un rôle beaucoup plus structurel : en plus de son caractère emblématique de personnage « ignoble », il s'oppose à la fois au « héros épique » Alexandre et au « héros tragique » François-Ferdinand. Cependant, le personnage d'Érostrate construit par Pacheco partage quelques traits de caractère

---

[324] Sophie Rabau, art. cit., p. 621.
[325] Jean-Paul Sartre, *Le mur*, Gallimard, Paris, 1994, pp. 86-87 [1ère éd. 1939].

avec le véritable protagoniste de la nouvelle de Sartre, le misanthrope Paul Hilbert. Les deux hommes se définissent par leur sentiment de supériorité envers leurs contemporains :

> « Au balcon d'un sixième : c'est là que j'aurais dû passer toute ma vie. Il faut étayer les supériorités morales par des symboles matériels, sans quoi elles retombent. Or, précisément, quelle est ma supériorité sur les hommes ? Une supériorité de position, rien d'autre : je me suis placé au-dessus de l'humain qui est en moi et je le contemple. » (*Le mur*, p. 77)

> « Llegó [Eróstrato] a creerse el más puro, el único virtuoso, el incontaminado por la podredumbre griega y asiática y, en consecuencia, el primero de sus contemporáneos, el hombre a quien los demás estaban obligados a admirar y obedecer » (LSM, p. 30)

Ils sont également marqués par leurs pratiques sexuelles (onanisme, voyeurisme, fétichisme) :

> « Le premier samedi de chaque mois, je montais avec Léa dans une chambre de l'hôtel Duquesne. Elle se déshabillait et je la regardais sans la toucher. Quelquefois ça partait tout seul dans mon pantalon, d'autres fois j'avais le temps de rentrer chez moi pour me finir. » (*Le mur*, pp. 79-80)

> « Artemisa excitaba a Eróstrato no menos que los cuerpos de las efesias con sus túnicas transparentes que velaban y revelaban los senos, las caderas, la cintura, las piernas y sobre todo el oscuro triángulo del sexo. » (LSM, p. 29)

> « A medianoche Eróstrato burló a los guardias y se deslizó hasta la cámara secreta. Rasgó el velo que protegía a la piedra sexual, acarició los senos, se frotó contra el triángulo helado y alcanzó un espasmo de infinita voluptuosidad. » (LSM, p. 32)

Les deux personnages se ressemblent également par l'élan commun qui les pousse à admirer et à s'identifier au feu, élément de destruction (plus que de transformation héraclitéenne) par lequel les deux hommes cherchent, à leur manière, l'immortalité. Pacheco fait dire à Érostrate, dans un manuscrit qu'il aurait pu cacher avant sa condamnation et son supplice : « Mi nombre no será sepultado con mi cuerpo. Resonará en los siglos venideros. Acabo de grabarlo a fuego en la historia y jamás seré polvo enteramente » (*La sangre*, p. 36). Paul Hilbert, dans une version actualisée de l'incendiaire, se conçoit comme un engin de mort plus fulgurant, mais également associé au feu : « […] j'étais un être de l'espèce des revolvers, des pétards et des bombes. Moi aussi, un jour, au terme de ma sombre vie, j'exploserais et j'illuminerais le monde d'une flamme violente et brève comme un éclair de magnésium. » (*Le mur*, p. 86)

En plus de ses similitudes de caractère entre les deux hommes, on peut voir une autre coïncidence entre les deux récits. En effet, le rêve que fait Paul Hilbert entre en résonance avec l'épisode de l'attentat qui précède de peu l'assassinat de Francois-Ferdinand. Dans le texte de Pacheco, un résumé succinct décrit le cortège de l'archiduc et l'explosion : « Con el general Potoriek, los herederos de la monarquía dual avanzaban por la Franz-Joseph Strasse en un automóvil descubierto. Eran las diez y media de la mañana. Estalló una bomba. Hirió a varios oficiales que iban en otro vehículo de la comitiva. » (LSM, pp. 36-37). Dans la nouvelle de Sartre, le protagoniste raconte un rêve récurrent : « J'étais un anarchiste, je m'étais placé sur le passage du

Tsar et je portais sur moi une machine infernale. A l'heure dite, le cortège passait, la bombe éclatait et nous sautions en l'air, moi, le Tsar et trois officiers chamarrés d'or, sous les yeux de la foule. » (*Le mur*, p. 86)

Pourquoi souligner ici les parallèles (ni structurels, ni textuels) entre deux récits qui n'offrent pas non plus à lire le même sens ? Peut-être simplement pour montrer que la lecture ne s'arrête pas aux caractères imprimés, qu'elle va chercher au-delà, dans la mémoire, dans ce qu'il reste de nos expériences de lectures passées. Et que ces jeux d'échos, de correspondances, de résonances ne sont pas fortuits : quelque part, ils reposent dans la texture de la page, sont activés par la lecture même et lui donnent toute sa profondeur[326]. José Emilio Pacheco a-t-il lu l'« Érostrate » de Sartre ? Nous pensons que c'est le cas, même si nous ne pouvons en avoir la certitude. S'agit-il pour autant de plagiat ? En aucune manière : les jeux subtils de l'allusion, des traces plus ou moins souterraines, des échos et des réminiscences sont les outils de tout écrivain, peut-être ses seuls outils. Un « langage second » habite le texte et subsiste, en retrait, qui est susceptible d'être réactivé par la lecture.

Dans le cas des récits pachéquiens de *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, la trace de ces autres est le plus souvent bien nette et définie : l'auteur mentionne ses influences, lectures et ses sources. Si leur empreinte est, en général, facilement perceptible, c'est justement parce que nous sommes face à des écrits de jeunesse : l'hommage déclaré, la dette envers tel auteur, l'éternelle reconnaissance envers tel autre, permettent au jeune auteur de tenter de proposer une interprétation de son faire poétique, mais aussi de s'insérer dans une lignée littéraire. Le pastiche, cet emprunt indirect volontaire, est, nous l'avons dit, un excellent exercice littéraire, un recours didactico-créatif très prisé des écrivains pour trouver leur voix et, parfois, pour essayer de s'affranchir – puisque l'imitation conduit à une certaine maîtrise –, des particularités stylistiques de leurs modèles ou, du moins, de leurs prédécesseurs. Cet ensemble de pratiques consiste, pour Jean-Louis Cornille, en un « rite d'initiation » :

> Il n'est pas d'écriture qui ne se soucie de sa transmission. L–R. des Forêts le laissait entendre sans ambages : si les auteurs ont systématiquement recours à des textes existants, qu'ils reprennent tout en les défaisant, c'est qu'il n'existe pas d'autre moyen pour entrer en littérature. C'est même là un véritable rite d'initiation.

---

[326] Beaucoup ont vu dans l'argument de la nouvelle de Sartre (que le protagoniste énonce on ne peut plus clairement : « Je vais prendre, tout à l'heure, mon revolver, je descendrai dans la rue et je verrai si l'on peut réussir quelque chose contre eux [les hommes] » (p. 89) une réponse au groupe surréaliste, et plus particulièrement à André Breton qui affirmait dans son « Second manifeste surréaliste » de 1929 que : « l'acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule ». Jean-Louis Cornille développe la thèse selon laquelle l'hypotexte le plus important de l'« Érostrate » de Sartre serait en fait le poème en prose « Le mauvais vitrier » de Baudelaire (*Les fleurs du mal*, 1867). D'après Cornille, qui souligne les correspondances entre les deux textes, le poème en prose serait un hypotexte à l'« Érostrate » sartrien, dans lequel le philosophe annonce son essai *Baudelaire* de 1947 (Jean-Louis Cornille, *Plagiat et créativité II. Douze enquêtes sur l'auteur et son double*, Amsterdam, Rodopi, 2011, pp. 123-137).

> S'élabore ainsi tout un jeu, où il n'entre nulle intention malveillante ; mais, au contraire, l'espoir de trouver un lecteur à la (h)auteur[327].

Il n'est pas étonnant, par conséquent, de trouver dans ce recueil compilant les textes d'un écrivain en formation, mais surtout d'un lecteur curieux et passionné, éclectique et « obsessionnel », s'exerçant à la littérature par divers moyens (l'écriture bien sûr, mais aussi la traduction ou l'édition), de très nombreuses traces de pré-textes, affichés ou non, volontaires ou non. Ce foisonnement textuel se fera d'ailleurs plus discret dans les recueils de récits postérieurs : une fois passé le moment initiatique de la première écriture et de la première publication, les esprits des prédécesseurs ayant été convoqués et honorés, l'écriture peut se poursuivre, toujours consciente de la dette, mais avec davantage de certitude de pouvoir la payer.

3. Influences

Au sujet de l'influence de Borges dans l'oeuvre narrative pachéquienne, Rafael Olea Franco rapporte que

> Pacheco juega, muy borgeanamente, con la invención de un libro inexistente: *Todo al fuego: notas de lectura*, escrito por la famosa Fani (Epifanía Uveda de Robledo), quien en la vida real cuidó a Borges por cerca de cuarenta años; el título del libro alude a la imaginaria quema de más de quince mil volúmenes enviados al escritor argentino por sus ingenuos admiradores; pero antes de entregar la obra al higiénico oficio del incinerador, Fani, quien sí las leía, redactaba "agudas notas de lectura sobre ellas"; por ello supuestamente escribió sobre el primer libro de Pacheco: "*La sangre de Medusa* por J. E. Pacheco. Pobre de El Señor con su caudal de imitadores lamentables. Estos cuentitos mexicanos me dieron la impresión de leer la prosa de Borges con acento de Cantinflas[328]".

En plus de revendiquer, non sans humour en ce qui concerne la note précédente, « el influjo descarado de Borges », l'auteur multiplie les signes appelant à la reconnaissance de cet hypotexte. La référence la plus évidente au maître argentin se trouve sans doute dans la nouvelle intitulée « La noche del inmortal », qui fait écho au fameux récit philosophico-littéraire « El inmortal[329] » où Borges, par un jeu de manuscrit trouvé, nous donne à lire à travers les « mémoires » d'un tribun latin l'effet de l'immortalité sur les hommes : à force de tout savoir, les immortels (dont Homère)

---

[327] Jean-Louis Cornille, *Plagiat et créativité (treize enquêtes sur l'auteur et son autre)*, Amsterdam, Rodopi, 2008, p. 16.
[328] Cité par Rafael Olea Franco, « De la ansiedad de influencias: Borges en Pacheco », Pol Popovich Karic et Fidel Chávez Pérez, *op. cit.*, pp. 32-33.
[329] Il semblerait que dès sa première réception *El Aleph*, dont est extrait cette nouvelle, ait donné lieu à une kyrielle d'imitations, comme nous pouvons le constater dans la note suivante : « Despierta esa suerte de admiración mimética que se le dispensa y debido a la cual Borges ve (melancólicamente) reflejado su arte en las páginas de quienes aplican con júbilo sus recetas, escriben a su manera, adjetivan como él lo hace. Y también citan e inventan citas minuciosas » (citation tirée d'une coupure de journal intitulée « Nuevas ficciones contiene *El Aleph* de J. L. Borges » accompagnant l'exemplaire de la première édition de *El Aleph* [1949] conservée à la BNF).

ont tout oublié (de l'usage général de la langue à l'écriture particulière de l'*Odyssée*). Dans ce que Borges lui-même définit comme une « ébauche d'éthique pour immortels », le narrateur en arrive à la conclusion que « No hay méritos morales o intelectuales. Homero compuso la *Odisea*; postulado un plazo infinito, con infinitas circunstancias y cambios, lo imposible es no componer, siquiera una vez, la *Odisea*. Nadie es alguien, un solo hombre inmortal es todos los hombres[330]. »

Dans le récit de Borges, l'Homère immortel oublie son identité en tant qu'individu et en tant qu'auteur. Le temps infini confond sa personne et son œuvre avec l'humanité et la culture. Dans la temporalité sans fin proposée par Borges et modélisée dans ses labyrinthes, tout homme est un peu Homère. Cependant, la dissolution de la figure de l'auteur dans une collectivité peut également être lue au sein d'une temporalité historique, que l'on pourrait qualifier d'occidentale et canonique. En effet, à la fin de son récit, alors qu'il est redevenu mortel, celui qui commença sa vie comme Marcus Flaminius Rufus, tribun sous Dioclétien et la termina en 1929 sous le nom de Joseph Cartaphilus, anticaire, affirme : « Cuando se acerca el fin, ya no quedan imágenes del recuerdo, sólo quedan palabras[331]. » Les images s'effacent, ne se transmettent pas (ou plus difficilement), les mots, en revanche, traversent le temps, sont cités par Flaminius/Cartaphilus[332], sont discutés (le personnage discute de l'origine de l'*Odyssée* avec Giambattista Vico), sont traduits (il souscrit à la traduction qu'en fait Alexander Pope en 1720), sont, en fin de compte, ce qui reste de la mémoire de l'humanité. Dans le soi-disant « Posdata de 1950 » (présent dès la première édition de 1949) qui clôt le récit, Borges, comme à son habitude, manie l'apocryphe et le déguisement pour renforcer la thèse proposée par le récit :

> Entre los comentarios que ha despertado la publicación anterior, el más curioso, ya que no el más urbano, bíblicamente se titula *A coat of many colours* (Manchester, 1948) y es obra de la tenacísima pluma del doctor Nahum Cordovero. Abarca unas cien páginas. Habla de los centones griegos, de los centones de la baja latinidad, de Ben Jonson, que definió a sus contemporáneos con retazos de Séneca, del *Virgilius evangelizans* de Alexander Ross, de los artificios de George Moore y de Eliot y, finalmente, de « la narración atribuida al anticuario Joseph Cartaphilus ». Denuncia, en el primer capítulo, breves interpolaciones de Plinio (*Historia naturalis*, V, 8); en el segundo, de Thomas de Quincey (*Writings*, III, 439); en el tercero, de una epístola de Descartes al embajador Pierre Chanut; en el cuarto, de Bernard Shaw (*Back to Methuselah*, V). Infiere de esas intrusiones, o hurtos, que todo el documento es apócrifo.
>
> A mi entender, la conclusión es inadmisible. *Cuando se acerca el fin*, escribió Cartaphilus, *ya no quedan imágenes del recuerdo sólo quedan palabras*. Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos[333].

---

[330] Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, t. I, *op. cit.* (1989), p. 541.
[331] *Ibid.*, p. 543.
[332] Le narrateur commente : « Avant de me perdre de nouveau dans le rêve et les délires, inexplicablement, je répétai des mots grecs : "Les riches Troyens de Zélie qui boivent l'eau noire de l'Ésèpe…" », phrase empruntée, d'après Jean-Pierre Bernès, au chant II de l'*Iliade*. Plus loin, il décide de baptiser Argos, d'après le vieux chien d'Ulysse, l'habitant troglodyte qui s'avèrera être Homère. (Jorge Luis Borges, *Œuvres Complètes I*, Gallimard, Paris, 1993, p. 1620)
[333] Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, t. 1, *op. cit.*, p. 544.

Par le biais de l'intervention d'une tierce personne et sous le prétexte d'une réponse à une accusation d'apocryphicité, Borges se livre ici à une identification de ses sources. Est-ce que cette appendice textuel a pour fonction de le protéger d'éventuels reproches de plagiat ? Ou au contraire Borges renforce-t-il, par la mention des fragments utilisés, l'idée de la dissolution de la figure de l'auteur devant l'infinie matière littéraire ? Il nous semble que ce bref texte remplit parfaitement les deux fonctions : alors qu'au niveau fictionnel le docteur Nahum Cordovero démonte l'authenticité d'un texte (que nous autres lecteurs, savons déjà fictionnel), il met à jour les sources que Cartaphilus aurait utilisées. L'examen philologique du « faux critique » et la réponse nette du narrateur-Borges (« Selon moi, cette conclusion est inadmissible ») renforcent la construction enchâssée du récit, lui donnant une structure plus efficace quant à l'effet « fantastique » recherché. Mais ce que permet, par-dessus tout, ce faux dialogue, c'est de découvrir les substrats textuels qui participent de la composition de la nouvelle et, ce faisant, de défendre l'idée que les mots sont notre seul héritage, que « all knowledge is but remembrance » et que, par conséquent, et pour reprendre Lautréamont : « Le plagiat est nécessaire ».

« Dire sa hantise du plagiat, c'est exprimer son obsession de l'originalité, originalité indicible, insaisissable[334] », nous dit Maurel-Indart en ouverture de son ouvrage. La trajectoire complexe et durable du concept d'intertextualité dans la seconde moitié du XXe siècle travaille à mettre en doute non seulement la pertinence, mais l'existence-même de cette « indicible » et « insaisissable » originalité. Kristeva, la première, propose de comprendre le texte comme un tissu de citations, et de mettre en avant son propre pouvoir génératif. Puisque l'œuvre littéraire est un réseau de textes, alors il est possible de proposer une typologie des relations qui les unissent. C'est le travail qu'a entrepris Genette dans *Palimpsestes* (1982), notamment.

Les apports théoriques des différents discours sur l'intertextualité nous ont été nécessaires pour définir l'objet de notre étude, la réécriture, entendue à la fois comme pratique et notion, où le texte donne à voir, et revendique parfois, le retour d'un déjà-écrit, que ce substrat textuel soit autographe (propre à l'auteur) ou allographe (produit du travail d'un autre scripteur). L'examen conjoint de l'œuvre poétique et narrative de José Emilio Pacheco nous a permis de mettre en

[334] *Op. cit.*, p. 1.

lumière une grande variété de phénomènes de réécriture dont nous avons recensé les formes-limites (des plus étendus au plus brefs, des plus littéraux ou plus libres), et présenté des exemple-types.

N'oublions pas, cependant, qu'au point de départ de la réflexion de Kristeva sur l'intertextualité on trouve un concept plus vaste, puisqu'il s'étend aux champs du social, du littéraire et du linguistique : le dialogisme bakhtinien. Bakhtine part du postulat que « [t]out discours est dirigé vers une réponse et ne peut échapper à l'influence du discours-réplique prévu[335] ». En ce sens, la réécriture est une pratique éminemment dialogique, puisqu'elle ne peut exister comme telle sans la participation du lecteur, qui doit reconnaître le déjà-écrit. La réécriture laisse donc des traces, plus ou moins diffuses, plus ou moins explicites, à partir desquelles on peut deviner les intentions de l'auteur et qui, chez le lecteur, sont perçues comme des indices orientant le texte vers une fonction déterminée et engageant une réponse « effective » du récepteur.

Les propositions de typologies formelle et fonctionnelle de la réécriture présentées dans ce chapitre ont montré la diversité des pratiques rescripturales et ont illustré la grande productivité textuelle de cette notion. Nous allons désormais, dans la seconde partie de cette thèse, présenter une analyse et une interprétation de la réécriture, dessiner les tendances qui se dégagent de ses manifestations en fonction des genres (narratif et poétique), des types de textes réécrits (ou des sources utilisées, dans le cas de la réécriture allographe), et du contexte de réécriture.

Pacheco conçoit l'œuvre littéraire non seulement dans sa dimension collective (de « mosaïque de citations ») mais également dans sa dimension historique et temporelle. L'écrit définitif est un mirage : « No hay obras terminadas, sólo obras abandonadas » (ToT [1980], p. 10) nous dit-il en paraphrasant Paul Valéry. Nous pourrions ajouter à ce verdict celui de Borges : « El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio[336] ». Il est donc du devoir de l'écrivain de ne pas céder à la fatigue et de revenir sans cesse sur ses propres ouvrages, de les retravailler, de les réécrire inlassablement, et c'est sur la réécriture de soi, ce « travail de Sysiphe », que nous allons nous pencher maintenant.

---

[335] Jean Peytard, *op. cit.*, p. 76.
[336] Jorge Luis Borges, « Las versiones homéricas », *Discusión*, Buenos Aires, Emecé, 1957, p. 106.

DEUXIÈME PARTIE :

RÉÉCRITURES CHEZ JOSÉ EMILIO PACHECO : ANALYSES

CHAPITRE TROIS : REECRITURES AUTOGRAPHES CHEZ JOSE EMILIO PACHECO

Dans ce champ de la réécriture post-publication (proche de la génétique des imprimés), les premiers matériaux de notre corpus – les premières « nouvelles versions » – appartiennent au versant narratif. En effet, alors que la révision des textes poétiques n'est visible et accessible au lecteur qu'à partir de 1980 – au moment de la sortie de la première version de *Tarde o temprano*, le recueil qui réunit tous les ouvrages poétiques publiés précédemment –, la modification des textes narratifs est présente dès leur deuxième édition : en 1978 pour *La sangre de medusa*, (publiée pour la première fois en 1968), en 1969 pour *El viento distante* (1963), 1977 pour *Morirás lejos* (1967) et en 1997 pour *El principio del placer* (1972). Chacune de ces deuxièmes éditions signale au verso de la page de grand-titre que celle-ci a été « revisada y corregida », « revisada y ampliada » ou bien encore qu'il s'agit d'une « nueva versión ». Le dernier récit de Pacheco *Las batallas en el desierto* (1981) n'est pas signalé comme ayant été revu, même si quelques corrections et une modification conséquente ont été introduites dans le texte lors de sa réédition.

Contrairement à ce qui se passe pour les chercheurs qui s'intéressent à la génétique des manuscrits, il semble ici aisé de dater les successives versions des textes pachéquiens. Les récits de Pacheco (nouvelles et romans), ont d'abord été diffusés par des médias assez confidentiels (le premier tirage de *La sangre de Medusa* est de 1000 exemplaires), mais les succès critique[337] et public ont contribué à éveiller – à partir de la toute fin des années soixante – l'intérêt pour l'œuvre de ce jeune auteur, devenu très présent sur le marché éditorial. José Emilio Pacheco est lu, apprécié, étudié : un recueil de nouvelles comme *El Principio del placer*, par exemple, a été réimprimé onze fois entre 1972 et 1990. Il est certain que la régulière réédition de ses livres a rendu possible le travail de reprise des textes, et l'a sans doute motivé, tout comme a pu le faire la conscience que le public lecteur qui achète pour la première fois un de ses ouvrages est à chaque fois plus éloigné du temps

[337] Il nous semble que la publication de *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969), ouvrage pour lequel l'auteur obtient le Premio Nacional de Poesía Aguascalientes, marque l'entrée (timide mais durable) de José Emilio Pacheco sur la scène littéraire mexicaine.

de la diégèse (et des références historiques, culturelles, politiques qui peuvent y faire apparition) mais également du contexte de production de l'œuvre avec lequel celle-ci établit un dialogue.

On peut penser que la diffusion en règle générale plus restreinte du genre poétique explique que la première réédition des œuvres de Pacheco se fasse sous la forme d'une anthologie, en 1980, alors que le poète a déjà publié six recueils. La réécriture est alors globale (elle touche tous les recueils déjà publiés) et simultanée : en effet, aucun indice ne nous permet d'avancer que le travail de réécriture ait commencé, pour un recueil ou un texte donné, en amont et en dehors du projet plus général de publication de *Tarde o temprano*. Nous reviendrons plus tard sur les implications que peut avoir l'intégration de divers ensembles textuels (et leur juxtaposition) dans un seul ouvrage.

La réécriture de nouvelles versions des textes narratifs, opération initiée à la fin des années soixante, se poursuit périodiquement, à l'occasion de l'amplification de recueils préexistants (qui vont rassembler de nombreux textes publiés auparavant de manière isolée), d'un changement de maison d'édition, d'une édition commémorative illustrée, mais également de rééditions qui n'ont d'autre motif éditorial apparent que la révision et la correction des textes (qui rendent insuffisante la simple réimpression). La réécriture des textes poétiques semble, quant à elle, suivre une logique différente : elle n'apparaît guère en dehors du phénomène de compilation. Cette visée anthologique (pertinente du point de vue éditorial), tend à faire de chaque recueil la partie d'un tout, qui le modifie en retour.

Ce troisième chapitre sera donc consacré à une interprétation de la réécriture autographe dans l'œuvre de José Emilio Pacheco. Pour des soucis de lisibilité – et parce que nous nous sommes bien vite rendu compte qu'il s'agissait de deux processus de réécriture distincts – nous avons décidé d'opérer une séparation générique : ainsi commenterons-nous d'abord la réécriture autographe dans les récits, avant de nous pencher sur celle-ci dans les poèmes de José Emilio Pacheco.

I. « El cuento de nunca acabar » : étude des réécritures autographes des textes narratifs

Dans un article de *Proceso*, José Emilio Pacheco revient, à l'occasion de la réédition de *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales* en 2011, sur la genèse et la régénération de l'un de ses premiers textes. Il y propose une nouvelle notion, celle de « palimptexte » :

> Si un palimpsesto es la "tablilla usada antiguamente para escribir, en la que podía borrarse lo escrito para escribir de nuevo", o el "manuscrito antiguo en que se aprecian huellas de una escritura anterior que fue borrada para escribir lo que parece más perceptible" (María Moliner, Diccionario de uso del español), un palimptexto sería aquella página escrita sobre otra página que cambia una y otra vez sin dejar de ser ella misma. Ejemplos de literatura palimptéxtica serían las *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob y los cuentos que en ese mismo final del siglo XIX escribe Rubén Darío en Buenos Aires[338].

Et c'est ce même terme qui lui sert de titre (« Un palimptexto: 1956, 1990, 2011 ») et d'introduction à sa pratique de la réécriture, non sans avoir – préalablement – souligné le parallèle entre ces textes à strates et certains espaces de la ville de Mexico : « Lo que llamamos "centro histórico" es la acumulación y superposición de varias ciudades diferentes y enemigas que conviven y se destruyen sobre un mismo espacio. » La pratique de la réécriture autographe apparaît dans cet article comme un processus inévitable pour l'auteur, tenté de corriger, d'amender, de réviser ses textes à chaque nouvelle édition. Les mots qu'il emploie pour traduire cet élan rescriptural sont assez négatifs :

> *La sangre de Medusa* tardó 20 años en agotarse. Cuando Marcelo Uribe me anunció que la editorial Era se disponía a reimprimirlo volví a leerlo. No pude nada contra el impulso suicida de hacerle nuevas correcciones. Vicente Rojo, que en suplementos, revistas y después en libros publicó centenares o más bien miles de páginas nuestras, dijo que Monsiváis y yo no éramos escritores sino reescritores, auténtica pesadilla de las imprentas y las editoriales, universalmente repudiados por nuestra incorregible manía de corregir[339].

Si la réécriture est une impulsion suicidaire pour l'écrivain ou si elle est le cauchemar des imprimeries et des maisons d'édition, c'est une bénédiction pour le chercheur qui peut tenter d'apercevoir, dans ces constructions palimptextiques, l'écriture en mouvement.

---

[338] José Emilio Pacheco, « Un palimptexto: 1956, 1990, 2011 », [article en ligne], *Proceso*, 28 septembre 2011, disponible sur http://www.proceso.com.mx/282696 (dernière consultation : 21/06/2016).
[339] *Idem.*

1. Considérations préliminaires

a. Le contexte éditorial

Avant de présenter les résultats de notre analyse de la réécriture autographe dans le versant narratif de l'œuvre de José Emilio Pacheco, nous devons rappeler que le matériel dont nous disposons ne reflète pas toutes les étapes de réécriture post-publication qui ont pu avoir lieu. En effet, les premiers poèmes et récits de José Emilio Pacheco ont été publiés dans des revues au tirage et à la diffusion limités. Outre le fait qu'il nous a été, lors de nos séjours de recherche à Mexico, impossible de retrouver ces opuscules, nous avons choisi de travailler avec la partie « publique » de l'œuvre de l'écrivain. Ainsi, bien que l'auteur mentionne comme point de départ à son parcours de narrateur l'édition de *La sangre de Medusa* publiée dans les « Cuadernos del unicornio » dirigés par Juan José Arreola, nous nous concentrerons sur les versions de ce texte distribuées par un circuit éditorial mexicain qui, bien que basé dans la capitale, dispose d'un réseau de diffusion national[340]. Nous avons donc décidé de suivre l'avertissement donné par l'auteur dans sa « Nota: la historia interminable » lorsqu'il dit : « No aconsejo el descenso a los sepulcros hemerográficos para ver las reliquias atroces, pero quien lo desee tiene a su disposición la copia xerox, la microficha, el fax y el módem. » Par ailleurs, ces premiers textes restent, somme toute, peu nombreux : il s'agit essentiellement des brefs récits qui composent le recueil *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales* (à l'exception des nouvelles « La sangre de Medusa » et « La noche del inmortal » publiés en 1978 sous format livre, dans un tirage de 1000 exemplaires). Par ailleurs, n'entrent pas non plus dans notre corpus les ouvrages édités par des maisons étrangères (en général, pour un marché hispanophone non mexicain[341]). Même si la question mériterait d'être approfondie, l'examen rapide de ces ouvrages nous permet d'avancer qu'ils ne présentent pas, en règle générale, les marques d'un travail de réécriture.

Si les premiers textes « marginaux », c'est-à-dire à diffusion très restreinte, sont peu nombreux, c'est que José Emilio Pacheco a rapidement été publié par des maisons d'édition ou des institutions qui lui ont donné une visibilité certaine dans le monde de la création littéraire mexicaine des années soixante. Certes, et nous en avons parlé dans l'introduction, les activités de critique, d'éditeur, de traducteur, du jeune José Emilio Pacheco l'avaient amené à côtoyer un certain nombre

---

[340] À l'exception de la première version de *La sangre de Medusa* dont nous disposons, dont la diffusion reste relativement confidentielle, mais qu'il nous semble intéressant d'inclure comme point de départ à l'œuvre narrative et au processus de réécriture, tout à la fois.

[341] Nous avons recensé (mais cette liste n'est pas exhaustive), une édition espagnole de *Morirás lejos* (Barcelona, Montesinos, 1980), deux éditions espagnoles de *El principio del placer* (Madrid, Alianza, 1994 et Barcelona, Tusquets, 2010), deux éditions espagnoles de *Las batallas en el desierto* (Barcelona, Montesinos, 1987 et Barcelona, Tusquets, 2010) ainsi qu'une édition chilienne de ce même texte (Santiago de Chile, LOM, 1990).

d'institutions (revues, suppléments, programmes de radio universitaires) dont la vocation était la diffusion culturelle. Ses amitiés avec José Enrique Moreno de Tagle, Elías Nandino, ou encore Fernando Benítez lui ont sans nul doute permis d'intégrer plus rapidement le monde éditorial. Le premier texte de Pacheco « Tríptico del gato » (qui montre déjà le mélange des genres cher à l'auteur) a été publié en 1956, dans la revue *Estaciones*. Pacheco était alors âgé de 17 ans. À peine sept années plus tard, en 1963, l'auteur de 24 ans publie grâce à la UNAM son premier recueil de poèmes. La même année, il trouve auprès de la jeune maison d'édition Era (fondée en 1960) un diffuseur pour son recueil de nouvelles *El viento distante*. La collaboration avec Era, bien que non exclusive, durera jusqu'à sa mort. Pour nous, l'année 1963 marque le début de la trajectoire de José Emilio Pacheco en tant que poète et narrateur, et ce sera le point de départ de notre enquête sur son parcours de réécrivain.

Nous ouvrons ici une brève parenthèse tant il est difficile de parler de la réécriture sans situer la production de Pacheco dans le monde éditorial mexicain de la seconde moitié du XXe siècle. Celui-ci se voit radicalement affecté par la Guerre Civile et l'exil massif de républicains espagnols, parmi lesquels de nombreux intellectuels et artistes. Les années de conflit armé suivies de la mise en place de la dictature franquiste (et de la censure qui en découle) provoquent en Espagne un « vide éditorial » et la demande rend possible l'émergence de nouvelles maisons d'édition outre-Atlantique. Au Mexique, le FCE (Fondo de Cultura Económica) va se développer pour traduire et publier en espagnol, et de nouvelles maisons font leur apparition sur le marché (souvent fondées par des républicains exilés, d'ailleurs) : c'est le cas de Joaquín Mortiz, créée par Joaquín Díez-Canedo en 1962 et de Era, lancée par cinq jeunes gens, tous les cinq fils d'exilés espagnols.

Il est indéniable qu'il existe un lien étroit entre la ligne éditoriale de ces maisons et les grandes préoccupations littéraires de Pacheco. D'un côté, la recherche formelle, l'innovation esthétique de *Morirás lejos* ou de *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, trouvent leur place chez Joaquín Mortiz, respectivement, dans la « Serie del Volador » dédiée aux narrateurs en quête de nouvelles formes (en particulier aux jeunes écrivains de *La Onda*[342]), et « Las dos orillas » qui publie de la poésie espagnole et mexicaine contemporaine. D'un autre côté, la maison d'édition Era, qui diffuse par ailleurs des essais historiques sur le Mexique du XXe siècle et privilégie une littérature plus réaliste (la « littérature de témoignage » d'une Elena Poniatowska, par exemple), plus politique et

[342] Le terme de « Literatura de la Onda » (introduit par Margo Glantz en 1969) est communément employé pour désigner les œuvres narratives de jeunes auteurs qui commencent à publier dans les années soixante : José Agustín, dont nous pouvons citer *La tumba* [1964] et *De perfil* [1966], Gustavo Saiz, auteur, entre autres, de *Gazapo* (1965) et Parménides García Saldaña, qui publie en 1968 *Pasto verde*. Ce groupe, dont nous n'avons mentionné que les principaux représentants, partage une thématique commune – les désirs et déambulations d'adolescents dans la capitale mexicaine –, et l'utilisation d'une langue populaire et argotique qui lui sert d'instrument de protestation envers le système et marque une rupture générationnelle dans la littérature mexicaine.

socialement engagée, est celle qui rend possible la publication d'un recueil de nouvelles de facture plus « classique » (*El viento distante*) et, surtout, permet le succès de *Las batallas en el desierto*. Dans le versant poétique, cette maison d'édition portera l'ensemble de son œuvre poétique sous forme d'ouvrages indépendants (la publication des fameuses anthologies *Tarde o temprano* seront le fait du FCE).

Pacheco trouve sa voix dans les années soixante et soixante-dix, grâce –entre autres– aux institutions culturelles pour lesquelles il collabore. Son œuvre trouve son public, dans un premier temps, par le biais de maisons d'édition que l'on qualifierait aujourd'hui « d'indépendantes », visant à défendre une certaine idée de la littérature qui privilégie une économie du long terme, symbolique et visant à faire « art » face à une économie du court terme, orientée vers un marché du profit commercial immédiat, selon la division opérée par Pierre Bourdieu[343] et réutilisée dans cette réflexion sur la maison Joaquín Mortiz :

> […] a firm like Joaquín Mortiz, which emerged as a "cultural publisher" specializing in contemporary literature for a small audience, operates according to a different concept of success than a "commercial publisher". Rather than selecting immediate best-sellers that provide commercial publishers with short-terme returns, a "cultural publisher" must strive to accumulate a distinguished backlist that yields the symbolic return of prestige in the short run and will later guarantee through reprintings the economic return of "*classics*, best-sellers over the long run[344] […]".

C'est dans ces institutions culturelles (de la presse et de l'édition) que Pacheco trouve le soutien d'un ensemble d'intellectuels avec lesquels il poursuivra de longs échanges amicaux et professionnels. Un exemple particulièrement parlant de la longévité et de la fécondité de ces collaborations en est l'album-recueil *Circos*, publié en 2010, qui réunit des poèmes de Pacheco et des œuvres de Vicente Rojo, co-fondateur de la maison d'édition Era, photographiées par son fils, Vicente Rojo Cama. Cet album incarne le lien entre différents milieux artistiques et culturels, qui restent très proches et parfois interdépendants : rappelons que l'un des mentors de Pacheco, l'écrivain, éditeur et historien Fernando Benítez, a également été un soutien incontournable pour

---

[343] « À un pôle, l'économie anti-« économique » de l'art pur qui, fondée sur la reconnaissance obligée des valeurs de désintéressement et sur la dénégation de l'« économie » (du « commercial ») et du profit « économique » (à court terme), privilégie la production et ses exigences spécifiques, issues d'une histoire autonome ; cette production qui ne peut reconnaître une autre demande que celle qu'elle peut produire elle-même, mais seulement à long terme, est orientée vers l'accumulation de capital symbolique comme capital « économique » dénié, reconnu, donc légitime, véritable crédit, capable d'assurer, sous certaines conditions et à long terme, des profits « économiques ». À l'autre pôle, la logique « économique » des industries littéraires et artistiques qui, faisant du commerce des biens culturels un commerce comme les autres, confèrent la priorité à la diffusion, au succès immédiat et temporaire, mesuré par exemple au tirage, et se contentent de s'ajuster à la demande préexistante de la clientèle […]. » (Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éd. du Seuil, 1998, p. 235).

[344] Danny J. Anderson, « Creating Cultural Prestige: Editorial Joaquín Mortiz » [en ligne], *Latin American Research Review*, 1996, vol. 31, n°2, p. 14, disponible sur : https://www.jstor.org/stable/2504027?seq=39#page_scan_tab_contents (dernière consultation le : 22/03/2016).

la jeune équipe d'Era[345]. La concentration de la production culturelle autour de quelques grandes figures et un certain nombre de revues, suppléments, et maisons d'édition témoigne d'une période d'effervescence culturelle dans la capitale mexicaine mais également d'un microcosme relativement fermé qui a indubitablement profité à l'œuvre de ceux qui y étaient intégrés :

> The closed circle of "high" literary culture in the 1960s and 1970s –a community of producers creating for an audience of other producers, often referred to in Mexican literary circles as « *la mafia* »– allowed for great accumulation of symbolic capital in Joaquín Mortiz and made possible the economic return on « classics » of contemporary Mexican literature as best-sellers over the longer term[346].

Peut-être cette étroite collaboration entre Pacheco et la maison d'édition Era, qui l'a accompagné tout au long de sa carrière, a-t-elle été un élément « catalyseur » de réécriture : en effet, on peut se demander si, dans un environnement éditorial moins amical et privilégié, la réédition « revue et corrigée » de la plupart des textes pachéquiens aurait été possible…

b. Méthode d'analyse et de présentation des éléments comparés

C'est dans cette partie, dédiée à la réécriture autographe, que nous retrouverons le plus grand nombre de convergences avec la critique génétique. Nous avons déjà expliqué en quoi notre démarche empruntait aux motivations et projets de cette discipline, mais également comment elle s'en éloignait, en ne travaillant pas l'écriture (brouillons, notes, manuscrits, etc.) mais le texte dans sa version publique : le livre imprimé.

Dans cette partie analytique, nous avons privilégié une approche verticale de la réécriture : il s'agit de donner à voir, d'analyser, et d'interpréter, les ouvrages depuis leur première publication[347] jusqu'à la dernière édition ayant eu lieu du vivant de l'auteur. Nous empruntons le terme d'approche verticale de la réécriture pour signifier notre intention de comparer les différentes versions dans une perspective diachronique, sur la « longue durée » de l'œuvre constamment (re)travaillée. Dans le domaine de la critique génétique, alors que l'édition horizontale ne porte « que sur une fonction ou un moment de la genèse, l'édition verticale s'intéresse à l'enchaînement des phases qui traversent le dossier génétique d'une œuvre, achevée ou non, publiée ou inédite » (de Biasi, 2011 : 170).

---

[345] D'après le témoignage de Vicente Rojo dans Ericka Montaño Garfias, « "Cinco amigos audaces e ingenuos" crearon editorial Era hace 52 años » [article en ligne], *La Jornada*, 26 de noviembre de 2012, disponible sur: http://www.jornada.UNAM.mx/2012/11/26/cultura/a08n1cul (dernière consultation le 22/03/2016).

[346] Danny J. Anderson, art. cit., p. 31.

[347] En théorie, la génétique des imprimés englobe tous les textes, depuis leur « pré-publication », (dans des revues, des journaux ou des suppléments, par exemple) jusqu'à la dernière édition publiée du vivant de l'auteur. Pierre-Marc de Biasi ajoute qu'à ce corpus " il faudra ajouter (avec un statut virtuel, car rien n'assure que l'écrivain les aurait finalement validées), les éventuelles corrections autographes que celui-ci peut avoir indiquées" (*op. cit.*, p. 114).

Étant donné que nous entendons analyser un panel large et varié de l'œuvre de Pacheco, et que chacun de ses ouvrages poétiques et narratifs se présente, en moyenne, sous trois états textuels différents, notre corpus est extrêmement conséquent. À titre d'exemple, pour le seul versant narratif, il comprend quatorze ouvrages imprimés. C'est pourquoi nous avons choisi de ne sélectionner, dans cette partie d'analyse, qu'un segment significatif de chaque texte, afin de rendre la présentation des résultats exploitable, facilement lisible et de limiter les répétitions et les détails rébarbatifs. Pour le versant narratif de l'œuvre pachéquienne, nous avons ainsi sélectionné, pour chaque nouvelle édition, la séquence de l'incipit[348], puisque celle-ci représente une séquence particulière, « une phrase d'ouverture qui constitue un lieu stratégique du texte » (Marc de Biasi, p. 221) et parfois, en complément, la séquence de l'explicit. En plus de constituer ce « lieu stratégique du texte », le ou les paragraphe(s) d'ouverture représente(nt) une unité textuelle aisément identifiable et isolable dans chacune des versions. Andrea Del Lungo explique l'enjeu de ce lieu du texte : s'il ne signifie pas systématiquement le seuil de l'entrée en écriture (lieu qui intéresse la critique génétique), il marque le début de l'œuvre comme objet, le résultat d'un travail de l'auteur qui, lorsqu'il est publié, sera l'espace d'un enjeu, puisque là se crée le contact avec le lecteur :

> Le commencement génétique, à savoir l'entrée dans l'écriture, ouvre l'espace de la recherche, de la création, de l'œuvre en tant que terrain de travail ; et l'apparition de l'*incipit* textuel, où qu'elle soit, ouvre au contraire l'espace de l'œuvre comme objet, comme produit du travail créatif, tout en constituant donc le moment dans lequel le texte prend sa forme. C'est justement dans l'écart entre ces deux seuils, témoignant de la complexité du rapport de la pensée avec l'écriture, du désir avec sa réalisation, que la critique génétique trouve son domaine d'action, afin d'analyser la relation entre l'*incipit* et ce qui a contribué à son invention. Enfin, l'*incipit* du texte publié représente un seuil qui clôt l'espace de la création, ouvrant le texte à la réception et à la lecture : dans ce dernier passage, le début constitue ainsi le lieu de concentration d'une recherche stylistique qui vise à susciter un effet de désir chez le lecteur. (Del Lungo, 2003 : 45)

C'est sans doute pour cette raison que l'incipit est aussi l'endroit du texte où, même chez les auteurs qui corrigent peu, se produit le plus grand nombre de changements.

Au niveau de la présentation des différentes versions, nous avons choisi de montrer, sous la forme de tableaux, une sélection des différentes versions des incipits, le but étant de donner à voir côte-à-côte les états successifs de ce segment de l'œuvre. Dans un second temps, et en annexe, nous proposons une transcription linéaire des transformations qui conditionnent le passage de la première version à la deuxième et de celle-ci à la troisième, le cas échéant. L'observation des

[348] Nous prendrons le terme d'incipit dans un sens large : pour nous, il ne renverra pas seulement à la première phrase ou aux premiers mots d'un texte, mais plutôt au premier paragraphe de celui-ci. De même, nous appellerons incipit l'ouverture de chacune des nouvelles qui compose un recueil.

changements montre en effet une tendance de l'écrivain à reprendre comme « base » de travail la dernière version publiée : c'est celle-ci qu'il modifie à nouveau pour arriver à la dernière version[349].

Pour ce qui est de la transcription des différentes versions : l'objet de notre étude (l'édition imprimée) requiert un code de transcription simple (contrairement à ce qui se passe pour la transcription des manuscrits, il n'y a ni rature, ni ajout en interligne ou en marge, par exemple). Les opérations de suppression, modification, ajout, déplacement peuvent être codifiées assez simplement et tolèrent (la plupart du temps) la transcription linéaire. Dans les annexes, nous présenterons de manière linéaire la transcription artificielle des modifications selon un codage simple :

- la suppression de texte sera signifiée par un « ~~barré~~ » ou, lorsqu'il s'agit de signe de ponctuation en bas de casse, leur mise entre parenthèse : « (,) »
- la modification sera signifiée par une mise entre crochets : « [nouvelle proposition] »
- l'ajout de texte sera signifié par des caractères gras : « **ajout** »
- le déplacement sera signalé par le soulignement du texte déplacé, associé à un astérisque et un numéro qui renverra, au moyen de ces mêmes signes, à l'ancienne place occupée : « *texte déplacé{1} »

La juxtaposition des différentes versions, ainsi que la recherche d'une transcription linéaire des opérations de réécriture visent à donner à voir les états successifs d'un segment de l'œuvre, de dessiner une image, appréhensible sur l'espace d'une page, du processus de réécriture. Le dossier que nous constituerons et que nous placerons en annexe est donc le résultat d'un travail préliminaire : il sera composé d'une sélection quantitative et qualitative spécifique à notre recherche car « l'étendue et la nature du dossier génétique sont relatifs aux objectifs de la recherche envisagée. » (De Biasi, 2011 : 67)

Par souci de clarté, nous présentons ci-dessous un tableau récapitulatif des textes narratifs réécrits :

[349] Cependant, comme nous le verrons, le retour à des solutions proposées dès la première version ne sont pas impossibles : comme s'il s'agissait d'un équivalent textuel du repentir pictural, l'auteur peut effacer les modifications apportées et revenir sur les choix premiers, rétablissant dans la dernière version le texte de la version originale.

A – ÉDITION ORIGINALE	B – PREMIERE REECRITURE	C – SECONDE REECRITURE
1958 : *La sangre de Medusa* **Recueil non trouvé** • La noche del inmortal • La sangre de Medusa	**1978** : *La sangre de Medusa* **« edición revisada y corregida »** • La noche del inmortal (9) • La sangre de medusa (15)	**1990** : *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales* **Recueil précédé de: « Nota: la historia interminable »** • La sangre de Medusa (23) • La noche del inmortal (27) **Édition augmentée de 16 récits et 47 micro-récits.**
1963 : *El viento distante* • El parque hondo (13) • Tarde de agosto (23) • El viento distante (31) • Parque de diversiones (35) • La cautiva (47) • El castillo en la aguja (54)	**1969** : *El viento distante y otros relatos* **« 2nda ed. revisada y ampliada »** • El parque hondo (11) • Tarde de agosto (20) • El viento distante (26) • Parque de diversiones (30) • La cautiva (41) • El castillo en la aguja (56) Ajout de : • Aqueronte (52) • La reina (56) • La luna decapitada (70) • Virgen de los veranos (82) • No entenderías (104) • Civilización y barbarie (110) • Algo en la oscuridad (117) • Jericó (137)	**2000** : *El vientos distante y otros relatos* **« 3ra edición: nueva versión »** • El parque hondo (11) • Tarde de agosto (19) • El viento distante (25) • Parque de diversiones (29) • La cautiva (39) • El castillo en la aguja (47) • Aqueronte (55) • La reina (61) • La luna decapitada (73) • Virgen de los veranos (85) • No entenderías (105) • Civilización y barbarie (111) • Algo en la oscuridad (117) • Jericó (129)
1967 : *Morirás lejos*	**1977** : *Morirás lejos* **« 2nda edición revisada »**	
1972 : *El principio del placer* • El principio del placer (9) • La zarpa (67) • La fiesta brava (77) • Langerhaus (115) • Tenga para que se entretenga (131) • Cuando salí de La Habana, válgame Dios (151)	**1997** : *El principio del placer* **« 1era edición (nueva versión) en biblioteca Era »** • El principio del placer (11) • La zarpa (57) • La fiesta brava (65) • Langerhaus (99) • Tenga para que se entretenga (113) • Cuando salí de La Habana, válgame Dios (129)	

Tableau 5 : Inventaire et datation des textes narratifs réécrits (les chiffres entre parenthèses renvoient à la première page de chaque récit).

2. Proposition d'interprétation des phénomènes de réécriture observés

Face à la quantité de phénomènes observés lors de l'analyse très minutieuse des différentes versions des incipits (retranscrites et présentées en annexe pp. 477-505) et à la comparaison (non retranscrite) des différentes versions intégrales des mêmes textes narratifs, nous avons dû opérer un choix de présentation des résultats et de leur interprétation. Malgré l'importance du facteur temps dans le travail de réécriture, nous avons vite constaté qu'il était difficile, voire impossible, de dessiner des « périodes de réécritures » qui régiraient un ensemble de pratiques réécrivantes. En revanche, il apparaît assez nettement que les procédés de réécritures (l'ensemble des opérations, leur importance quantitative et qualitative) varient en fonction de la nature du texte « original ».

Différents éléments entrent en jeu dans la définition de ce terme de « nature », qu'il nous semble nécessaire de préciser davantage. D'abord, s'agit-il d'une première version (auquel cas le réécrivain n'hésitera pas à gommer les maladresses d'un auteur inexpérimenté) ou d'une seconde version (supposée plus aboutie techniquement) ? Cette opposition (première versions *vs* version déjà réécrite) est particulièrement pertinente en ce qui concerne la réécriture à visée correctrice. Ensuite, au-delà de la question du genre (roman, nouvelles, contes ou micro-récits), la question de la modalité du texte réécrit se posera à nous : s'agit-il d'un récit réaliste-intimiste ou plutôt fantastique voire « *efectista* » ? En effet, ici, les opérations de réécriture mises en place servent à renforcer la littérarité des textes : en éloignant la langue et ses enjeux d'un usage « mondain », l'auteur va jouer avec les codes attachés à chacune de ces modalités textuelles : il peut les respecter, s'en distancier, les transformer. Les opérations de réécriture vont rendre compte de ce rapport entre la lettre et le genre. Enfin, la présence dans le récit « original » de référentiels historiques ou de renvois au contexte d'écriture (ou de narration) va toujours être prise en compte par le réécrivain, qui se trouve (tout comme l'écrivain) sous l'influence inéluctable du facteur temps (que ce soit pour renforcer le passé historique ou actualiser le présent de narration). Ainsi, nous pouvons affirmer dans cette introduction que la réécriture n'est pas une opération à sens unique : la réécriture affecte le texte réécrit autant qu'elle est affectée par celui-ci. Le réécrivain ne se contente pas d'intervenir sur le texte, il dialogue avec lui.

La présentation des résultats de l'analyse de la réécriture autographe dans le versant narratif de l'œuvre de José Emilio Pacheco suivra donc les axes suivants : la réécriture correction et le polissage de la langue, la recherche d'une plus grande efficacité narrative, le renforcement des contextes historiques et/ou l'actualisation des références passées et enfin la réécriture plaisir (la langue pour la langue). Néanmoins, avant d'approfondir ces axes d'analyse et de les illustrer par les transformations successives subies par le texte, il nous faut aborder une conséquence beaucoup

plus visible de la réécriture : l'ajout de nouveaux matériaux, qu'il s'agisse de textes – récits recueillis et intégrés à la nouvelle version –, ou de paratextes – épigraphes et dédicaces. C'est par ces observations que nous commencerons notre analyse.

a. La réécriture par addition ou le refuge du livre imprimé

La réécriture peut faire de la deuxième version d'un livre imprimé un refuge pour une série de textes publiés antérieurement de manière éparse. C'est le cas avec les premiers recueils de récits publiés par Pacheco : *La sangre de Medusa* et *El viento distante*, qui connaissent lors de leur réédition un changement de physionomie plus que conséquent : la version de 1978 de *La sangre de Medusa* compte seulement deux nouvelles. Cet ouvrage devient en 1990 *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales* et se voit augmenté de 16 récits et 47 micro-récits. Quant à *El viento distante*, alors qu'il réunit six nouvelles lors de sa première édition de 1963, huit autres lui seront ajoutées dans l'édition de 1969, dont le titre, sur la page de garde, devient *El viento distante y otros relatos*[350]. En plus de modifier complètement la morphologie de l'ouvrage original (divisé en trois sections de deux nouvelles chacune), la réécriture va avoir des implications sur son unité thématique : à l'exception de « Parque de diversiones » (composite et ludique), les récits de la première édition de *El viento distante* présentait des personnages enfants (ou jeunes adultes) confrontés à une situation de perte et de désillusion. La réécriture va introduire des récits fantastiques, historiques, etc., beaucoup plus variés : elle commence par rompre le cadre thématique et formel de départ.

En plus de ces ajouts « macro-textuels », l'auteur va également introduire toute une série de matériels paratextuels. La première réécriture est pour lui l'occasion d'ajouter des épigraphes, par exemple. Tandis que la seule épigraphe de la première version de *El viento distante* (celle d'Henri Michaux, qui ouvrait le recueil : « Labyrinthe, la vie, labyrinthe, la mort / labyrinthe sans fin, dit le Maître de Ho ») est déplacée en exergue de la nouvelle « Parque de diversiones », à partir de l'édition de 1969, quatre épigraphes sont ajoutées. On trouve ainsi, en tête du recueil : « I have the imagination of disaster / – and see life as ferocious and sinister. (Henry James) » ; avant la nouvelle « El parque hondo » : « Childhood is miserable because every evil is still ahead (Denis Donoghue) » ; avant la nouvelle « El castillo en la aguja » : « A man who gives a good account of himself is probably lying, since any life when viewed from the inside is simply a series of defeats. (George

[350] En 1969 et dans les éditions suivantes les récits « Aqueronte », « La reina », « La luna decapitada », « Virgen de los veranos », « No entenderías », « Civilización y barbarie », « Algo en la oscuridad », « Jericó » s'ajoutent à ceux présents dans l'édition antérieure (« El parque hondo », « Tarde de agosto », « El viento distante », « Parque de diversiones », « La cautiva », « El castillo en la aguja »).

Orwell) ») ; avant la nouvelle « La reina » : « Oh reina, rencorosa y enlutada …(Porfirio Barba Jacob) ».

La version de 2000, va procéder à une nouvelle réorganisation du paratexte, notamment par l'addition systématique d'une dédicace avant chacun des récits (alors que la première réécriture n'avait motivé qu'un seul ajout de dédicace, celle à Carlos Fuentes, placée avant le recueil). Désormais, l'ensemble du recueil est dédié à Carlos Fuentes et Elena Poniatowska, et la liste des dédicacés (Salomón Laiter, Manuel Michel, Edith Negrín, Russell M. Cluff, John Brushwood, Renato Prada Oropeza, Paloma Villegas, Emilio Carballido, Raymond L. Williams, Marcelo Uribe, Margo Glantz, José Ricardo Chaves, Neus Espresate y Pedro Lastra) dessine l'environnement artistique et littéraire de l'auteur. En effet, tous, chercheurs et critiques, écrivains et dramaturges, éditeurs et réalisateurs[351], ont lu, travaillé, commenté, critiqué, analysé, représenté, édité, fait connaître, traduit ou interprété une partie de l'œuvre de notre auteur.

Il en est de même lors de la réécriture, en 1997, de *El principio del placer* : la dédicace « A Juan Rulfo: mínimo homenaje » qui ouvre l'ouvrage est remplacée par « A la memoria de Juan Rulfo, Sergio Galindo y Edmundo Valadés », l'auteur place son recueil sous le souvenir de trois grands nouvellistes mexicains. Un autre changement intervient : la citation d'Abul Beka est suivie de la « Traducción » de Juan Valera en 1972, alors que le même texte est nommé « Versión » dans l'édition suivante. Cette dernière est aussi l'occasion de nombreuses dédicaces (à Arturo Ripstein, Fernando Burgos, Lauro Zavala, Bárbara Bockus Aponte, Ignacio Solares et Salvador Barros). En dédiant ses récits à ceux qui les travaillent (et avec qui il travaille), José Emilio Pacheco poursuit le dialogue, remercie ces lecteurs « spécialisés » et renforce cette société littéraire qui lui a permis de continuer à écrire et à être lu. Le remaniement, lors des rééditions, de l'espace paratextuel accentue également l'intertextualité car les citations, notamment, sont aussi des phénomènes de réécriture allographe.

La réécriture se caractérise donc d'abord, dans les deux cas, par un allongement de ces espaces de transition qui retardent l'entrée dans le corps du récit :

> Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un seuil, ou – mot de Borges à propos d'une préface – d'un « vestibule » qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin. « Zone indécise » entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte) ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte), lisière ou, comme disait Philippe Lejeune, « frange du texte imprimé qui commande toute la lecture ». (Genette, 1987 : 8)

Grâce aux épigraphes, l'auteur nous donne une information qui nous oriente vers une thématique, un problème, un personnage, un auteur, etc. Cela est particulièrement flagrant dans celles qu'il place

[351] En effet, en 1965, Manuel Michel et Salomón Laiter ont réalisé, en compagnie de Sergio Véjar, une adaptation cinématographique de *El viento distante* récompensée par un Ariel.

en exergue de ses récits de l'enfance, qui présagent les sentiments de perte et de désillusion évoqués par Pacheco. L'auteur nous donne, en quelque sorte, une clé pour accéder à l'univers du texte et, parfois, à son sens (à condition qu'on l'utilise avec précaution, car elle peut aussi être l'instrument de la fausse piste) : « L'épigraphe est à elle seule un signal (qui se veut indice) de culture, un mot de passe d'intellectualité. » (Genette : 1987, p. 8). En revanche, le rapport entre le nom cité dans la dédicace et le contenu textuel qui suit est beaucoup moins évident. Alors que, le plus souvent, le rapport entre l'épigraphe en exergue et le récit est de nature directement intertextuel, la dédicace renvoie à un univers qui, bien que souvent littéraire, est de nature purement référentielle. Par ailleurs, bien que la réécriture altère bien souvent la textualité du récit par effacement, il ne faut pas oublier que, comme nous l'avons observé, la réécriture des premiers récits fonctionne par ajout de matériel textuel, d'abord et paratextuel, ensuite.

b. La réécriture-correction

L'une des préoccupations de la réécriture (sans doute la première et la plus généralement répandue) est celle de la correction, entendue comme une pratique qui « vise à replacer l'écrit dans les conditions de la grammaticalité, prise selon une acception très large (orthographe, syntaxe, rectification d'un énoncé inintelligible[352]). » La correction ne modifie pas le sens, ou plutôt, son intention première n'est pas d'agir sur le sens. Si elle affecte celui-ci, ce n'est que par effet collatéral.

La correction touche tous les textes narratifs pachéquiens : on pourrait la croire particulièrement visible au cours des premières réécritures (qui affectent des textes plus anciens), cependant, elle ne cesse jamais et s'observe même dans les textes narratifs les plus récents de José Emilio Pacheco. *Las batallas en el desierto* (publié pour la première fois en 1981) ne présente dans l'ensemble que très peu de travail de réécriture, et celui-ci consiste essentiellement en des corrections grammaticales. Nous avons comparé trois versions de ce récit : la première est issue de l'édition originale d'Era, et a été réimprimée à de nombreuses reprises, la seconde est la première édition chilienne (publiée chez LOM) et la troisième est une première édition illustrée (elle est accompagnée de photos de Nacho López) et a été publiée en 2011, de nouveau chez Era. Aucun de ces ouvrages ne porte, sur la page de garde, la mention « nouvelle version » ou « version corrigée ». Pourtant, des changements minimes sont introduits, notamment entre la première et la deuxième édition : Pacheco a corrigé son livre en vue de sa parution pour la maison d'édition chilienne, et ces corrections ont été maintenues lors de l'édition illustrée du texte (édition qui

[352] Jean Bellemin-Noel, *op. cit.*, p. 13.

présente, à son tour, quelques modifications ponctuelles, qui pourraient être aussi bien le fait d'un correcteur stylistique[353]).

Le passage de la première édition mexicaine à l'édition chilienne correspond à un travail de correction : la transformation du texte est presque nulle : il n'y a ni ajout, ni suppression de contenu textuel, et les modifications apportées, extrêmement ponctuelles et isolées, ne concernent que la substance de l'expression, et n'ont pas d'autre impact sur le texte que celui d'essayer de dire « plus correctement ». Parmi les corrections, nous pouvons relever celles qui effacent des erreurs et coquilles. Lors de la bagarre avec son camarade, Carlos s'écrit « pásate a tu madre, pinche buey, y verás qué tan puto » au lieu de « pásame a tu madre ». Le narrateur mentionne l'époque de « los treintas » (qui peut être la marque d'un langage plus populaire) au lieu de « los treinta » et, plus loin, il précise qu'il se trouvait en cours d'espagnol ou de « lengua nacional como le llamaba al español » : cette formulation ambiguë est corrigée une première fois (« lengua nacional como le llamaban al español », puis à nouveau dans l'édition illustrée de 2011 : « lengua nacional, como se llamaba al español ».

La version chilienne de *Las batallas en el desierto* comporte également des corrections que l'on pourrait qualifier de stylistiques. En effet, un quart du total des corrections recensées concerne l'effacement presque systématique des adverbes terminant par « mente ». Nous pouvons relever ainsi, dès la deuxième version, la disparition de « únicamente » (p. 12), « seguramente » (p. 13), « totalmente » (p. 25), « oblicuamente » (p. 34), « completamente » (p. 24), « invariablemente » (p. 34), « simplemente » (p. 41), « diariamente » (p. 42), « momentáneamente » (p. 50), « provisionalmente » (p. 52), « lógicamente » (p. 53), « ciertamente » (p. 55) : si parfois il cherche à remplacer ces mots par des locutions adverbiales équivalentes, il les élimine – tout simplement – la plupart du temps.

Lorsqu'elle n'est pas seulement grammaticale, mais qu'elle intègre également une dimension stylistique, la correction se manifeste d'autant plus dans la réécriture des textes de jeunesse. Car, comme l'indique l'auteur dans le prologue, maintes fois cité, de *La sangre de Medusa*) : si ces textes ont été écrits « sous la notion alors en vigueur de spontanéité », qui consistait à « diffuser ce qui avait jailli à la première tentative », ils sont soumis, des années plus tard, à une relecture attentive et sévère qui les modifie, efface les petits écarts et impose la voix limpide, plus normalisée peut-être, et sans fioriture d'un narrateur mûr.

---

[353] Nous avons relevé le remplacement de « corbata azulmarina » par « corbata azul marino » (p. 17), « por tanto » par « por lo tanto » (p. 34), celui de « donde » par « adonde » employé avec le verbe *ir* (pp. 43 et 48), et de « avesmarías » par « avemarías » (p. 44).

Dans l'extrait de « La sangre de Medusa » que nous avons analysé, la réécriture se fonde essentiellement sur une démarche de correction (pour éviter des répétitions, notamment) mais surtout de reformulation du texte au sens de réappropriation et de « nouvelle formulation qui reproduit autrement ce qui a déjà été exprimé » (CNRTL). Nous observons peu de suppressions (« héroe al que veneran los súbditos »), mais essentiellement des reformulations (« lava su rostro » devient « se lava el rostro » ; « mira » devient « observa » et plus loin « observa » devient « contempla » ; « pero » est remplacé par « sin embargo » ; « impedir un nuevo pleito » par « ahorrarse una nueva disputa », etc. Même s'il est difficile de voir des constantes dans les modifications introduites, il semblerait que, concernant ce texte, la correction tend subtilement vers un effacement des traits dialectaux. Au niveau de l'intrigue, les nuances introduites par ces reformulations sont très subtiles : peut-être est-il possible de déceler dans certaines de ces variations (« mujer » devient « esposa » ; « desagradaba » devient « molestaba[354] » ; « vestida » devient « cubierta ») le signe d'une vision plus négative encore d'Isabel, l'épouse tyrannique à laquelle Fermín est attaché (las « esposas » sont aussi les menottes) ?

c. La réécriture-polissage

Le processus de réécriture pachéquien ne vise pas seulement la grammaticalité de l'expression : il s'agit surtout d'un ensemble d'opérations de correction stylistique visant à polir, à rendre plus claire et moins alambiquée la langue de narration. Nous avons dit que le type de récit (narration réaliste, fantastique, historique, etc.) – le sous-genre narratif, si l'on peut dire – avait un impact sur le type de réécriture et que l'on pouvait observer des tendances communes de réécriture pour un type donné de récits. Il nous semble que le travail de réécriture portant sur les récits réalistes de l'enfance est particulièrement à même de rendre compte de ce souci de correction stylistique. Dans ce sous-corpus, nous incluons les récits de *El viento distante* tels que « El parque hondo », « Tarde de agosto », « El castillo en la aguja » et « La reina », et la nouvelle « El principio del placer » tirée du recueil éponyme. Chacun de ces textes est narré par un personnage enfant ou jeune adolescent, et tous abordent à leur manière ce moment de rupture, de désillusion, de perte de l'innocence, qui détermine la fin de l'enfance et l'entrée, souvent rude, dans l'âge adulte.

Proche de ce paradigme, nous pouvons distinguer un autre groupe de récits, qui ont également pour thème un moment décisif de la vie d'un adolescent ou jeune adulte, mais s'en distinguent par le traitement narratif : ils souvent portés par un narrateur-personnage qui raconte

[354] Même si, en l'occurrence, l'emploi de ce synonyme peut aussi avoir été choisi pour éviter une répétition maladroite de « desagradar » dans la première version.

l'épisode (longtemps) après qu'il se soit produit, tout en restant au plus près de sa voix et de ses émotions de l'époque, de telle sorte que deux narrateurs, l'un enfant, l'autre adulte, semblent se superposer. La narration peut être également portée par un adulte qui, par empathie, appréhende la situation conflictuelle décrite par le récit avec les yeux d'un enfant qui en est aussi le témoin. Dans ce type de récits, les faits convoqués par le narrateur lui apparaissent comme des souvenirs, ou le hantent comme des fantômes : c'est le cas dans « El viento distante », « La cautiva », « No entenderías » dans *El viento distante*, mais également (et surtout) dans *Las batallas en el desierto*. Malgré la différence de traitement entre ces deux types de récits de l'enfance, nous avons choisi de les regrouper en raison de leur thématique commune, mais également parce qu'ils mettent en scène des personnages récurrents, réunis, par exemple, dans cet extrait de *Las batallas en el desierto* :

> Había tenido varios amigos pero ninguno le cayó bien a mis padres: Jorge [protagoniste de « El principio del placer »] por ser hijo de un general que combatió a los cristeros; Arturo [protagoniste de « El parque hondo »] por venir de una pareja divorciada y estar a cargo de una tía que cobraba por echar las cartas; Alberto [protagoniste de « Tarde de agosto »] porque su madre viuda trabajaba en una agencia de viajes, y una mujer decente no debía salir de su casa[355].

Bien évidemment, le fait qu'un grand nombre de textes appartenant à ce paradigme ont été écrits dans les années soixante (et par conséquent ont été soumis à plusieurs vagues de réécriture) est un facteur que nous ne pouvons pas écarter dans la présentation des résultats : les récits plus anciens sont souvent (mais pas systématiquement) soumis à une réécriture-polissage active. Parmi les différentes opérations de réécriture entrant dans cette catégorie, nous allons observer la « normalisation » de la ponctuation et de la typographie, la simplification de l'expression, la neutralisation de certains effets et, surtout, la tendance à l'élimination du superflu.

Ponctuation et typographie

À un premier niveau, la réécriture polissage va gommer tout ce qui relève du sur-marquage formel, notamment en termes de ponctuation ou de typographie. Ainsi, les parenthèses (qui encadrent des propositions mais aussi des paragraphes entiers) disparaissent dès la deuxième version de « El parque hondo ». De la même manière, la réécriture de « Tarde de agosto » va entraîner la suppression des signes de ponctuation qui tendraient à marquer un écart par rapport à leur usage canonique.

---

[355] José Emilio Pacheco, *Las batallas en el desierto*, Era, 1981, p. 17. L'apparition anecdotique et récurrente de personnages protagonistes d'autres récits n'est pas l'apanage de *Las batallas en el desierto* : dans la longue nouvelle « El principio del placer », les personnages d'Adelina et d'Óscar qui apparaissent très rapidement évoqués sont les protagonistes du récit « La reina » du recueil El viento distante. De la même manière, les sœurs de Jorge sont amies avec Yolanda dont le frère, Gilberto, est très ami de Pablo : on reconnaît là tous les personnages de « El castillo en la aguja ».

« Tarde de agosto », écrit à la deuxième personne du singulier, esquisse le portrait d'un enfant, orphelin de père, élevé par sa mère qui travaille et le confie fréquemment à son oncle, chez qui il cohabite avec sa cousine Julia dont il est secrètement amoureux. Mais Julia, plus âgée que lui, a un petit-ami qui, lors d'une après-midi d'août où les trois jeunes gens font une sortie en forêt, va s'amuser à humilier le jeune garçon sous les yeux de Julia. Il est important de souligner que la réécriture de ce récit ne va pas suivre le même schéma que celle des autres nouvelles, chaque fois plus courtes. Ici, la première réécriture (B : 1969) va être augmentative et nous pouvons observer clairement ce processus d'ajouts et d'amplifications dans les incipits présentés en annexe. La seconde réécriture (C : 2000), en revanche, va être régie par une tendance à la suppression, tant et si bien que la dernière version de « Tarde de agosto » sera globalement plus courte que les deux autres.

Pour en revenir à ce qui nous intéresse ici, c'est-à-dire la normalisation de la ponctuation, nous pouvons remarquer que les parenthèses, déjà moins nombreuses dans la deuxième version, sont réduites à une seule occurrence dans la dernière version publiée : « (Julia besaba a Pedro, tú no existías hundido en el asiento posterior) ». La réécriture de cette nouvelle signifie, globalement, le retour à une ponctuation et à une typographie « normales » : dans la première version, le pronom personnel « Ella » porte une majuscule lorsqu'il renvoie à la mère du protagoniste, majuscule qui disparaît par la suite. Les deux points et points-virgules sont presque systématiquement remplacés par des virgules ou des points, ce qui va entraîner un changement de rythme, qui, dans la dernière version, se fait plus régulier. Seules trois phrases ressortent par leur longueur, les trois phrases qui renvoient à la sphère intime du personnage : ses rêves, ses lectures nocturnes, sa relation avec Julia.

Cette nouvelle présente également un changement radical dans la mise en page : dans les deux premières versions, le récit se délite peu à peu : les paragraphes sont coupés et les renvois à la ligne fréquents détachent de la page des phrases nominales dont certaines se répètent. L'élan, l'espoir, l'imagination s'effritent face à la cruauté du tour joué par Pedro, le petit ami de Julia. Perché dans son arbre, en équilibre précaire, le héros est ridiculisé par son rival qui le « torture » en prolongeant gratuitement le calvaire de l'enfant. Les phrases mises en évidence « tu triunfo roto », « herido y preso y perder ante Julia », « pálido, torpe, humillado, con lágrimas » contrastent avec tout l'imaginaire héroïque du jeune protagoniste, le renvoient à l'échec, la déception, la honte, matériaux d'une réalité qui n'existaient pas dans ses livres. La nouvelle a pour thème la fin de l'enfance, ce que rend plus explicite la version B qui mentionne « el fin de tu aventura y tu inocencia lastimosa », ajout qui ne sera pas conservé dans la version C.

A (1963)

tu triunfo roto,
porque ya habían pasado diez minutos y la rama comenzaba a ceder. Sentiste miedo entonces de caerte y morirte y perder ante Julia y quedar mal con ella porque el guardabosque iba a llevarte preso,
herido y preso y perder ante Julia,
y sin embargo el guardabosque no se iba y la ardilla te desafiaba a medio metro de la rama y bajaba y corría por el pasto y se perdía en la selva,
porque Julia lloraba lejos del guardabosque y de la ardilla, pero de ti más lejos e imposible.
El guardabosque se despidió de Pedro y bajaste pálido y torpe y humillado y con lágrimas,
y sin embargo Pedro se reía y Julia no lloraba: le reclama a gritos esa broma tan cruel y tan estúpida.
Subieron otra vez al automóvil y Julia no se dejó abrazar por Pedro y nadie habló de nada una palabra.
Bajaste cerca de tu casa y caminaste muchas horas
y volviste y contaste a tu madre lo que ocurrió en el bosque,
en esa selva oscura y amarga y sin remedio.
Y lloraste y quemaste toda la colección *Bazooka* y no olvidaste nunca esa tarde de agosto,
esa tarde, la última
en que tú viste a Julia. (pp. 27-28)

B (1969)

tu triunfo roto,
porque ya habían pasado diez minutos y la rama comenzaba a ceder.
Sentiste miedo entonces de caerte y morirte y perder ante Julia y quedar mal con ella, porque el guardabosque iba a llevarte preso,
herido y preso y perder ante Julia,
y sin embargo el guardabosque no se iba y la ardilla te desafiaba a medio metro de la rama y bajaba y corría por el pasto y se perdía en la selva,
mientras Julia lloraba lejos del guardabosque y de la ardilla, pero de ti más lejos e imposible.
Y el guardabosque se despidió de Pedro y al fin pudiste descender del árbol,
pálido, torpe, humillado, con lágrimas,
y sin embargo Pedro se reía y Julia no lloraba: le reclama y lo llamaba estúpido.
Subieron otra vez al automóvil y Julia no se dejó abrazar por Pedro y nadie habló de nada una palabra.
Bajaste cerca de tu casa y caminaste muchas horas y contaste a tu madre lo que ocurrió en el bosque,
el fin de tu aventura y tu inocencia lastimosa.
Y quemaste en el bóiler la colección *Bazooka*
y no olvidaste nunca esa tarde de agosto,
esa tarde,
la última
en que tú viste a Julia. (p. 25)

C (2000)

Porque ya habían pasado diez minutos. La rama comenzaba a ceder. Sentiste miedo entonces de caerte y morir o, lo peor de todo, de perder ante Julia. Si bajabas y pedías auxilio el guardabosque iba a llevarte preso. Y la conversación seguía y la ardilla primeroa unos centímetros de ti y luego bajaba y corría a perderse por el bosque, mientras Julia lloraba lejos de Pedro, del guardabosques y la ardilla y de la ardilla, pero de ti más lejos, imposible.
Al fin el guardabosques se despidió, Pedro le dejó en la mano algunos billetes, y pudiste bajar pálido, torpe, humillado, con lágrimas que Julia nunca debió haber visto en tus ojos porque demostraban que eras el hérfano y el intruso, no el héroe de Iwo Jima y Monte Cassino. La risa de Pedro se detuvo cuando Julia le reclamó muy seria: Cómo pudiste haber hecho eso. Eres un imbécil. Te aborrezco.
Subieron otra vez al automóvil. Julia no se dejó abrazar por Pedro. Nadie habló una palabra. Ya era de noche cuando entraron en la ciudad. Bajaste en la primera esquina que te pareció conocida. Caminaste sin rumbo algunas horas y al volver a cada le dijiste a tu madre lo que ocurrió en el bosque. Lloraste y quemaste toda la colección Bazooka y no olvidaste nunca esa tarde de agosto. Esa tarde, la última en que tú viste a Julia. (pp. 23-24)

Neutralisation de certains effets et simplification de l'expression : les exemples de « Tarde de agosto » et « No entenderías »

Le processus de simplification et de polissage que l'on a pu observer dans la ponctuation, la mise en page et la typographie s'étend également à l'expression et chaque étape de réécriture montre une volonté de préférer toujours l'expression la plus directe, la plus économe, la plus naturelle. L'auteur mature n'a plus besoin d'avoir recours à des expressions qui « font » littéraires (et qui, par ailleurs, pouvaient s'avérer assez maladroites) et privilégie les tournures brèves et sans détour. Cette tendance à la simplification de l'expression est particulièrement perceptible dans la nouvelle « Tarde de agosto ».

Comme nous pouvons le voir dans la transcription des trois versions de l'incipit, celles-ci dessinent un chemin vers un langage plus spontané. Ainsi, à la formulation initiale, qui présente une proposition participiale et une métaphore : « Muerto tu padre cuando aún la memoria no había brotado en ti » (A), succède une version qui efface la métaphore et privilégie la désignation non détournée : « Muerto tu padre antes de que pudieras recordarlo » et enfin une version qui simplifie la tournure syntaxique : « No recordabas a tu padre, muerto al poco tiempo de que nacieras ». Plus loin : « El hecho de que tu madre trabajase, motivó que durante mucho tiempo, comieras, día a día, en casa de su hermano » (A), est remplacé par : « A causa del trabajo de tu madre comías en casa de su hermano » (B), puis par : « El trabajo de tu madre te obligaba a comer en casa de su hermano » (C).

Par ailleurs, la réécriture va avoir pour conséquence la neutralisation de certains effets temporels. Ce phénomène est perceptible dans la nouvelle « El parque hondo » : le protagoniste, Arturo, est chargé par sa tante chez qui il vit d'amener chez le vétérinaire la vieille chatte malade, pour qu'il l'euthanasie. Conseillé par son ami Rafael, Arturo va tenter de tuer lui-même l'animal, afin de garder l'argent destiné au vétérinaire. Mais la chatte arrive à s'échapper et disparaît, laissant Arturo face à son mensonge et à la peur de voir revenir l'animal chez sa tante.

Dans la première version (A : 1963), alors que tout le récit est au passé, les verbes conjugués dans le dernier paragraphe le sont au présent de narration. Cet effet narratif, qui permettait de détacher le récit de la dernière nuit du reste de l'histoire et de nous donner l'impression d'en être les contemporains, traduisait l'angoisse d'Arturo – angoisse qui ne passe pas avec le temps –, en même temps qu'elle forçait le lecteur à une certaine proximité avec le cauchemar que celui-ci endurait. Dans la deuxième version, la mise au passé de ces deux derniers paragraphes (qui

fusionnent), efface la rupture temporelle et semble dédramatiser la situation : nous sommes face au dénouement, extraordinairement normal, de cette tragédie enfantine. La deuxième réécriture, cependant, va modifier en profondeur les pages finales de la nouvelle : cette transformation, qui va conduire à une intensification du tourment du jeune protagoniste, nous la traiterons dans l'aparté consacré à la réécriture comme quête d'une plus grande efficacité narrative.

« No entenderías » est un récit raconté par un narrateur personnage adulte – un jeune père de famille – qui est témoin d'un passage à tabac à caractère raciste alors qu'il rentre chez lui avec sa fille. Même si le point de vue dominant est celui de l'adulte, les interrogations de celui-ci par rapport à la façon dont la jeune enfant peut appréhender une telle situation rapprochent ce récit des récits de l'enfance.

La réécriture de ce récit intimiste adhère au schéma proposé : elle fonctionne selon une logique de simplification par élimination. Les quelques ajouts qu'elle propose, nous le verrons, ont une fonction d'explication et de contextualisation de l'intrigue. Dans l'extrait proposé, la simplification par élimination concerne quelques répliques, qui ralentissent le rythme de l'échange sans apporter d'informations conséquentes. La conversation entre le père et la fille trouve une nouvelle économie, et un nouveau dynamisme : ainsi, « –¿Van a salir hongos? / –Sí, creo que sí. / – ¿Cuándo? / –Bueno, me imagino que ya para mañana habrán salido. » est remplacé par « –¿Van a salir hongos? / –Tal vez para mañana ya habrán salido. »

La simplification de certaines formulations vise à une plus grande cohérence : les quelques passages descriptifs évoquant l'environnement sont réduits à une expression plus directe et spontanée, éliminant quelques énumérations pouvant entraîner lourdeurs et maladresses. Ainsi la phrase « Los restos de la lluvia se evaporaban o eran absorbidos por tallos, hojas, raíces, nervaduras. » devient simplement « Los restos de la lluvia se evaporaban o eran absorbidos por la tierra. » (Ce qui semble quand même bien plus logique). La simplification efface quelques traits du récit que l'on pourrait qualifier de lyriques, comme lorsque la phrase nominale de B « Un firmamento cárdeno surcado de nubes plomizas. » retrouve un noyau verbal dans C : « El firmamento cárdeno estaba lleno de nubes plomizas ». Dans ce paragraphe, la simplification par élimination touche l'ensemble de la description : « En los botes de basura comenzaba la putrefacción de los desechos dominicales –periódicos, botes de cerveza, envolturas de sándwiches. » devient « En los botes de basura se pudrían los desechos. »

Tendance à la suppression : les exemples de « El parque hondo » et « El viento distante »

En règle générale, le polissage de la langue se fait par effacement. C'est le cas dans l'ensemble des récits de l'enfance. La plupart du temps, les suppressions concernent les parties de récit (moins souvent les dialogues, contrairement à ce que nous venons de voir plus haut) et touchent en particulier un certain nombre de propositions subordonnées circonstancielles ou relatives adjectives, qui disparaissent au fil des réécritures. C'est le cas, notamment, dans la troisième version de « El parque hondo », dont nous pouvons citer les différents incipits.

A (1963)	B (1969)	C (2000)
Todas las tardes, al salir del colegio, miraba el parque hondo, la gran extensión verde creciendo al lado de la calle. Pero esta vez bajó los escalones, atravesó los claros solitarios hasta el estanque de aguas sucias, inmóviles. De pie en la orilla del depósito (que los días cubrieron de limo y de pequeños peces y de ranas) alzó los ojos para ver el cielo: denso, oscuro atrás de la última arboleda. Se sintió solo; puso sus libros bajo el brazo y ascendió la ladera. Nuevamente corrió, silbó, atravesó el asfalto, sin advertir la noche que ya cubría todo el parque. (p. 13) [101 mots]	Todas las tardes al salir del colegio miraba el parque hondo, la gran extensión verde creciendo a desnivel junto a la calle. Pero esta vez bajó la escalinata y atravesó los claros solitarios hasta el estanque de aguas sucias inmóviles. De pie en la orilla del depósito que los días cubrieron de limo y habitado por peces y por ranas, alzó los ojos para ver el cielo que al adensarse oscurecía la arboleda. Se sintió solo. Volvió sobre sus pasos y ascendió la pendiente. Miró de nuevo el parque y se alejó como si huyera. (p. 11) [95 mots]	Todas las tardes, cuando salía de la escuela, Arturo miraba la gran extensión verde situada debajo de la calle. Pero esa vez fue hasta el estanque de aguas inmóviles. Al ver que oscurecía entre los árboles, tuvo miedo y se alejó casi huyendo del parque hondo. (p. 11) [46 mots]

Cet exemple est remarquable, puisque le passage de A à C implique la perte de plus de la moitié des mots. Ces suppressions semblent indiquer que le réécrivain accorde moins de place aux indices non nécessaires pour l'intrigue, à ce réseau de signifiants qui visaient surtout à conforter « l'effet de réel ». Toutes les situations n'ont pas à être contextualisées, tous les personnages n'ont pas à être décrits, ou nommés. Ces modifications ont pour conséquence la formation de phrases plus simples, plus brèves, et d'un rythme plus dense et parfois plus soutenu : que ce soit dans le souffle de la lecture ou dans les images qui défilent, le réécrivain élimine tout ce qui pourrait nous entraver, nous égarer. Octavio Paz affirmait que « le rythme n'est pas une mesure, c'est une vision du monde ». Le nouveau rythme insufflé par la réécriture suggère une vision plus simple, immédiate, essentielle : plus adéquate, nous semble-t-il, à dire le monde de l'enfance, avant que tout ne se complique, gâte ou corrompe. En outre, la réécriture va ajouter dès la deuxième version une idée nouvelle : le mouvement spontané de fuite de l'enfant, qui présage du micro-drame à venir.

« El viento distante », nouvelle qui donne son nom au recueil, nous plonge d'abord dans une situation festive : deux jeunes amants passent un dimanche dans une fête foraine. Cependant,

la visite d'une baraque éloignée et la vue d'un spectacle pathétique et désespéré les met face à une expérience d'extrême solitude qui les troublera au point d'avoir raison de leur couple. La comparaison des trois incipits de « El viento distante » rend évident le fait que la réécriture est nettement marquée par une volonté de concision : quantitativement, chaque étape éditoriale se caractérise par une baisse considérable du nombre de mots (l'incipit est réduit d'un cinquième entre A et B, puis encore d'un tiers entre B et C). Cependant, le nombre de phrases reste relativement constant (8 phrases dans B, 7 phrases dans A et C) : malgré la perte de matériel lexical, les noyaux de sens que constituent les propositions principales varient très peu. Le rythme du récit, en revanche, s'en trouve profondément modifié : les éléments descriptifs et circonstanciels qui transparaissent dans le décor planté dans A (et, en moindre mesure, dans B) sont réduits à leur expression minimale. L'auteur choisit de ne plus verbaliser l'aridité de la nuit, le silence, la solitude : celles-ci se lisent et se comprennent à travers une syntaxe sèche et dépouillée.

La seconde étape du processus de réécriture (le passage de B à C) montre un autre type de transformation : le déplacement et la redistribution de certaines phrases, qui entraînent une réorganisation de la narration. Alors que A et B s'ouvrent sur l'action du personnage central (qui fume, se regarde dans le miroir) avant de se centrer sur la situation de la scène (la nuit, la chaleur, la baraque, le silence de la fête foraine) puis de revenir au personnage (qui marche vers l'aquarium, fait brûler une allumette au-dessus de celui-ci et observe ce qu'il contient), dans la dernière version, c'est l'atmosphère qui est dépeinte en premier, très succinctement, par de très brèves touches : la nuit suffit, plus besoin de parler de ténèbres, et la sueur de l'homme résume la chaleur. En quelques mots, le décor est planté, l'homme peut y évoluer. Par ailleurs, là où les deux premières versions des incipits laissaient planer un doute, éveillant la curiosité du lecteur, la troisième version se montre explicite et ne cherche pas, à ce moment-là, à ménager un quelconque suspens : « […] mira lo que yace bajo el agua » (dans A et B), devient « […] mira la tortuga que yace bajo el agua » (dans C).

Le processus de suppression – assez radical – à l'œuvre dans ces deux moments de réécriture fait d'autant plus ressortir « ce qui reste », ce qui résiste à la réécriture. Il est difficile de ne pas accorder à ces fragments un statut particulier. Mis en relief par la réécriture, ils deviennent l'expression d'une essentialité narrative, fonctionnent comme un squelette textuel (la « substantifique moelle » est encore à chercher), révélé par l'auteur après qu'il a rongé, rogné son texte pour le dépouiller des chairs qui, apparemment, l'encombraient. Dans les trois premiers récits de l'enfance (« El parque hondo », « Tarde de agosto » et « El viento distante »), se glisse, au milieu d'une phrase, le titre de chaque nouvelle. Non seulement ce syntagme résiste à la réécriture par effacement, mais il occupe souvent une place privilégiée dans ces paragraphes d'ouverture : « el parque hondo » et la « tarde de agosto » sont mentionnés dans les premières phrases des nouvelles

éponymes. Ici, la réécriture façonne le texte de manière à ce que le syntagme « viento distante » conclue le paragraphe d'ouverture.

A (1963)	B (1969)	C (2000)
En un extremo de la barraca, el hombre fuma y ve su cara en el espejo que sostiene su mano, y ve la línea de humo al fondo del cristal. Se apaga la luz y él ya no siente ese humo que desborda sus labios, y no mira el espejo que ha dejado caer. El hombre está cubierto de sudor. La noche es densa y árida, y el viento se ha detenido en la barraca. Sólo hay silencio en la feria ambulante, y en el hombre crece una sangre que le recuerda la desesperación. Después camina hasta el acuario, enciende un fósforo, lo deja arder y mira bajo la transparente superficie del agua. El hombre piensa en otros días, en otra noche que se llevó un viento distante, en otro tiempo que los separa y los divide –como esa noche los separan el agua y el dolor, la lenta oscuridad. (p. 31) [150 mots]	En un extremo de la barraca el hombre fuma, mira su rostro en el espejo, el humo al fondo del cristal. La luz se apaga, y él ya no siente el humo y en la tiniebla nada se refleja. El hombre está cubierto de sudor. La noche es densa y árida. El aire se ha detenido en la barraca. Sólo hay silencio en la feria ambulante. Camina hasta el acuario, enciende un fósforo, lo deja arder y mira lo que yace bajo el agua. Entonces piensa en otros días, en otra noche que se llevó un viento distante, en otro tiempo que los separa y los divide como esa noche los apartan el agua y el dolor, la lenta oscuridad. (p. 26) [120 mots]	La noche es densa. Sólo hay silencio en la feria ambulante. En un extremo de la barraca el hombre cubierto de sudor fuma, se mira al espejo, ve el humo al fondo del cristal. Se apaga la luz. El aire parece detenido. El hombre va hasta el acuario, enciende un fósforo, lo deja arder y mira la tortuga que yace bajo el agua. Piensa en el tiempo que los separa y en los días que se llevó el viento distante. (p. 25) [80 mots]

d. En quête d'une plus grande efficacité narrative

Outre cette volonté de polir la langue, la réécriture va être l'occasion de mettre en place des dispositifs qui vont améliorer l'efficacité narrative. Ces dispositifs, bien entendu, seront différents en fonction de la modalité des textes réécrits. Ainsi, les textes appartenant au type des récits de l'enfance, ne seront pas modifiés de la même façon que les récits appartenant au second paradigme, celui des récits que nous nommerons, par défaut, « fantastiques ».

Ajouts ou amplifications de la voix des personnages dans les récits de l'enfance : « El parque hondo », « La cautiva » et « El principio del placer »

Nous avons remarqué plus haut que la réécriture était souvent l'occasion de simplifier (souvent par élimination) les passages de récit. En revanche, à plusieurs reprises, la réécriture va étoffer les passages dialogués. C'est le cas, par exemple, dans « El parque hondo », ou les fragments de discours direct (ou discours rapporté, selon la terminologie de Genette) sont souvent plus détaillés : il s'opère un déplacement quantitatif du récit vers le discours direct. Au fil des réécritures, et notamment dans la troisième version, le narrateur s'efface et laisse les personnages assumer avec

leur propre voix les enjeux narratifs. Ce glissement subtil a un impact important sur l'économie du récit : les idiomatismes des personnages les caractérisent individuellement, leur manière de s'adresser ou de se référer les uns aux autres donne à voir les relations qu'ils entretiennent, sans que soit nécessaire une intervention explicatrice d'un narrateur omniscient.

B (1969)
Hace siete años que ella no lo ve. Claro, nosotros no lo permitiríamos. Ricardo y atiene una familia y lo anterior está borrado. El niño no es ningún problema. Está conmigo desde entonces y, ya ve usted, lo estoy educando como formé a mi hermano. Lo terrible, Luisita, es que el dinero que me pasa Ricardo no alcanza para nada. No puedo exigir más; él ya gasta muchos con su esposa y sus niñas. Pero me veo obligada a buscar por todas partes para ayudarme un poco… Baraje siete veces; pártame en dos las cartas; luego tóquelas… (p. 13)

C (2000)
Hace siete años que ella no lo ve. Desde luego, lo intenta pero no la dejamos. Arturo cree que su mamá se fue al cielo que su papá lo visita sólo de cuando en cuando porque es piloto aviador y siempre anda de viaje. A los niños no se les puede contar la verdad. Ricardo tiene una nueva familia y lo anterior, gracias a Dios, quedó borrado. El chico no es mayor problema. Vive conmigo desde que su madre lo abandonó y, ya ve usted, lo estoy educando como formé a mi hermano. Lo terrible, señora, es que el dinero ya no alcanza para nada. No puedo exigirle más a Ricardo porque él tiene muchos gastos con su esposa y sus niñas. Me veo obligada a buscar por todas partes. Desde los quince años he trabajado de sol a sol. Ésa fue mi cruz. Primero por mi hermano y ahora por mi sobrino. Para mí no hubo novios ni fiestas ni diversiones. No me quejo. Nuestro Señor sabe lo que hace. Mi única compañía es mi gatita, porque Arturo es un ingrato y ni siquiera me dirige la palabra… Ay, señora, perdone. Usted con sus problemas y yo dándole lata con los míos. No me haga caso, por favor… Baraje siete veces. Pártame en dos las cartas y luego tóquelas. (p. 14)

Dans l'extrait ci-dessus, les origines cachées d'Arturo (sa mère s'est enfuie et son père a une autre famille) sont présentées par la tante Florencia depuis sa perspective et dans sa langue de femme catholique dévouée, voire sacrifiée : « cree que su mamá se fue al cielo », « gracias a Dios », « Desde los quince años he trabajado de sol a sol. Ésa fue mi cruz. », « No me quejo. Nuestro Señor sabe lo que hace. ».

L'ajout de passages donnant à entendre la voix des personnages répond à une meilleure caractérisation de ceux-ci, mais également au renforcement de l'intrigue. Nous avions présenté le final de « El parque hondo » lorsque nous avons abordé la neutralisation des changements dans les temps de la narration. Nous y revenons maintenant pour traiter l'introduction, lors de la seconde réécriture, de deux paragraphes de monologue intérieur du jeune Arturo. Cette amplification du récit de l'angoisse nocturne de l'enfant est la conséquence d'un autre ajout. En effet, alors que dans les versions A et B les raisons du retour tardif d'Arturo sont données au moyen d'un discours indirect (« El niño explicó que había mucha gente con el veterinario y que esperó el último turno. Florencia atribuyó el malestar de Arturo a lo desagradable de un encargo que ella mismo debió haber cumplido. » [B]) qui marque la fin de la conversation, le passage au discours direct, dans la

version C, permet un développement de celle-ci et l'introduction d'une phrase qui va peser comme une menace sur la conscience de l'enfant :

> – Perdón por la tardanza. Había mucha gente en el consultorio y tuve que esperar el último turno.
> – ¿La entregaste en manos del doctor?
> – Sí. Me dijo que no habría ningún problema.
> – Te veo muy mal… Lo entiendo, claro. Debí haber ido yo misma… ¿Quieres merendar?
> – No, gracias. Voy a acostarme.
> – No sabes cómo extraño a la gatita. Mañana a primera hora iré por sus cenizas. Mientras yo viva me acompañará en esta casa. (pp. 17-18)

La possibilité que le mensonge d'Arturo soit découvert par la tante devient dans C une certitude, et le monologue intérieur qui suit nous plonge dans les affres qui déchirent l'esprit d'Arturo :

A (1963)	B (1969)	C (2000)
Contadas en el reloj de la pared, las horas lo hallan despierto, insomne, asfixiado en la transpiración, entre las sábanas revueltas. A cada instante de esas horas cree escuchar los pasos de la gata. El más pequeño ruido le recuerda su andar o su silencio. Se levanta, toma los veinte pesos y los rompe; los devuelve a la noche que respira fuera de la ventana. El viento dispersa cuatro fragmentos de papel, y no deshace el miedo. Sentado al borde de la cama, quisiera hallar el sueño o despertar de un sueño… Florencia, en otro cuarto, abre los ojos y busca al lado de su cuerpo la huella de otro peso, del cuerpo blando y recio que pulían sus caricias –lentas, inútiles caricias con que Florencia se gastaba, se iba olvidando de los días. (p. 22)	El alba lo encontró despierto, insomne, ahogado en la transpiración bajo las sábanas revueltas. En el ruido más leve creía escuchar los pasos de la gata. Se puso de pie, tomó los veinte pesos y los rompe ante la ventana. El viento dispersó aquellos trozos de papel y no deshizo el miedo. Sentado al borde de la cama, intentó hallar el sueño o despertar de un sueño… Florencia, en otro cuarto, abrió los ojos y buscó al lado de su cuerpo la huella de otro peso, del cuerpo blando y recio que pulían sus caricias – lentas inútiles caricias con que Florencia se gastaba, se iba olvidando de los días. (p. 19)	El alba lo encontró insomne entre las sábanas revueltas. *No quiero imaginarme qué va a pasar cuando Florencia se entere de que no llegamos al consultorio. No creerá nunca que la gata escapó. Dirá: "Tú siempre la odiaste. Fue tu venganza. No te perdonaré nunca. Ese niño es malo. Él te aconsejó. Ustedes la mataron para hacerme daño y robarme el dinero. Maldito, hijo de tu madre tenías que ser. Ahora verás quién soy yo. Acabo de hablar con mi hermano y te vas derechito al reformatorio, a pudrirte con ladrones y asesinos de tu calaña". No, él me defenderá. O quién sabe: nunca he sido cariñoso ni le agradezco sus regalos. Por culpa de Rafael estoy en un lío del que nadie me sacará.* Ahora su única esperanza era el regreso de la gata. En el ruido más leve creía escuchar sus pasos. *Mira, tía, te juro por Dios Santo que no nos atrevimos a llevarla para que la mataran. Revivió y por eso la dejamos libre en el parque. Comprende, tía Florencia, yo también quiero mucho a la gatita.* No pudo más. Se levantó, sacó los billetes que había ocultado en el clóset, los rompió y los echó por la ventana. El viento dispersó los trozos de papel. *Tal vez lo mejor será huir y no volver nunca. Pero ¿adónde iré si no sé hacer nada y ni siquiera conozco bien la ciudad?* Florencia escuchó ruidos y abrió los ojos. En vano buscó a su lado el cuerpo que pulían sus caricias. Lentas, inútiles caricias con que Florencia se gastaba, se iba olvidando de los días. (p. 18)

Les ajouts de la réécriture qui concernent la voix des personnages dévoilent le remord qui ronge l'enfant, sa peur d'être découvert et le sentiment de culpabilité qui lui fait déchirer l'argent confié par sa tante pour l'euthanasie de la chatte malade. Dans son délire, l'enfant n'imagine aucune issue possible à cette situation : même si la faute qu'il a commise est absolument ordinaire, le protagoniste vit un véritable supplice. La réécriture, qui amplifie cet aspect du récit, fait d'Arturo le lointain protagoniste d'un autre *Crime et châtiment*.

Le récit « La cautiva » raconte comment, après un tremblement de terre qui a secoué leur village le matin même, un groupe d'enfants (dont le narrateur, maintenant adulte) décide d'explorer les ruines d'une demeure coloniale : les secousses ont fait tomber un mur, découvrant les restes momifiés d'une femme assise sur une chaise qui tombe en poussière au premier contact. Il s'agit sans doute de la nouvelle de *El viento distante* où les opérations de suppression, déplacement et modification du contenu textuel sont les plus importantes.

En effet, le passage de A à B (et, en moindre mesure, de B à C) est le résultat d'un travail de réécriture profond, qui atteint parfois la structure même du texte. La transformation du texte est telle qu'elle rend complexe (et fort peu lisible) la transcription linéaire des phénomènes de réécriture entre les différentes versions que nous présentons en annexe. Les suppressions et modifications y sont si importantes que dans l'extrait proposé en annexe, quatre phrases de la première version disparaissent intégralement. Globalement, entre la version de 1963 et celle de 2000, plus de la moitié des signifiants sont effacés (et l'on passe successivement de 309 à 161 puis à 153 mots).

L'importance de la manipulation de la matière textuelle est telle dans cette nouvelle que nous avons choisi de marquer ici non pas les phénomènes de variation mais les éléments stables. Les mots, syntagmes ou phrases qui se maintiennent au fil des trois versions apparaissent soulignés dans la transcription. En vert sont marqués les invariants entre A et B et en bleu ceux entre B et C. Ces invariants dessinent grossièrement une trame sémantique, que nous pourrions résumer ainsi : un tremblement de terre affecte entièrement le village, [à tel point que] nous crûmes un moment que nous n'irions pas à l'école, [mais] le professeur nous dit qu'il s'agissait d'un phénomène naturel, pas d'un châtiment divin, et qu'il ne fallait pas croire aux superstitions. Les invariants sont ici des mots ou des syntagmes : aucune phrase complète ne survit aux deux réécritures successives. Le passage de A à B permet la conservation de propositions complètes, alors que celui de B à C altère systématiquement les phrases, tant et si bien que le fragment répété le plus long (qui, curieusement, parle de répétition) n'est composé que de quatre vocables : « repetirse con mayor fuerza ».

Dans ce récit, les manœuvres de suppression et de reformulations ont pour corrélat la transformation de la voix narrative. Dans un premier temps (dès la première réécriture), cette modification concerne le narrateur tel qu'il apparaît à l'ouverture de la nouvelle. Dans un second temps (lors de la seconde réécriture), elle touche le discours rapporté du professeur, à la fin de l'extrait présenté. Pour le moment, nous nous attacherons aux conséquences sur l'économie du texte de la première réécriture.

La réécriture de 1969 introduit un changement important en déléguant le récit à un narrateur homo et intradiégétique sous la forme d'une première personne du pluriel qui regroupe – nous le découvrons peu après – le collectif des enfants d'une même classe de primaire puis, à l'intérieur de ce groupe, le narrateur et ses deux amis, Guillermo et Sergio. En revanche, la première version retardait la prise en charge du récit par un personnage-narrateur, en décrivant « de l'extérieur » les effets du tremblement de terre sur les habitants du village. Cette description, beaucoup plus détaillée, s'intéressait aux comportements des habitants en fonction de leur situation (les hommes dans la rue guettent la formation de failles, ceux qui étaient à l'intérieur se précipitent dehors en craignant un effondrement, les femmes prient). La réécriture choisit de faire du narrateur le médiateur par lequel sont vécues et transmises ces expériences qui concernent la collectivité : « Salimos a la calle con miedo de que los techos se desplomaran sobre nosotros. Luego temimos que el suelo se abriera para devorarnos. Calmado el temblor, nuestras madres seguían rezando ». À la dispersion descriptive de la première version ou les réactions sont « éclatées », la cohésion narrative de la seconde réussit à regrouper toutes les expériences autour de celle du narrateur, puisque dans la troisième version même les expériences qui lui sont étrangères (celles de « las mujeres ») lui sont étroitement liées (étant donné qu'elles deviennent celles de « nuestras madres »).

En faisant porter la responsabilité du récit à un narrateur (qui, en outre, représente un collectif d'enfants), la réécriture permet de rendre compte non pas d'un phénomène extérieur, mais d'une expérience vive, relayée par des émotions : ainsi, les expressions « con miedo », les verbes « temimos », « devorarnos » trahissent l'impact du séisme sur les enfants et la forte impression causée. En adoptant, d'entrée de jeu, le point de vue du narrateur-personnage à travers un pronom personnel collectif, le récit évite la dispersion, fait l'économie de descriptions qui retardent le « nouement » de l'intrigue, tout en permettant de suggérer dès les premières lignes, grâce à ce vocabulaire émotionnel ajouté, que le récit se déroulera sous la modalité de l'angoisse et de la terreur.

Dans le long récit « El principio del placer », Jorge, un jeune adolescent qui a récemment emménagé à Veracruz avec sa famille, narre dans son journal intime sa relation amoureuse avec Ana Luisa, une jeune fille plus âgée, d'origine bien plus modeste que la sienne (son père est un officier proche du futur président), aux mœurs légères et au passé trouble, ce que Jorge refuse de voir.

Là aussi, la plupart des ajouts introduits par les réécritures tendent à renforcer l'intrigue. Certains vont insister sur ce qui sépare les deux amants (l'âge par exemple), ou les considérations morales, très pesantes dans la « bonne société » mexicaine des années quarante. Ainsi, « Sonrió y

me tomó de la mano. » devient « Pero en vez de contestarme me tomó de la mano como si no estuviéramos rodeados de gente, en plena terraza entre el salón de baile y la playa. ». Ou encore « Me sentía feliz aunque con miedo de que fuera a pasar alguien de la casa. » est transformé en :

> Me sentía feliz aunque con miedo de que alguien de la casa nos descubriera. Porque se supone que aún no estoy en edad de andar con mujeres; intentarlo es un delito que arruina los estudios y el desarrollo normal y debe castigarse con la pena máxima. No sé, el placer de caminar con su mano en mi mano, cerca de Ana Luisa que es tan hermosa con su cara tan bella y su cuerpo perfecto, valía todos los riesgos. (B [1997], p. 20)

Car la conscience de la transgression des règles de morale et de bienséance ne peut freiner le désir que ressent le jeune Jorge, comme le montre cet ajout subtil : « La brisa era tan fuerte que le alzaba la falda y pegaba la blusa de Ana Luisa contra sus senos. » (B [1997])

La réécriture va également renforcer l'aveuglement de Jorge, qui n'entend ni ne voit tous les indices susceptibles de révéler la véritable nature d'Ana Luisa. En effet, la réécriture va rendre explicites les rumeurs qui circulent sur Ana Luisa, en insérant dans le discours d'une connaissance de Jorge : « Te lo digo con todas sus letras: una putita que se acuesta con viejos repugnantes para sacarles dinero. La culpa es del borracho de su padre –un huevón al que no le gusta trabajar– y de la madrota que vive de conseguirle clientes a tu noviecita. » À ces mises en garde frontales répond un autre ajout, qui rend compte de la réaction de Jorge : « Desde luego lo que dice de Ana Luisa es una calumnia, una absoluta y total mentira. ¿Por qué todos se ensañarán con ella en esta forma? ».

De la même façon, la seconde version multiplie les indices concernant les agissements suspects de la jeune femme dont Jorge est amoureux. Le narrateur-personnage avait déjà évoqué la voiture Packard de laquelle sortaient Ana Luisa et sa tante un soir qu'il rôdait près de leur maison. La réécriture ajoute : « Por cierto: un Packard idéntico al de la otra noche se hallaba estacionado frente a El Paraíso de las Telas. Bueno, el coche en que iba Ana Luisa no es el único Packard que hay en el mundo. Puede ser una casualidad. Me voy a volver loco si sospecho de todo lo que veo. »

Les ajouts introduits dans chaque nouvelle version du texte font de Jorge la victime de son propre aveuglement. Malgré les recommandations avisées de son entourage, malgré la circulation de rumeurs, malgré le constat d'agissements suspects de la part de sa « novia », Jorge refuse de se rendre à l'évidence. Au principe de réalité, Jorge préfère le principe de plaisir : embrasser sa très secrète petite amie, bien sûr, mais également se réfugier dans la lecture de ses romans (habitude qui lui est reprochée par son père). Et bien que l'expérience de Jorge se solde par une énorme déception, c'est la frustration, autant que le plaisir, qui conduisent le jeune garçon à écrire.

Sa préoccupation de laisser une trace trahit une angoisse de la non existence : le récit des rencontres, la transcription des lettres, etc., fonctionnent comme des preuves du caractère réel et non fantasmé de cette relation amoureuse, qui doit rester clandestine (même si l'obsession de Jorge pour que personne ne trouve le cahier peut être interprétée comme un appel pour que celui-ci soit

trouvé). D'autre part, son inquiétude à consigner par écrit, en détail, chacune de ses rencontres, attentes, joies et désespoirs, reflète la peur de la disparition : à maintes reprises l'adolescent mentionne explicitement la crainte d'en venir à oublier cette relation qu'il sait vouée à s'achever. La réécriture renforce cette idée au moyen d'ajout ou de modification : « Además lo que no se escribe se olvida : reto a cualquiera a decirme día por día qué hizo el año anterior. » et, un peu plus loin, la sensation (« […] siento que si dejo de escribir no quedará nada de lo que está pasando. ») se change en affirmation: « Pero si dejo de escribir no quedará nada de todo esto. »

Renforcement indiciel dans les récits fantastiques

À première vue, on pourrait penser que la série des récits fantastiques prend le contre-pied de celle des récits de l'enfance : on s'éloigne du réalisme épuré pour entrer dans une littérature qui bouscule les règles du « normal » et cherche à produire un effet sur le lecteur. Cependant, le recours à la modalité fantastique sert un propos qui, dans son essence, rejoint celui des récits de l'enfance. Dans les deux cas, il s'agit pour le personnage de vivre un moment-charnière, une expérience-limite, de franchir une frontière au-delà de laquelle toutes les certitudes (celles liées à l'innocence et au bonheur, dans le cas des récits de l'enfance ; celles liées au fonctionnement du réel, dans le cas des récits fantastiques) sont balayées. Cependant, alors que la modalité réaliste vise à rendre la justesse de ce moment, la modalité fantastique cherche à plonger le lecteur dans la même inquiétude que le personnage. Ce que va poursuivre la réécriture des nouvelles fantastiques c'est, en règle générale, cette quête de l'effet sur le lecteur : celui-ci, comme le personnage, ne doit pas sortir complètement indemne de sa lecture. Le paradigme des récits fantastiques regroupe notamment les récits « Civilización y barbarie », « Algo en la oscuridad » et « Jericó » de *El viento distante* (tous trois ajoutés lors de la réédition de 1969), « La fiesta brava », « Langerhaus », « Tenga para que se entretenga », « Cuando salí de La Habana, válgame Dios » de *El principio del placer*.

Après avoir analysé quelques procédés de réécriture visant à renforcer le réseau indiciel sur lequel repose l'effet de surprise dans les récits « Langerhaus » et « Tenga para que se entretenga » (de *El principio del placer*), nous présenterons une interprétation de la réécriture menée dans deux nouvelles « à chute » : « Jericó » et « Civilización y barbarie » (de *El viento distante*). La brièveté de ces deux derniers textes nous a permis de présenter une interprétation plus exhaustive de leur processus de réécriture. Chacune des nouvelles présentées dans cette partie n'a été soumise qu'à une réécriture : lors de l'édition de 1997 pour *El principio del placer*, et lors de l'édition de 2000 pour *El viento distante*.

Lorsqu'il réécrit « Langerhaus », Pacheco va d'abord procéder à une entreprise de polissage similaire à celle menée dans les autres textes : il s'agit de gommer toutes les aspérités, surplus, redites, qui pourraient alourdir le récit et freiner sa fluidité. Dans ce récit, un narrateur personnage apprend en lisant le journal la mort accidentelle de Langerhaus, l'un de ses amis d'enfance : lorsqu'il partage cette information avec ses anciens camarades d'école, personne ne se souvient du disparu. Le narrateur part désespérément en quête de preuves de l'existence du mort, mais à ses souvenirs vivaces et précis s'oppose le néant : nulle part il ne trouve la moindre trace de Langerhaus. Là encore, les suppressions de propositions relatives circonstancielles vont avoir pour conséquence le maintien d'un « essentiel » formulé dans des phrases syntaxiquement plus simples. Nous pouvons citer, par exemple, la phrase : « Al dar vuelta a una página hallé la información de que había muerto Pedro Langerhaus al volcar su coche en la curva llamada "La Pera" de la autopista a Cuernavaca. » remplacée dans la version de 1997 par : « Al dar vuelta a una página supe que Langerhaus había muerto en la autopista a Cuernavaca. ». L'élimination presque systématique des périphrases est un autre signe de la recherche d'une expression plus directe : « resultaba para mí » devient « me resultó »; « que hallaron » devient « hallada »; « el único amigo que tuvo Langerhaus » devient « su único amigo »; « el hecho de ser completamente distintos » devient « la diferencia ».

En revanche, on peut observer un ajout conséquent (s'étendant sur trois paragraphes) où le narrateur se remémore les déjeuners où, en compagnie de ses anciens camarades, ils y commentaient le changement de carrière de Langerhaus (qui abandonne la musique et se consacre à l'immobilier). L'ajout concerne également un autre souvenir : celui d'une conversation téléphonique où Langerhaus souhaitait soumettre au narrateur une offre concernant un terrain dans un nouveau lotissement. Ces deux ajouts visent à renforcer l'existence de Langerhaus : non seulement le personnage narrateur se rappelle de lui, mais il se rappelle avoir parlé de lui avec d'autres personnes. Dans l'esprit du personnage narrateur, la « réalité » de Langerhaus est incontestable : ce n'est que plus tard, face à la réaction de ses amis, que celle-ci commencera à vaciller.

Plus loin, un ajout d'un autre type introduit une impression d'« inquiétante étrangeté ». Il s'agit d'une réflexion grammaticale du narrateur sur des constructions verbales avec le pronom « nous ». La première reprend une phrase prononcée par un personnage et qui apparaît déjà dans la première version : « Supe que algunos de nosotros han muerto ». La réécriture va introduire un commentaire métalinguistique du narrateur-personnage :

> "*Algunos de nosotros han muerto.*" La construcción gramatical me sorprendió. En seguida pensé: "No, ¿cómo podría haber dicho Cisneros: "*Algunos de nosotros hemos muerto*". Ese *nosotros* es un descuido o una abreviatura afectuosa. Significa: "*Supe que algunos de nuestros compañeros han muerto*". (B [1997], p. 106)

Le commentaire du personnage est-il une mise en abyme d'une réflexion du réécrivain en train de relire son texte ? Cela nous semble tout à fait possible et le fait est que cela fonctionne : l'impression d'incorrection grammaticale que la formulation fait naître chez le personnage le pousse à une reformulation qui ouvre sur un impossible : celui du constat par le locuteur de sa propre mort. Or, tout l'enjeu du récit est là, dans ce « nous », ambigu, qui peut être inclusif ou exclusif : ce mort qui ne semble jamais avoir été vivant, si ce n'est dans l'esprit du narrateur, en est-il une émanation, un double n'ayant pas d'existence « réelle » ? Les amis du narrateur n'en démordent pas, ils n'ont aucun souvenir de ce Langerhaus, « Además ese apellido no existe en alemán ».

Cette obsession du narrateur pour le « nous » apparaît dans un autre ajout, à la fin du même paragraphe. Cependant, cette fois, même si l'ajout permet de renforcer le thème de l'identité trouble/double, et renforce une certaine tendance « paranoïaque » chez le narrateur, il nous semble que le commentaire est quelque peu forcé : face à un ami qui lui dit « Te esperamos el viernes », le narrateur se sent exclu de ne pas faire partie ce « nous » : « "*¿Te esperamos?*" ¿Quiénes?, me pregunté. ¿El *nosotros* me excluye ahora? Qué estupidez. Desde cuándo me he vuelto gramático y vigilo cómo hablan los demás. Por supuesto *nosotros* quiere decir: "*Tú eres de los nuestros. Los demás compañeros de Morales y yo te esperamos el viernes*" » (p. 106). La réécriture, en cherchant à introduire le doute chez le lecteur, multiplie les indices : de manière heureuse le plus souvent, mais avec une certaine maladresse dans certains cas.

Lors de la réécriture de « Tenga para que se entretenga », Pacheco cherche aussi l'efficacité : les nombreuses suppressions dans la lettre d'ouverture envoyée par le narrateur-personnage (un détective) afin d'introduire le rapport d'enquête qui suit (et qui constitue le corps de la nouvelle) signifient l'élimination de tout ce qui pourrait retarder, inopportunément, l'entrée dans le récit fantastique. « Tenga para que se entretenga » contient donc une brève introduction, à la fois lettre et demande de règlement pour le rapport d'enquête que nous trouvons à la suite. Celui-ci narre, de façon circonstanciée, la disparition mystérieuse d'un enfant de six ans, parti explorer une grotte en compagnie d'un homme étrange, alors qu'il jouait dans le parc de Chapultepec.

La modalité fantastique est renforcée par de subtils ajouts, concernant la description du « kidnappeur » : « Olga pensó que sería un vigilante, un guardián del castillo. La sorprendió –insisto hallarlo tan amable. » devient « Lo creyó un vigilante, un guardián del Castillo, y de momento no reparó en su vocabulario ni en el olor a humedad que se desprendía de su cuerpo y su ropa. » et ses propos énigmatiques : « –¿Y no tienes frío? / –No. » (pp. 136-137) devient « –¿Y no tienes frío? / –La tierra en su interior está caliente. » (pp. 117-118)

Et puisqu'il s'agit d'une enquête, le réécrivain ne se contente pas de renforcer les indices textuels, il précise également les indices « diégétiques » : alors que le lieu de disparition de l'enfant était marqué par « la ramita » dans la première version, il est signalé par « el caracol y la ramita » dans la deuxième. Pacheco multiplie les indices, et multiplie également les questions au sujet d'une enquête résolue de façon hâtive et quelque peu suspecte, en ajoutant cette série de questions rhétoriques : « Por ejemplo, ¿qué se hizo de la caverna subterránea por la que desapareció Rafael? ¿Quién era y en dónde se ocultaba el cómplice que desempeñó el papel de guardia? ¿Por qué, de acuerdo con el relato de su madre, fue el propio niño quien tuvo la iniciativa de entrar en el pasadizo? » (p. 123). Le narrateur soulève dans la réécriture toutes les questions qui resteront en suspens : le récit reste ouvert, aucune explication ne nous est fournie et c'est dans cette espace de doute irréductible que se développe le récit fantastique.

« Jericó[356] », une fois n'est pas coutume, met en scène un environnement privilégié : sur les collines qui surplombent la ville, un personnage, « H », jouit de la douceur automnale en se promenant dans un sous-bois. Lorsqu'il trouve une fourmilière sur son chemin, il s'applique méthodiquement à la détruire, avant d'y mettre le feu. Lorsqu'il relève enfin les yeux, il a à peine le temps d'entrevoir la destruction de sa ville avant d'être lui-même soufflé dans une énorme explosion.

Ce récit bref présente un travail de réécriture intense et l'on retrouve les traces d'une même recherche de sobriété dans l'expression. Les répétitions lexicales sont soigneusement évitées et toutes les formulations pouvant contenir une redondance sémantique sont éliminées (suppression de « fuma » après « enciende un cigarro »). Les phrases sont modifiées pour que les actions et pensées du personnage soient les plus précises et claires possibles : c'est ainsi que « H baja la vista y descubre entre la hierba una caravana de hormigas » remplace « H vuelve los ojos y mira los senderos en la hierba. » En général, le réécrivain privilégie les phrases courtes et adopte une expression sans détour. La reprise de la phrase d'amorce en est un bon exemple, où l'on passe de : « Al caminar por un sendero del otoño H pisa hojas que se rompen sobre el polvo. Brilla la luz del mediodía en los árboles. Las nubes hacen y deshacen formas heráldicas. » à « H avanza por un camino del otoño. El mediodía parece arder, las nubes se forman y se deshacen. » Les modifications sont nombreuses et diffuses, et semblent concerner davantage la substance de l'expression que la substance du contenu (même si, bien évidemment, on ne peut remanier l'une sans altérer l'autre).

---

[356] La première version de ce récit, incluse dans l'édition de 1969 de LSM occupe les pages 137 et 138 du recueil. La seconde version, proposée dans l'édition de 2000, se trouve aux pages 131 et 132.

Au niveau de la mise en page, la réécriture va introduire des paragraphes, générer des espaces de « blanc » et de respiration : alors que la première version se présentait comme un bloc, la seconde se divise en six paragraphes. On assiste à une « normalisation » de la forme du récit, qui se manifeste également par l'ajout de virgules et la mise en place d'une ponctuation qui nous semble plus canonique. Le réécrivain ne semble plus accorder autant d'importance aux particularités d'organisation de la matière textuelle, qui se présentait comme une unité compacte et où l'on passait, sans pause ni transition, d'une situation absolument idyllique à une scène apocalyptique. Cependant, le choix, lors de la réécriture, d'une présentation canonique (retour à un certain « ordre des choses »), accentue encore davantage l'impression de normalité rassurante (« Nada interrumpe la serenidad, el orden se ha adueñado del mundo. ») qui se dégage du récit. Et la chute en sera d'autant plus rude qu'elle se trouve contenue dans les quelques lignes d'horreur froide qui forment le dernier paragraphe.

L'observation attentive des modifications lexicales lors du passage de la première à la seconde version permettent de dégager une ligne directrice. En effet, la réécriture semble multiplier les indices qui préfigurent la similitude des destins en contribuant à estomper les différences entre les humains et les fourmis. D'abord, par un bref ajout (« en algo que parece trasmisión de órdenes o intercambio de noticias ») qui crédite les insectes d'une forme de langage (et plus loin une modification les désigne comme « esclavas ») ; ensuite, par le renforcement des similitudes entre la « ville » des fourmis et celle des hommes. On remarque à ce propos que le terme « hormiguero », présent deux fois dans la première version, n'apparaît pas dans la seconde, que les « médanos » qui protégeaient l'entrée des tunnels sont remplacés par des « murallas » et qu'à l'intérieur de la « ciudad subterránea » des fourmis, les « depósitos » sont remplacés par les espaces – plus spécifiquement humains – des « talleres, bodegas, prisiones ». Enfin, l'ajout de la phrase « H jamás profanará los misterios » donne à la fourmilière une aura spirituelle, presque sacrée, que l'on peut penser réservée aux sociétés humaines.

La destruction de la fourmilière comme préfiguration de la destruction de la ville est renforcée par la réécriture. Cette communauté de destins ne tient finalement qu'à un jeu d'échelle, qu'il est facile d'ajuster : le personnage observe la « capitale » depuis les hauteurs des montagnes qui la dominent : depuis ce point de vue, ses habitants, hommes et femmes, sont aussi insignifiants que des insectes. Le réécrivain se garde bien de poser sur son personnage un regard moralisateur : il ne sera lui-même bientôt qu'une victime de plus. Cependant, cela ne le déresponsabilise pas de son comportement au mieux, puéril, au pire, barbare et la réécriture va insister sur ce point : alors que dans B, l'homme détruit la fourmilière parce qu'il est « llevado de un impulso invencible », dans C, le choix de la voix active (« no resiste el impulso ») montre qu'il semble s'abandonner sciemment

à une pulsion qui n'a plus rien d'insurmontable, mais qui le satisfait car « se ha vuelto omnipotente ».

« Civilización y barbarie[357] » propose une structure bien plus complexe que celle de « Jericó », puisque la nouvelle repose sur un entrelacement de trois récits : 1) l'attaque d'un fort par une armée d'Apaches conduits par Géronimo (à la fin, le lecteur se rend compte qu'il s'agit d'un film à la télévision) ; 2) la lettre d'un fils soldat à son père lui racontant l'excitation de ses premiers combats au Sud Viêt Nam ; 3) le père, homme puissant, enfermé dans son appartement sécurisé et regardant d'un œil un film de cowboys et d'indiens à la télévision, plus occupé à surveiller, depuis la fenêtre du dix-neuvième étage, l'étendue des émeutes qui ont lieu dans la rue.

La réécriture, ici, est globale : elle ne concerne pas uniquement le vocabulaire (la recherche du mot juste), mais également la mise en page, le temps du récit ou le choix du procédé narratif. Il nous semble que dans ce récit, la vocation première de la réécriture est la recherche d'un effet d'accélération, de précipitation, de chute. Toute la réécriture vise à accentuer cette sensation d'emballement vers l'irrémédiable. La nouvelle version est considérablement plus courte que la précédente : tout ce qui est superflu disparaît. L'effet le plus visible de cette concentration extrême du texte se trouve dans la mise en page. Alors que dans la version de 1969 les différents récits sont séparés par des espaces blancs (et ce sur la moitié de la nouvelle environ) ou signalés par un retour à la ligne (dans la deuxième moitié de la nouvelle) ; le texte de 2000 se présente comme un bloc continu, sans paragraphes ni espaces, ramené sur deux pages et demie. Dans les deux versions, les fragments textuels consacrés à chacun des récits sont à chaque fois un peu plus brefs : à la fin de la nouvelle, ils se réduisent parfois à une ou deux phrases. Les différents récits alternent ainsi de plus en plus vite, ce qui intensifie la sensation de précipitation jusqu'à la chute finale. L'absence d'espace entre les récits, de retours à la ligne et de retraits dans C enchaîne le regard du lecteur, lui ôte toute possibilité de repos, et l'entraîne sans discontinuer jusqu'au point final.

B (1969)
Mr Waugh no abrió. Los de afuera trataron de derribar la puerta.
Atravesó el campamento en diagonal, rumbo a la enfermería.
Terminaron las balas, empuñaron los sables.
Mr. Waugh apuntó la ametralladora que había comprado por correo y lanzó varias ráfagas.

C (2000)
Escuché gritos, pisadas, golpes a la puerta. Tony Waugh atravesó el campamento rumbo a la enfermería. No hay calor como el que produce la humedad del río Mekong. Al terminar las balas los soldados empuñan los sables. Tomé la ametralladora y disparé contra la puerta. Se escucha el clarín del Séptimo de Caballería. Los apaches huyen del fuerte. Los defensores se han salvado. La

[357] La révision de cette nouvelle a conduit à son extrême concentration, puisque des sept pages que comptait la première version (*El viento distante* [1969], pp. 110-116), il ne reste que trois pages au terme de la réécriture (*El viento distante* [2000], pp. 113-115).

Se escuchó el clarín de la caballería: los apaches se dieron a la fuga.
De pronto la hojarasca cedió bajo sus pies, y él se hundió con un grito en las afiladas, en las primitivas puntas de bambú de la trampa. Antes de salir a ver qué había ocurrido, Mr. Waugh quiso apagar el televisor. Era tarde: los jinetes lo arrasaban todo a su paso. Mr. Waugh dejó caer el arma y sintió que lo destrozaban los primeros cascos sin herradura. (p. 116)

hojarasca cedió bajo sus pies. Tony Waugh se hundió con un grito en las puntas de bambú que erizaban la trampa. Antes de asomarme a ver qué había ocurrido intenté apagar el televisor. Era ya tarde: los apaches salían de la pantalla y arrasaban con todo. La ametralladora se deslizó de mis manos y sentí que me destrozaban los cascos sin herradura. (p. 115)

Cependant, le choix de travailler sur l'effet de chute lors de la réécriture va avoir de lourdes implications sur le texte. En effet, la distinction entre les différents récits, auparavant marquée par les espaces blancs et les retours à la ligne, doit être signalée autrement, sans quoi les trois récits courent le risque de se confondre et de confondre le lecteur. La solution apportée par le réécrivain consiste à attribuer à chacun des récits un type de narration particulier : le premier récit, celui des Apaches, est assumé par un narrateur hétérodiégétique. Mais alors qu'il était au passé en B, il est rendu par un présent en C. Le deuxième récit, qui se passe au Viêt Nam, gardera la forme épistolaire qu'il avait dans B : ce sera donc un récit à la première personne, essentiellement au présent. Le troisième récit, en revanche, est nettement modifié et le narrateur hétérodiégétique de B devient homodiégétique : M. Waugh y raconte sa propre histoire par le biais d'une narration ultérieure. Si le passage du récit 1 au présent nous semble pertinent (la narration au présent y accentue l'impression de simultanéité et transforme effectivement l'attaque des Apaches à la télévision comme un fond sonore et visuel qui envahit la réalité), nous émettons des réserves en ce qui concerne le passage du récit 3 à la première personne du singulier. En effet, la fin de la nouvelle suggère que M. Waugh meurt sous les sabots des chevaux indiens, ce qui rend difficilement tenable le choix de la narration ultérieure de première personne.

Cette réécriture qui resserre les récits, qui intensifie leur juxtaposition, a pour fonction de mener à la chute : peu à peu, les différents fragments se superposent les uns aux autres à tel point que les différents chronotopes et niveaux diégétiques en deviennent perméables. Exception faite de la réserve que nous avons émise sur le choix narratif du troisième récit, les solutions proposées par la réécriture pour supporter cette contraction de l'intrigue nous semblent fonctionnelles et participent à l'effet de précipitation du récit. Les suppressions lexicales réduisent chacun des récits à l'essentiel, ce qui est particulièrement sensible dans la première occurrence du récit 1 : « El fuerte era un punto a mitad de la pradera cubierta por la sombra de los acantilados amarillos. » devient « El fuerte es un punto a mitad de la pradera. ». De la même manière, « Hacia él convergía en pie de guerra toda la Nación de los Apaches. […] Al frente de sus hombres, impávido bajo el hosco penacho, cabalgaba Jerónimo » devient « Hacia él convergen los apaches encabezados por

Jerónimo. ». Dans le récit 2, la lettre du fils, écrite depuis la jungle vietnamienne en pleine guerre, la suppression du nom et de l'adresse du destinataire, qui visait à donner l'illusion de l'échange épistolaire, ne pose aucun problème de compréhension puisqu'est conservée la formule « Querido papá ». En règle générale, les suppressions représentent un procédé efficace de compression des trois récits.

Le procédé de suppression n'est pas le seul recours du réécrivain qui, à certaines occasions, va ajouter de l'information. Dans l'extrait présenté (et, nous semble-t-il, dans l'ensemble de la nouvelle) l'ajout le plus conséquent concerne le récit 3, celui de M. Waugh. En effet, puisque dans la version C le narrateur est homodiégétique, il faut user d'un subterfuge pour connaître son nom et sa relation avec l'auteur de la lettre adressée à ce « Cher papa » : « ¿Para qué iban a usarlos contra una persona decente, con un hijo luchando por la libertad en Vietnam? Todo el mundo me respetaba, yo era míster Waugh. » Cet ajout, nécessaire pour que l'on identifie les personnages et leur lien de parenté, nous semble toutefois un peu maladroit et moins économique que la formulation précédente. Cependant, l'ajout répond ici à une exigence structurelle et reste exceptionnel lors de la réécriture de cette nouvelle.

e. Temps de l'histoire et temps du récit : contextualisation socio-politique et consolidation des références historiques

Le travail de réécriture s'inscrit pleinement dans la temporalité : l'image du balancier que nous avons utilisée dans le premier chapitre (un retour vers l'ancien et une projection vers le nouveau) suggère le rythme du pendule qui rend compte du passage du temps. Si la périodicité des réécritures n'est pas régulière (seulement six ans s'écoulent entre les deux premières versions de *El viento distante* mais trente-et-un ans entre la deuxième et la troisième version), il est aisé de constater que le processus global de réécriture s'inscrit sur le long terme : trente-deux ans s'écoulent entre la publication de *La sangre de Medusa* et sa réécriture ; trente-et-un ans entre la deuxième et la troisième version de *El viento distante* et vingt-cinq ans entre les deux éditions de *El principio del placer*. Vingt-cinq à trente-deux ans : c'est là l'intervalle moyen entre deux générations.

Conscient du passage du temps, de l'effacement et de l'oubli, la réécriture va venir en renfort de la mémoire et de l'Histoire, mais le réécrivain est également sensible au fait de publier pour cette nouvelle génération : bon nombre de récits vont être « datés » lors de la réécriture, d'autres vont voir leur contexte socio-politique détaillé lors des nouvelles éditions. Ces interventions (parfois profondes) trahissent une certaine volonté d'actualisation : si l'explicitation du contexte implique une re-sémantisation du texte (en augmentant sa charge critique, par exemple), elle a pour conséquence de le rendre plus facilement appréhensible pour le nouveau public qui le découvre.

En plus d'expliciter le temps de l'histoire, le réécrivain va parfois rapprocher du lecteur le temps de la narration, en modifiant les dates qui renvoient au présent du narrateur. C'est le cas dans *Las batallas en el desierto*, bref roman où on observe très peu de phénomènes de réécriture, mais dont l'auteur va subtilement modifier les dernières lignes, afin que le narrateur soit « contemporain » de son public : la phrase « Nunca sabré si aún vive Mariana. Si viviera tendría sesenta años. » est en effet remplacée, dès 1999 par « Nunca sabré si aún vive Mariana. Si hoy viviera tendría ya ochenta años[358]. »

Datation de la diégèse

La réécriture va marquer le passage du temps en datant précisément la diégèse : le réécrivain va introduire dans le nouveau texte une date qui non seulement situe l'événement narré (le phénomène de datation est l'un des recours les plus simples et effectifs pour déterminer le contexte diégétique) mais marque également la distance entre le lecteur et l'histoire. La première réécriture (en 1969) des récits « Aqueronte » et « No entenderías » recourt à la datation. C'est également le cas lors de la réécriture de l'une des premières nouvelles de Pacheco « La sangre de Medusa » où l'on peut observer le passage de : « Fermín se limitaba a esperar la muerte de Isabel, quien ya tenía más de setenta años » (A) à : Fermín « […] se limitaba a esperar la muerte de su esposa que en 1955 había cumplido setenta años ». Cette précision situe à la fois le contexte diégétique et le contexte de production (on se souvient que la première publication de cette nouvelle, dont nous ne disposons pas, date de 1958).

Dans « Aqueronte », récit d'un « desencuentro » entre deux jeunes gens qui, assis dans un café, s'observent de loin et se sourient, mais ne pourront jamais se parler, il s'agit pour l'auteur de replacer la scène (les événements de déroulent presque « en temps réel ») dans un contexte passé. L'auteur gomme le détail qui pourrait avoir vieilli (le bloc de sténographie devient un cahier) mais avec l'ajout de « un domingo en mayo de 1966 » date explicitement le moment de cette rencontre manquée. Il nous semble que l'introduction de la date permet de mesurer la distance entre la société décrite dans le récit et celle dans laquelle évolue le nouveau lecteur. Ici, même si la situation mise

---

[358] Un phénomène similaire est observable dans le récit fantastique « Cuando salí de La Habana, válgame Dios ». Un navire quitte le port de la capitale cubaine après un soulèvement de travailleurs noirs dans des usines de sucre avec à son bord un représentant de commerce qui passe les quelques jours de la traversée à tenter de séduire une jeune fille : le lecteur comprend par toute une série d'indices que la scène a lieu au début du XXe siècle. Or, lorsqu'ils arrivent à Veracruz, les passagers découvrent avec effroi qu'ils sont en 1982. Cette date, qui correspond à l'avenir pour le protagoniste (mais aussi pour les premiers lecteurs, puisque la nouvelle a été initialement publiée en 1972) est repoussée dans le futur lors de la deuxième édition qui, en 1997, remplace 1982 par 2012 : « no no es, me contesta llorando; es el 30 de junio de 1982, algo pasó, tardamos en llegar setenta años » devient « no no no me contesta llorando, es el 23 de noviembre de 2012, algo pasó, nos tardamos en llegar todo un siglo ».

en récit (la rencontre manquée), semble atemporelle, Pacheco décide de la renvoyer à son contexte de production, la lointaine année 1966. Il faut marquer le temps de l'histoire, l'ancrer temporellement, mais également suggérer la possibilité de sa répétition.

Nous pouvons remarquer, dans « No entenderías », que l'ajout de la date cherche à s'intégrer au texte de manière naturelle : le réécrivain l'insère dans l'anecdote au moyen d'un panneau lumineux visible de loin et de la multiplication du chiffre 7 (pourtant symboliquement associé à la chance) qui attrapent le regard et les pensées du narrateur. La version de 2000 précise ainsi : « A la distancia un reloj luminoso daba la hora, la temperatura y la fecha. Me llamó la atención ver que era el día 7 del séptimo mes de 1967. Otro día único que no volverá jamás, pensé » (p. 108). Tous les jours sont uniques et aucun ne revient jamais : c'est la répétition d'un chiffre dans une date qui provoque cette « mini épiphanie » chez le narrateur. Pourtant, parce qu'il sera marqué d'une expérience à la fois impossible (« No puede ser »), inévitable (« Es irremediable ») et habituelle (« Pasa a todas horas ») – l'agression d'un enfant par une bande – et, surtout, par le fait que sa fille est le témoin de son impuissance, de sa trahison, ce jour revient sous la forme d'un souvenir, d'une obsession, et finalement d'un récit.

L'ajout de la date ne fonctionne pas ici comme un simple curseur temporel. Certes, cette précision chronologique nous resitue dans un contexte particulier : les conflits raciaux, la discrimination envers les noirs dénoncés par le policier nous incitent à penser que nous sommes aux États-Unis. La mention de l'année 1967 nous renvoie plus précisément trois ans après l'adoption du *Civil Right Acts* (interdisant toute forme de ségrégation dans les lieux publics), et un an seulement avant l'assassinat de Martin Luther King. Cependant, nous gardons à l'esprit que, malgré cette précision temporelle, la scène qui se joue n'est jamais localisée (ni dans la première version, ni dans sa réécriture). L'ajout de la date apporte un supplément de contexte, mais sert avant tout les enjeux intimes du personnage narrateur : son impossibilité d'expliquer à son enfant un monde qu'il ne comprend pas lui-même, sa conscience de ne pas pouvoir protéger ceux qu'il aime de la violence de l'environnement, son renoncement à l'image de toute-puissance qu'il voyait reflétée dans les yeux de sa fille.

Consolidation de la critique socio-politique dans « El castillo en la aguja », « Tenga para que se entretenga » et « Langerhaus »

La réécriture va également entraîner le renforcement du contexte socio-politique, le plus souvent dans une intention critique. Cette opération de réécriture est fréquente et étendue : pour l'illustrer,

nous avons choisi comme support un récit de l'enfance « El castillo en la aguja » et un récit fantastique « Tenga para que se entretenga ». Nous allons voir que le renforcement de la contextualisation va consolider leur dimension historique et socio-politique à tel point que l'intention première (le récit de la désillusion dans le premier et celui de l'étrange et l'inexplicable dans le deuxième) semblent passer, lors d'une lecture attentive, au second plan.

« El castillo en la aguja » narre l'histoire de Pablo, fils d'une servante qui travaille dans une très riche demeure proche de Veracruz. Parce que les « patrons », partis faire carrière à Mexico, lui paient sa scolarité dans un internat, Pablo côtoie des enfants de classes aisées. Un jour qu'il est invité par la famille de l'un d'eux, il propose de les convier dans son « château ». Malheureusement, le retour des propriétaires le renvoie brutalement à sa condition sociale de serviteur.

Dans la version de 2000, les déplacements et ajouts visent, à notre avis, à renforcer la dimension socio-politique du récit original. La véritable condition sociale de Pablo, qui apparaît en filigrane dès les premiers paragraphes est avancée dans la dernière version. En effet, l'analepse explicative dans laquelle le narrateur introduit les personnages et les forces en présence réunis autour de la maison-château – les propriétaires absents (la señora y el señor Aragón), les gestionnaires (don Felipe et sa femme Matilde) et enfin la « muchacha » Catalina et son enfant né de père « inconnu » (Pablo) –, reléguée au sixième paragraphe et mise entre parenthèse dans la première version, apparaît dans l'édition de 2000 dès le troisième paragraphe, débarrassée de ses parenthèses et abondamment amplifiée.

Le remaniement de ce paragraphe commence par une précision d'ordre temporel. La réécriture resitue le passage dans la chronologie du XXe siècle mais également dans la vie politique du Mexique : nous sommes en 1948, deux ans après l'élection à la fonction présidentielle de Miguel Alemán. Il ne s'agit pas seulement de renvoyer à une époque donnée – qu'il convient de préciser car celle-ci est plus éloignée des lecteurs à chaque réédition –, ni de conférer un cadre plus réaliste au récit, en nommant le président au pouvoir, par exemple, mais de suggérer innocemment le fonctionnement douteux de tout un système politique. En effet, rien ne nous est dit sur le couple Aragón mis à part sa grande fortune : ils sont propriétaires d'un véritable château. Un réseau d'indices – géographiques, botaniques, culturels, et liés à la biographie de l'auteur – nous permet de situer l'action dans l'état de Veracruz, dont Miguel Alemán est originaire et dont il a été gouverneur. La coordination des deux propositions « A fines de 1946 ocupó la presidencia Miguel Alemán y el señor y la señora Aragón se fueron a vivir a la capital » peut être interprétée par le lecteur comme un lien de cause à effet. L'implicite laissé par le narrateur est comblé par le lecteur : le déménagement du couple Aragón à la capitale trahit une connivence certaine entre le président

et les riches *jarochos*, qui ont sans doute bénéficié d'un emploi ou d'une fonction gouvernementale pour avoir soutenu (politiquement et financièrement) le « bon » candidat[359].

D'autres passages réécrits vont également participer à la reconstruction d'une réalité socio-politique. Le discours du père de Gilberto, cité dans le sixième paragraphe de la troisième version traduit parfaitement la mentalité d'une classe entrepreneuriale dominante qui, tout comme le fait le gouvernement de Miguel Alemán[360], va prôner le développement de la voie capitaliste et le rapprochement avec les États-Unis. La réécriture donne davantage d'importance au personnage du père de Gilberto qui, en quelques phrases, se distingue par une combinaison de racisme, « classisme » et machisme. Alors que dans la première version les réserves de l'ingénieur quant à la clientèle du restaurant n'étaient pas exprimées (« El ingeniero pidió a la mujer que no insistiera, sostuvo que el lugar no era el más adecuado » [pp. 48-49]), la réécriture explicite les propos discriminatoires du personnage :

> El ingeniero le recordó a su esposa que se hallaban en un lugar al que sólo habían ido por la frescura de sus productos recién sacados del agua. Allí había gente de otra clase; indios, negros, obreros, estibadores, sirvientas, empleadas de almacén, personas vulgares. Una niña como Yolanda no iba a servirles de espectáculo. Benavides habló en un tono suave para que su esposa no se diera por amonestada en presencia de un intruso y Pablo, a su vez, entendiese el gran favor que le había hecho una familia así al permitir que los acompañara. (C [2000], p. 51)

Le récit consiste en la recréation du moment de la révélation intime, invisible et pourtant cruciale : l'humiliation d'un jeune adolescent qui prend pleinement conscience du terrible cloisonnement social ; son genou a beau frôler celui de la jeune et riche Yolanda, il n'est et ne sera toujours que le fils bâtard de la servante. La réécriture ajoute à ce récit d'expérience personnelle la critique discrète d'une société provinciale tournée vers une certaine idée du progrès économique et enfermée dans des valeurs morales extrêmement conservatrices : elle se fait critique, en filigrane, de pratiques clientélistes qui existaient alors et durent encore. Le titre de la nouvelle – ce « château dans l'aiguille » –, ne renvoie-t-il pas à une lecture détournée de la parabole biblique : « Je vous le répète : il est plus facile à un chameau de passer par un trou d'aiguille qu'à un riche d'entrer dans le royaume des Cieux. » (Matthieu 19:24) ?

---

[359] Les autres précisions temporelles ajoutées contribuent davantage à renforcer la caractérisation des personnages. On y apprend en effet que Pablo est né en 1936 et que le récit se déroule en 1948 : le personnage principal a donc douze ans.

[360] Le gouvernement de Miguel Alemán est, en effet, fréquemment considéré comme contre-révolutionnaire. Felícitas Lopez-Portillo Tostado explique ainsi que : « Casi toda la exigua bibliografía sobre el periodo afirma que el rumbo cardenista, orientado hacia la pronta consecución de la justicia social, promesa de la revolución, fue tergiversado por el gobierno alemanista en favor de los intereses privados, sin dejar de reconocer que la labor de transición de Manuel Ávila Camacho allanó el camino hacia este desvío de principios revolucionarios. » (dans *Estado e ideología empresarial en el gobierno alemanista*, México, UNAM, 1995, p. 13).

« Tenga para que se entretenga » se situe au debut des années quarante, juste avant l'époque décrite dans « El castillo en la aguja ». Le narrateur-détective donne très vite des informations sur le contexte politique, puisque l'enfant disparu appartient à une famille très aisée, dont le père a des accointances avec le général Maximino Ávila Camacho, ministre des Communications sous le gouvernement de son frère Manuel (1940-1946). Les pratiques de corruption, de clientélisme, d'intimidation (et de meurtres commandités) qui caractérisent la personne de Maximino, « la persona más importante del régimen », deviennent dans le récit, et plus encore dans sa version réécrite, la cible des remarques subtiles du narrateur. Par le biais d'amplifications, la corruption généralisée et les méthodes criminelles de cet homme politique sont pointées du doigt :

A [1972]	B (1997)
El ingeniero tenía negocios y estrecha amistad con el general Maximino Ávila Camacho, hermano del Señor Presidente y por entonces –como usted recordará– ministro de Comunicaciones y la persona más importante del régimen. (p. 139)	El ingeniero tenía grandes negocios y estrecha amistad con el general Maximino Ávila Camacho. Modesto especialista en resistencia de materiales cuando gobernaba el general Lázaro Cárdenas, Andrade se había vuelto millonario en el nuevo régimen gracias a las concesiones de carreteras y puentes que le otorgó don Maximino. Como usted recordará, el hermano de presidente Manuel Ávila Camacho era el secretario de Comunicaciones, la persona más importante del gobierno y el hombre más temido de México. (p. 119)
Cuando ya los torerillos, convictos y confesos, purgaban una pena de treinta años en las Islas Marías […] (p. 145)	[…] los torerillos, convictos y confesos tras un juicio sumario, ya habían caído bajo los disparos de la ley fuga: en Mazatlán intentaron escapar de la cuerda en que iban a las Islas Marías para cumplir una condena de treinta años por secuestro y asesinato. (p. 124)

Des ajouts contenant des références précises (et exactes, nous les avons vérifiées) viennent également compléter le portrait critique du régime politique. C'est le cas avec la phrase : « Era tanto el poder de don Maximino que en el lugar de los hechos se hallaban para dirigir la investigación el general Miguel Z. Martínez, jefe de la policía capitalina, y el coronel José Gómez Anaya, director del Servicio Secreto. » D'autres ajouts dévoilent, entre les lignes (et non sans humour) les méthodes expéditives de Ávila Camacho : notamment la disparition d'un de ses opposants, qui avait diffusé la rumeur selon laquelle Ávila Camacho, ayant une aventure amoureuse avec la mère de l'enfant, aurait lui-même organisé l'enlèvement de ce dernier pour éviter qu'il ne parle : « El que escribió esa infamia amaneció muerto cerca de Topilejo, en la carretera de Cuernavaca. Entre su ropa se halló

una nota de suicida en que el periodista manifestaba su remordimiento, hacía el elogio de Ávila Camacho y se disculpaba ante los Andrade. »

« Langerhaus » présente (en moindre mesure) l'introduction de paragraphes-commentaires qui vont participer du renforcement contextuel. En plus de dessiner en fond l'élite entrepreneuriale et politique du Mexique des années soixante-dix (« la era de los economistas »), le narrateur revient, dans la seconde version, sur les événements d'octobre soixante-huit : l'un de ses amis situe l'année 1968 (et la veille de la répression étudiante) et explique : « –Díaz Ordaz –añadió Morales– está dispuesto a todo con tal de que no le echen a perder *sus* Olimpiadas. » (1997, p. 103). Plus loin, le narrateur commente longuement dans l'ajout suivant ce que peut changer la nomination de l'un des leurs à un poste de sous-secrétaire d'État :

> El hecho reanudó los lazos perdidos y, bajo el disfraz de la nostalgia, suscitó entre los antiguos condiscípulos esperanza de mejoría y buenos negocios.
> Por lo que a mí respecta, el nombramiento de alegró. Trabajo en la fábrica de mi padre, no aspiro a ningún puesto en el gobierno, conozco a Morales desde el kínder y nos reunimos dos o tres veces por años. De todos modos pensé: la gente de mi edad llega al poder como una concesión a esa juventud que se rebeló en 1968 y a la que ya no pertenecemos. Es decir, escala posiciones sobre los muertos del 2 de octubre en Tlatelolco. Desde luego ninguno de nosotros participó en el movimiento. Sus líderes estaban en la cárcel o en el exilio. Los políticos del viejo estilo habían sufrido un desprestigio irreparable. Empezaba la hora de los economistas: Morales era el adelantado de la generación que conduciría al país hacia el siglo XXI. (B [1997], p. 105)

Nous verrons, lorsque nous étudierons le corpus poétique, à quel point la répression des manifestations étudiantes et ouvrières qui eut lieu juste avant l'ouverture des Jeux Olympiques de Mexico a marqué l'œuvre de Pacheco et s'est inscrite dans celle-ci, aussi, par la réécriture.

Renforcement du contexte historique : « La cautiva » et « La luna decapitada »

Le renforcement du contexte est particulièrement flagrant dans un certain type de récits, que nous qualifierons d'« historiques » en raison de l'importance qu'y prend la recréation du passé (un passé antérieur au passé de l'enfance). Nous inclurons dans ce type de récits « La cautiva » (malgré ses liens à la fois avec les récits de l'enfance et le genre fantastique) et « La luna decapitada » (en dépit de sa charge fantastique).

Précédemment, nous avons abordé le récit « La cautiva » dans la catégorie des récits de l'enfance et nous nous sommes attachés à montrer l'impact que le changement de narrateur avait eu sur l'économie du récit lors de la première réécriture. Nous allons désormais nous intéresser à une opération rescripturale – observable dans l'incipit du récit – qui a eu lieu durant la seconde réécriture (2000) de *El viento distante* : la transformation du discours du maître d'école et son implication sur la dimension historique du récit. La réécriture va en effet transformer un discours

qui était indirect (ou transposé) dans les deux premières versions, en un discours direct (ou rapporté) dans la troisième. Le réécrivain choisit de nous faire entendre la leçon donnée par le professeur sans la médiation visible d'un narrateur. En plus de transformer le récit en une « scène » qui se déroule devant les yeux du lecteur, le passage au discours direct est un recours astucieux pour dater de manière subtile et « naturelle » l'époque de la diégèse. « En pleno 1934 –dijo el profesor– ustedes no pueden creer en las supersticiones que atemorizan a sus mayores » (2000, p. 41). Dans la première version, la mention de la date est beaucoup plus pesante : l'auteur fait appel à un paragraphe explicatif (les différents types de tremblements de terre) pour arriver à l'exemple de ce jour, qu'il date entre parenthèses : « (el once de junio de mil novecientos cincuenta) ». La seconde version, quant à elle, élude tout renvoi à une époque déterminée.

Il est étonnant de voir que les deux dates proposées ne sont pas les mêmes (1950 d'abord, 1934 ensuite) : même si l'histoire du Mexique est émaillée de séismes, ces deux dates ne renvoient pas à des épisodes sismiques identifiables. Pour ce qui est de la première version, le choix de l'année fait de Pacheco le contemporain des enfants protagonistes (né en 1939, il était sans doute lui aussi en « cuarto de primaria » en 1950). L'année de 1934 acquiert une portée symbolique : quelques années après la fin « officielle » (mais non la résolution) du conflit *cristero*, nous nous situons, si l'on en croit le professeur, dans une époque marquée par le progrès et la connaissance scientifique, destinés à extirper des campagnes et petites villes les superstitions et autres croyances religieuses. Dans les faits, au niveau politique, l'année 1934 se termine par une réorientation claire de ce que doit être l'école obligatoire, avec une réforme relative à l'éducation nationale : en décembre 1934, le nouveau président, Lázaro Cárdenas, modifie l'article 3 de la Constitution qui stipule désormais que : « La educación será socialista y además de excluir toda doctrina religiosa combatirá el fanatismo y los prejuicios, para lo cual la escuela organizará sus enseñanzas y actividades en forma que permita crear en la juventud un concepto racional y exacto del universo y de la vida social[361]. »

Ce renforcement contextuel est présent à plusieurs endroits de la troisième version de « La cautiva ». Par exemple, alors que dans les deux premières versions le couvent apparaît davantage comme un espace isolé, sombre et en ruines (décor « typique » des contes de terreur), la nouvelle réécrite en 2000 en une propose brève présentation historique :

> Hacia 1580 lo construyeron en lo alto de la montaña para ejercer su dominio sobre los valles productores de trigo. En el siglo XIX lo expropió el gobierno de Juárez y durante la intervención francesa sirvió como cuartel. Por su importancia estratégica fue bombardeado en los años revolucionarios y la guerra cristera condujo a su abandono definitivo en 1929. (C [2000], p. 141)

---

[361] Article disponible sur le site de la Cámara de Diputados. URL : http://www.diputados.gob.mx/bibliot/publica/inveyana/polint/cua2/evolucion.htm (dernière consultation, le 09/02/2016).

Néanmoins, la description qui permet de suggérer l'ambiance sinistre de la visite ne disparaît pas complètement : elle est annoncée dès le début par l'ajout suivant, jugement sans appel de la *vox populi*, qui clôt l'introduction historique : « A nadie le agradaba pasar cerca de él: "Allí espantan", decían. »

Par ces compléments d'information, l'auteur permet de différencier le décor du récit de son expression-type : il ne s'agit pas seulement d'une nouvelle expression du thème de la « maison hantée » ce qui, à notre avis, permet de renforcer la vraisemblance de l'histoire racontée. Ce dispositif permet également d'enrichir la voix narrative : même si le récit semble assumé, dès le début, par la voix de l'enfant-narrateur, s'y superpose celle de l'adulte qui ponctue la narration de détails historiques (dans la troisième version, les fresques qui ornent les murs du couvent « representaban escenas de la evangelización en una zona destinada a alimentar a los trabajadores de las minas »). La diégèse s'éloigne du genre des contes de terreur et prend une dimension nouvelle : le réel que les enfants explorent est autant chargé d'histoires que d'Histoire. La ruine du couvent réactive des légendes et crée dans l'esprit de l'enfant des souvenirs qui ne pourront jamais complètement s'effacer. Mais les vestiges de l'édifice religieux provoquent également, chez le narrateur adulte le besoin de retrouver, dans les traces, le passé d'une collectivité.

Outre ses corrections stylistiques et ses reformulations, l'incipit de « La luna decapitada » est aussi particulièrement intéressant pour étudier le phénomène du renforcement contextuel par ajout de références historiques. Ce récit se centre sur la lutte acharnée entre deux personnages : le loyaliste Florencio Ortega, général aux ordres de Venustiano Carranza et le porfiriste et antirévolutionnaire Aureliano Blanquet, allié de Huerta et de Díaz Reyes. Ce récit qui reprend une thématique chère à la « Novela de la Revolución » – la confrontation, violente, entre deux armées, expression de la haine que se vouent deux hommes –, s'en distingue pourtant, par le biais d'une nette inclination vers le fantastique dans les derniers paragraphes.

Dans l'incipit, le récit est assumé par un narrateur hétérodiégétique qui adopte cependant une focalisation interne centrée sur le personnage de Florencio Ortega. L'incipit, traditionnellement, a pour fonction de présenter les personnages, de situer l'action dans l'espace et dans le temps. Dans un récit historique bref comme « La luna decapitada », le narrateur est tenu de fournir au lecteur un maximum d'informations sur un espace textuel réduit (il ne faut pas que la contextualisation vienne empiéter sur l'intrigue). Pacheco fait cependant le choix du détail et de la précision : les premières phrases nous transportent en plein milieu de l'action militaire et Blanquet et son armée sont sur le point d'être pris en tenaille par les hommes d'Ortega. L'image de la lune rouge sang préfigure le carnage, tout comme elle annonce la légende de la déesse Coyolxauhqui (la

lune décapitée), évoquée à deux reprises. Mais la narration centrée sur le présent de la diégèse s'interrompt, et une série d'analepses nous renvoie dans le passé (plus ou moins lointain) des protagonistes ennemis. Le principe reste efficace : ce qui est pour l'un victoire, résistance et faits d'armes se traduit dans la chair et l'esprit de l'autre comme défaite, trahison et cruauté.

B (1969)

Florencio Ortega se dispuso al combate. Repartió en dos columnas a sus hombres que avanzaron despacio y en tinieblas por ambos lados de la cañada. Iban a encerrar en un movimiento de pinzas a Aureliano Blanquet y los últimos restos de su tropa. La medialuna ardió un momento en el cielo color de sangre.

Cuando en marzo de 1919 Blanquet desembarcó en Palma Sola a fin de unirse con Félix Díaz, jefe supremo del ejército reorganizador nacional, Venustiano Carranza ordenó a Florencio impedir la reunión de los vestigios de ejército porfiriano que, cinco años después de su derrota, buscaban una imposible venganza.

Al escuchar el telegrama leído por su ayudante en el cuartel de Veracruz, Florencio sintió que vencer a Blanquet era acabar de hundir a la casta que lo envió a consumirse en las tinajas de San Juan de Ulúa, cuando los rangers cruzaron la frontera para reprimir la huelga en la Green Consolidated Cooper; era terminar con el hombre que asesinó a Madero, mientras Florencio se desangraba en Tlatelolco, único sobreviviente de los rurales que lanzaron una carga suicida contra la Ciudadela.

Blanquet Blanquet. Dos soldaderas lo arrastraron entre hombres con el cuerpo deshecho por la artillería de Mondragón y entre caballos que aún pataleaban débilmente. En el hospital Florencio supo que la carga fue ordenada por Blanquet y por Huerta para eliminar a quienes pudieran oponerse a la traición; por Blanquet de quien se decía que formó parte del pelotón que fusiló a Maximiliano y que en la campaña de Quintana Roo desollaba a los mayas y lentamente los dejaba morir en la tierra quemada. (p.70)

C (2000)

Florencio Ortega se dispuso al combate. Repartió en tres columnas a sus hombres que avanzaron despacio y en tinieblas por los bordes de la cañada. Aureliano Blanquet y los restos de su tropa quedaron encerrados en un movimiento de pinzas. La medialuna ardía en el cielo color de sangre.

En 1914 Victoriano Huerta y Aureliano Blanquet, secretario de Guerra, fueron derrotados por los ejércitos de la Revolución. Desde el exilio algunos sobrevivientes del porfiriato intentaron la reconquista. Félix Díaz, sobrino del dictador, organizó en 1918 una fuerza a la que se unieron los seguidores de Blanquet. El presidente Venustiano Carranza ordenó al general Florencio Ortega liquidar a los contrarrevolucionarios.

Un ordenanza le leyó el telegrama en el cuartel de Veracruz. Florencio sintió que acabar con Blanquet significaba destruir para siempre a quienes lo enviaron a consumirse en San Juan de Ulúa, cuando en 1906 el ejército porfiriano y los *rangers* sofocaron en Cananea la huelga de la Green Consolidated Copper. Ortega tenía otra cuenta más personal con Blanquet: en 1913, asesinó al presidente Madero y al vicepresidente Pino Suárez mientras Florencio deliraba en un hospital, único sobreviviente de una carga de caballería contra la Ciudadela.

Dos soldaderas lo arrastraron entre hombres y caballos muertos o agonizantes. Cuando al fin le extrajeron las balas que tenía en todo el cuerpo, no le perdonó a Huerta el haber ordenado aquella carga: el comandante en jefe que nombró Madero acababa de pactar en secreto con el embajador norteamericano Henry Lane Wilson y con los generales sublevados Félix Díaz y Manuel Mondragón. Su propósito era destruir las fuerzas leales que el gobierno había puesto a sus órdenes.

Entre los cómplices de Huerta figuraba Blanquet. Cuarenta y seis años atrás, como soldado adolescente, Blanquet había formado parte del pelotón que fusiló el archiduque Maximiliano de Habsburgo. De él se contaba que después, en la campaña de Quintana Roo, desollaba a los rebeldes mayas y los abandonaba en la tierra quemada por el sol. Ya que Huerta había sucumbido prisionero de los norteamericanos, la venganza de Florencio iba a cumplirse en Blanquet. (pp. 73-74)

La réécriture se fait ici augmentative et l'incipit de 2000 est bien plus long que celui de 1969. Contrairement à ce que l'on pourrait croire lors d'une première comparaison, les retours en arrière

ne sont pas plus nombreux dans la seconde version : à partir du moment de la narration, située explicitement dans B (mars 1919) et moins directement en C (nous savons que nous sommes après 1918, année qui marque la tentative de Félix Díaz de réunir les anciens porfiristes) se déploient cinq analepses. Dans les deux cas, c'est la lecture du télégramme de Carranza – demandant l'anéantissement du bataillon insurgé – qui déclenche les souvenirs de Florencio Ortega, obsédé par la figure de Blanquet. La réécriture va se caractériser par une nette volonté de mieux situer dans le temps et dans l'espace et de détailler davantage, notamment par un renfort de l'onomastique, les différents moments de conflits. La version B de l'incipit ne mentionne qu'une seule date (mars 1919, le moment où se passe l'action) : les autres épisodes sont évoqués dans le désordre et, à l'exception d'un « cinco años antes » pour situer la déroute de Huerta, sans indication temporelle. Le résumé déroulé par les souvenirs d'Ortega fait allusion aux épisodes historiques suivants : 1) Déroute de Huerta ; 2) Répression de la grève de la Green Consolidated Cooper (au terme de laquelle F. Ortega est emprisonné) ; 3) Assassinat de Madero lors du coup d'État de Huerta et Blanquet (au cours duquel F. Ortega est blessé) ; 4) Blanquet dans le peloton d'exécution de Maximilien Ier ; 5) Blanquet écorche vifs ses ennemis indigènes lors des campagnes du Quintana Roo.

Dans la version C, en revanche, tous ces événements sont précisément situés et datés. Chapeautant la série d'analepses, la défaite de Huerta apparaît d'abord : 1) « En 1914 Victoriano Huerta et Aureliano Blanquet, secretario de Guerra, fueron derrotados por el ejército de la Revolución. ». Ensuite sont mentionnées : 2) la tentative de reconquête des anciens porfiristes : « Félix Díaz, sobrino del dictador, organizó en 1918 una fuerza a la que se unieron los seguidores de Blanquet. » à laquelle répond l'envoi des troupes carrancistes (dont celles de Florencio Ortega), deux faits que nous englobons dans un présent long de la narration ; 3) la répression de la grève de la Green Consolidated Copper à Cananea : « […] en 1906 el ejército porfiriano y los *rangers* sofocaron en Cananea la huelga de la Green Consolidated Copper. » ; 4) le coup d'état de Huerta contre Madero : « […] en 1913 asesinó al presidente Madero y al vicepresidente Pino Suárez » ; et enfin 5) l'exécution de Maximilien Ier auquel aurait participé Blanquet « Cuarenta y seis años atrás, como soldado adolescente, Blanquet había formado parte del pelotón que fusiló Maximiliano de Habsburgo ». La seule référence non datée (située seulement par un relatif « después ») est celle qui renvoie aux pratiques barbares de Blanquet lors de la Campagne de Quintana Roo.

L'onomastique se voit également renforcée dans la seconde version : seule une référence topographique est supprimée (celle du débarquement de Blanquet à Palma Sola, de moindre importance et sans doute jugée superflue). En revanche, l'ajout du nom de la ville de Cananea permet de reconnaître immédiatement que la grève de la « Green Consolidated Cooper » renvoie à

la grève minière qui eut lieu dans cette ville du Sonora en 1906, grève très durement réprimée par des soldats nord-américains et nationaux, généralement considérée comme un événement précurseur de la révolution mexicaine. Lors de la réécriture sur la séquence qui résume le coup d'état de Huerta, le réécrivain ajoute l'assassinat du vice-président Pino Suárez, et nomme l'ambassadeur états-unien Henry Lane Wilson coupable d'avoir prêté main forte au général Huerta, revenant ainsi sur la constante intromission des États-Unis dans la vie politique et économique du Mexique. En ce qui concerne les noms de personnages historiques déjà cités dans la première version, ils apparaissent après réécriture accompagnés de leur fonction : « Venustiano Carranza » devient « el presidente Venustiano Carranza », « Maximiliano » devient « el archiduque Maximiliano de Habsburgo ».

Les références historiques qui n'étaient que suggérées dans la première version de « La luna decapitada » sont datées, explicitées, amplifiées et nommées : elles fonctionnent comme des marqueurs historiques précis, aisément reconnaissables par les lecteurs mexicains (et étrangers) qui se remémorent en même temps que le personnage les principales étapes de la révolution mexicaine ou, en tout cas, celles qui ont été retenues par l'historiographie.

Morirás lejos et le devoir de réécrire l'Histoire

Publié une première fois en 1967, le roman expérimental de José Emilio Pacheco paraît de nouveau dix ans après, en 1977. Le texte connaît de profonds changements et il n'est pas une page qui ne contienne des modifications textuelles plus ou moins importantes : simples changements lexicaux mais aussi transformations syntaxiques plus complexes, suppressions ou ajouts de fragments plus ou moins étendus (du syntagme au paragraphe), déplacements de paragraphes, altérations ou restaurations de la ponctuation, etc. Bien que les critiques aient souligné l'ampleur de ce travail de réécriture – Jorge Ruffinelli affirme qu'il s'agit « presque d'un autre roman », Raún Dorra considère le résultat comme étant « réellement une nouvelle version[362] » – nous avons choisi de n'exposer ici que les conclusions de notre travail de comparaison, car l'examen attentif de la réécriture autographe de ce roman, son analyse et son interprétation ont été menés de manière extrêmement satisfaisante par Mayuli Morales Faedo dans son article « *Morirás lejos*: de la escritura a la reescritura (1967-1977) » auquel nous renvoyons le lecteur. Nous nous contenterons donc de présenter ici les principales caractéristiques de la réécriture autographe dans ce roman expérimental.

---

[362] Tous deux cités par Mayuli Morales Faedo dans son article « *Morirás lejos*: de la escritura a la reescritura (1967-1977) » inclus dans l'ouvrage de Pol Popovic Karic et Fidel Chávez Pérez (coord.), *José Emilio Pacheco: perspectivas críticas*, México, Siglo XXI Editores, p. 221.

Nous avons mentionné que les opérations de réécriture étaient fréquentes et étendues dans ce roman : si la réécriture autographe concerne l'ensemble de la production pachéquienne, le processus de refonte textuelle fait d'autant plus sens dans un roman qui questionne la possibilité même d'écrire, qui montre la littérature en train de se faire (et de se défaire), qui trahit une préoccupation réelle pour le destin de la fiction.

Bien que les transformations scripturales concernent l'intégralité du roman, celles qui nous semblent les plus significatives portent sur les parties consacrées à l'Histoire et, plus que sur toutes les traces de « perfectionnement » du texte – que nous avons pu mettre en évidence dans d'autres parties –, c'est sur les implications de la réécriture du récit de l'Histoire que nous allons nous centrer ici. En effet, alors que dans les sections consacrées au « récit de fiction » (la persécution de eme), les opérations de réécriture semblent converger vers une volonté de correction stylistique, de concision et de renforcement idéologique[363], orienté vers une critique plus explicite du système économique et écologique de la ville et du pays, on remarque que les modifications les plus significatives sont introduites dans le « récit de l'histoire », et prennent deux directions principales. La première va consister à donner plus d'importance à l'aspect testimonial du récit historique, en amplifiant les textes qui rendent compte du point de vue des victimes. Des ajouts sont ainsi introduits dans les sections 3 et 5 du chapitre « Grossaktion » : les sections « Informe de un sobreviviente » et « Continúa el informe del sobreviviente » connaissent ainsi lors de la seconde édition des augmentations textuelles conséquentes. Nous citons ici l'ajout le plus important :

> Como es natural, los judíos alemanes fueron las primeras víctimas del nazismo: hostilizados por todos los medios, privados de sus trabajos, sus costumbres y aun del alimento para sus hijos. Sin embargo, las ejecuciones en masa no comenzaron hasta que Hitler ocupó a Polonia. Al tiempo que se concentraba en guetos a los judíos se multiplicaban los actos de sadismo: violaciones colectivas en sinagogas, prender fuego a las barbas de los rabinos, obligarlos a tragar carne de cerdo arrodillados en la plaza pública ante una multitud gozosa y hostil…
> Luego se nos exigió llevar un brazalete con la estrella de David y trataron de matarnos de hambre. Lo hubieran logrado de no ser por el contrabando. Víctimas de una persecución milenaria, desarrollamos métodos de resistencia pasiva que, bajo las condiciones enteramente nuevas impuestas por los nazis, fueron nuestra salvación como pueblo y nuestra ruina como individuos.
> Nos habían enseñado a tener esperanza aun con la soga al cuello. Sin fuerzas militares ni armas ni dsciplina bélica que nos permitieran enfrentarnos a un ejército poderosísimo, no aceptamos la realidad del exterminio hasta entrar en la boca de las cámaras. Tampoco había en la historia humana un precedente capaz de hacerla concebible.

---

363 Cette radicalisation sensible de la perspective idéologique ne nous semble pas étonnante : les événements de 1968 et le « Massacre de Tlatelolco » ont, en règle générale, contribué à une réaffirmation du politique et du social en littérature. À la fin du roman de Pacheco, dans une section de « Salónica » (c'est-à-dire une section du récit de fiction) située dans le chapitre « Totenbuch », alors que le narrateur s'arrête un instant pour contempler l'ampleur de la destruction et l'anéantissement du ghetto, il ajoutera dans la deuxième version des références à d'autres catastrophes et massacres de masse du XXe siècle, que nous soulignons dans la citation suivante : « Pero los tanques, los bombarderos, los cazas, los obuses, el fin del gueto contemplado desde la plaza Pilsudski, la destrucción de la torre Antonio, y los cadáveres, cuántos millones de cadáveres, <u>las ciudades engullidas por el hongo atómico</u>, las aldeas arrasadas, <u>los leprosarios, el napalm</u>, la tortura, la cremación, el silencio de Dios, el silencio de Dios bajo el espeso olor a vinagre […] » (*Morirás lejos*, México, Era, 1977, p. 116. Nous soulignons).

> Los más imbuidos de religión se negaban a creer en el abandono de Dios, equivalente a confesar su inexistencia. Preferían entender su martirio como una prueba enviada por Aquel cuyos designios son inescrutables. Otros quedaban aplastados por la maquinaria del terror y se hundían en una pasividad suicida. El núcleo de la resistencia en los guetos fueron los partidos de izquierda. A pesar de la confiscación de sus máquinas impresoras lograron mantener períodicos cladestinos que conservaron vivo el espíritu de insumisión y el odio contra los nazis. (B [1977], pp. 49-50)

La seconde orientation donnée à la réécriture consiste selon nous à mettre en avant, dans ce roman qui emprunte autant aux sources historiographiques, la « trahison productive » de l'historien, notamment par le biais de la figure de Flavius Josèphe – témoin de la destruction de Jérusalem par Titus et auteur de *La guerre des juifs* –, que José Emilio Pacheco transforme en personnage-narrateur de la section « Diáspora ». Dans les deux versions de *Morirás lejos*, « Diáspora » commence par le récit de ce narrateur à la première personne (« Yo, Josefo ») et se poursuit, dès le second fragment, par un récit à la troisième personne : la figure de l'historien-témoin, garant de la véracité du récit des faits auxquels il a assisté, disparaît. Dans la seconde version, cependant, ce narrateur à la troisième personne revient sur la figure de Flavius Josèphe et nous explique les circonstances de sa reddition à Vespasien lors de la première guerre judéo-chrétienne, en l'an 67. La citation suivante est un ajout introduit lors de la seconde édition :

> Hartos del saqueo y el desprecio los judíos se sublevaron, expulsaron al procurador romano y establecieron su propio gobierno. Josefo, nombrado comandante militar de Galilea, trató de llegar a un acuerdo de paz con el enemigo. Se lo impidieron los zelotes que encabezaba Juan de Giscala. Entonces Josefo defendió la fortaleza de Jotapata. Cuando las legiones de Vespacianos quebrantaron la resistencia, Josefo y cuarenta de sus seguidores entraron en una cueva. Treinta y nuevo se dieron muerte unos a otros. Josefo sobrevivió astutamente, se entregó a Vespaciano y le profetizó que tanto él como Tito Flavio, su hijo, reinarían sobre todas la tierras y los mares. (B [1977], p. 16)

Cette brève description – basée sur le récit que Flavius Josèphe fait lui-même de sa vie et qui implique pour Pacheco un retour à la documentation et à la recherche des sources –, nous présente un homme qui, après avoir assisté à la mort de ses amis proches, a décidé de trahir son peuple et de se rendre à son opresseur afin d'avoir la vie sauve. La protection de Vespasien, d'abord, puis celle de Titus, donnera à l'affranchi sécurité et confort et il continuera de travailler pour la famille impériale, notamment en tant qu'intermédiaire, interprète et négociateur lors du siège de Jérusalem de l'année 70, ce qui lui vaudra une réputation de traître parmi les Judéens. Pourtant, c'est parce qu'il s'est rendu à Vespasien que Flavius Josèphe a pu être le témoin et, plus tard, l'historien de cette « Guerre des juifs », l'une des seules sources judéennes pouvant rendre compte des trois siècles précédant la chute de Jérusalem et de celle-ci. Les sources nous trahissent toujours : elles nous font défaut, sont orientées idéologiquement (cette *Guerre des juifs* n'est-elle pas une commande de Titus ?), sont subjectives, taisent certains aspects et en inventent d'autres. Quoi qu'il fasse, l'historien nous trahit et l'accès au passé nous sera toujours interdit. Le narrateur de « Salónica » renforcera cette idée lorsqu'il met à jour les insuffisances et les titubations du processus

de réalisation du roman que nous sommes en train de lire. Voici côte à côte les deux versions de ce même passage de « Salónica » :

A (1967)	B (1977)
Todo eso todo eso (en caso de que exista y no sean respuestas inventadas, calumnias para justificar su lasitud y su temor a comprometerse y sufrir represalias por mínimas que fueran) redobla en él la voluntad de escribir sin temor ni esperanza; de escribir un relato que por el viejo sistema paralelístico enfrente dos acciones concomitantes –una olvidada; la otra a punto de olvidarse– venciendo el inútil pudor de escribir sobre lo ya escrito y las dificultades para encontrar documentación, pues sólo dispone para hablar del sitio de Jerusalén de lo que nos legó Flavio Josefo, y para referirse al levantamiento de ghetto de Varsovia, de menciones y referencias inconexas y aun contradictorias. (p. 55-56)	Todo eso todo eso (si existe y no son calumnias inventadas para justificar sus temores) redobla en él la voluntad d escribir sin miedo ni esperanza un relato que por el viejo sistema paralelístico enfrente dos acciones concomitantes –una olvidada, la otra a punto de olvidarse–, venciendo el inútil pudor de escribir sobre lo ya escrito y las dificultades para encontrar documentación en una ciudad sin bibliotecas públicas; ya que sólo dispone para hablar del gueto varsoviano de referencias inconexas y aun contradictorias; y para narrar la destrucción de Jerusalén, de lo que nos legó Flavio Josefo: un traidor, un colaboracionista que al ser derrotado se pasó al bando de los opresores y como los esclavos adoptó el apellido, Flavio, de sus amos; escribió en Roma, vigilado por Tito, para enaltecer las atrocidades imperiales contra su propio pueblo, exhibir el poderío romano y desalentar otras posibles rebeliones; si el hombre empleara, como es inevitable, el libro de Josefo tendría que dar la vuelta y observar los hechos desde un punto de vista contrario al de su autor*. (p. 66-67)

Le narrateur se lance dans une condamnation véhémente de l'historien antique et met en doute ses paroles au point de proposer que le seul accès possible aux événements narrés devrait prendre le contre-pied absolu de la perspective adoptée par Flavius Josèphe. Pourtant, par un signe qui pourrait passer inapercu – un astérisque – le narrateur nous renvoie au seuil du texte à une note qui ouvre la possibilité suivante : « *O tal vez Josefo aceptó la ignominia con objeto de sobrevivir para dejar un testimonio que de otro modo se hubiera perdido irreparablemente » (p. 67). La note de Pacheco introduit ce que Pierre Vidal-Naquet dénomme le « bon usage de la trahison » qui a consisté pour Flavius Josèphe à écrire l'histoire, sans quoi nous n'aurions pas connaissance de cet épisode du passé, pourtant fondamental : « Dans cette grande transformation, Flavius Josèphe joue, outre le rôle du traître qui est indiscutablement le sien, s'enrichissant sur les ruines de la Judée, écrivant un livre qui a la caution des Flaviens et d'Agrippa II, le rôle de l'historien[364]. »

La réécriture de *Morirás lejos*, dix ans après sa première publication, introduit des changements conséquents. Encore une fois, il s'agit pour l'auteur de rechercher une narration plus concise, plus effective, mais aussi plus explicitement engagée sur le plan idéologique. En ce qui concerne la réécriture des passages consacrés au « récit de l'histoire », le travail du texte va aménager une place plus grande pour la voix des opprimés, rendant d'autant plus puissante l'alternance des

[364] Pierre Vidal-Naquet, « Du bon usage de la trahison », dans Flavius Josèphe, *La guerre des juifs*, tr. Pierre Savinel, Paris, Éd. de Minuit, 1977, pp. 113-114.

points de vue entre victimes et bourreaux. Il va également étendre le doute et le discrédit – qui jusque-là semblaient réservés au narrateur et à la validité de son récit – à l'historien et à la véracité de son discours. Pourtant, de la même manière que le narrateur ne peut arrêter son récit vacillant, l'historien ne doit cesser de réécrire l'histoire : c'est, pour paraphraser Oscar Wilde dans *The Critic as Artist*, son seul devoir envers celle-ci.

f. La réécriture plaisir : plaisir de dire et plaisir de citer

José Emilio Pacheco, dans certains récits, va mentionner des œuvres (musicales, filmiques ou littéraires) : la réécriture, à maintes reprises, va renforcer ces références intertextuelles (au sens large). D'abord, parce qu'elles font partie d'un contexte « culturel » qu'il faut rendre plus explicite : c'est le cas avec les nombreux morceaux de musiques cités qui dessinent l'ambiance à bord du bateau de « Cuando salí de la Habana, válgame Dios ». Ensuite, parce qu'elles peuvent fonctionner comme indice au sein d'une intrigue fantastique : il en est ainsi pour le film *Cérémonie secrète*, de Joseph Losey, cité dans « La fiesta brava », par exemple. Mais, le plus souvent, elles renvoient au plaisir qu'elles procurent aux personnages. Les protagonistes-lecteurs sont nombreux dans les nouvelles de l'enfance et les allusions aux lectures de jeunesse (qui coïncident toujours avec les lectures juvéniles de Pacheco) sont fréquentes. La dernière réécriture de « El castillo en la aguja », par exemple, va être le prétexte à l'insertion de cette forme d'intertextualité : « Luego, al oscurecer, tomaban café con leche y pan dulce. Y mientras su madre escuchaba en la radio las trasmisiones más populares de 1948, Pablo leía *El Corsario Negro* y *Viaje a centro de la tierra*, libros prestados por Gilberto » (C [2000], p. 49)

Les jeux intertextuels ne sont pas les seuls à l'œuvre dans les récits de José Emilio Pacheco. L'étude de la réécriture de « Virgen de los veranos » que nous proposons ici nous ouvrira à un processus ludique de manipulations linguistiques, parfois cocasses, qui servent l'oralité et l'expressivité de cette surprenante nouvelle.

Oralité et jeu linguistique dans « Virgen de los veranos »

La nouvelle « Virgen de los veranos » est constituée presque intégralement d'un monologue. Un homme, nommé Anselmo, y raconte à un autre une arnaque religieuse mise en place dans la campagne aux alentours de Puebla à laquelle il a participé des années auparavant : la fabrication d'une fausse icône et le vol de l'argent des donations destinées à l'érection d'une chapelle pour abriter l'image.

Dans la première version de « Virgen de los veranos », l'incipit réunissait quelques phrases de récit où un personnage narrateur plantait très brièvement le décor (les champs brûlés par le soleil, les hommes et femmes qui prient devant une cahute d'argile, et les deux hommes, assis, qui conversent), avant de céder la parole à celui qui sera le véritable conteur (et assumera la fonction de narrateur autodiégétique intradiégétique, selon les catégories genettiennes). Dans la nouvelle version, un ajout fait de la phrase d'ouverture une auto-présentation du personnage (nom, lieu d'origine, statut social, et raison pour laquelle il se trouve ici) : tous ces éléments seront essentiels pour cerner le personnage. Celui-ci ne donne que son prénom (et usera de pseudonymes au cours de son aventure), il vient de la capitale, d'un quartier central (dont le nom, cependant, est assez étonnant), il méprise les indiens et les paysans de la région (pour leur ignorance, surtout) et annonce qu'il se trouve là à cause de la Vierge. Ce qui, nous le découvrirons, a des implications bien moins pieuses et beaucoup plus lucratives que celles suggérées par cette simple formulation. Cette rapide présentation est d'une grande efficacité : en peu de lignes, de nombreux indices nous sont dévoilés de l'intrigue et du personnage principal.

Grâce à la réécriture, le récit se présente d'emblée sous la forme d'un discours direct : un dialogue déséquilibré entre Anselmo et un autre homme dont on ne sait rien et qui n'intervient que pour poser des questions visant à connaître des détails, éclaircir des points un peu confus, ou encore essayer de canaliser le discours parfois digressif d'Anselmo. La réécriture de la nouvelle va se placer, dès les premières lignes, sous le signe d'un renforcement du dialogue et de l'oralité.

L'oralité est déjà présente narrativement et formellement dans la première version (A) par le biais d'un certain nombre de modifications orthographiques visant à transcrire une prononciation orale localisée géographiquement (même si l'action se déroule dans la campagne « poblana », il s'agit de l'espagnol urbain de México DF parlé par le locuteur), mais également socialement (Anselmo, malgré sa courte formation de séminariste, est familier des bars, des arnaques et de l'argent facile). Dans B on retrouve la perte de syllabes ou phonèmes finaux (« pa » pour « para », « usté » pour « usted », « autoridá » pour « autoridad ») ou le déplacement de l'accent tonique (« ai » pour « ahí »). D'autres modifications sont introduites dans C et systématiquement reproduites dans la totalité de la nouvelle : dans l'extrait cité, nous pouvons remarquer le remplacement de « verdá » pour « verdad », mais l'on trouve plus loin d'autres altérations de l'écrit. Certaines sont assez courantes, et on les retrouvera dans d'autres nouvelles de Pacheco, ainsi que dans la plupart des textes narratifs mexicains – nous pensons en premier lieu à certains récits de Juan Rulfo –, visant à signifier et imiter l'oralité (c'est le cas de « pal », « pos », « nhombre »).

Le plus souvent, les modifications orthographiques introduites par la réécriture visent à reproduire la tendance au relâchement de l'espagnol oral au Mexique qui peut conduire dans

certains cas à la neutralisation (ou à la déformation) de la voyelle atone dans les cas de synérèse : « mizo » et « mice » (pour « me hizo » et « me hice »), « minqué » (pour « me hinqué »), « liba », « quiba », « siba » (pour « le iba », « que iba » et « se iba »), « onque » (pour « aunque »). D'autres fois, ces modifications renvoient à la pratique orale consistant à ajouter un phonème épenthétique : la forme créée se pose comme un doublon de la forme canonique, doublon dénotant l'appartenance du locuteur aux classes sociales inférieures (ses occupations se situent en marge de la légalité). En dépit de sa verve et d'une certaine éducation (qu'il ne cesse de rappeler pour se distinguer des autres, les indiens et les paysans), le locuteur maîtrise mal le code et prononce « creyía » (pour « creía », « aigre » pour « aire », « oyir » pour « oír », « ajuera » pour « afuera », « piedregosa » pour « pedregosa », etc.).

La réécriture va donc permettre d'ajouter de l'accent : cet « ensemble des traits de prononciation qui s'écartent de la prononciation considérée comme normale et révèlent l'appartenance d'une personne à un pays, une province, un milieu déterminés » (CNRTL) en multipliant la transcription de traits propres à l'oralité, le personnage se charge de nouveaux traits caractéristiques (sa façon de parler nous dit qui il est). La réécriture renforce également ce jeu sur la langue qui est clairement au cœur de cette nouvelle et en devient un sujet de débat entre les personnages : ainsi, après que son interlocuteur l'a repris sur une erreur de prononciation, Anselmo se défend : « –No sea maje : yo hablo requetebién porque oigo radio y leo *La Prensa*, el *Esto*, y el *Magazine de Policía*. Y en cuanto llegue la televisión me compro mi aparato. ¿A poco cree que nomás usté solito fue a la escuela? Es "conlaborador" porque se dice "conlaborar con". ¿No es cierto? » (C [2000]).

Cette nouvelle se pose comme un hapax, dans ce recueil et dans l'ensemble de la production pachéquienne : aucune autre ne lui ressemble, ni par sa structure (un long dialogue), ni par sa thématique (un projet d'arnaque religieuse), ni par son implantation diégétique (Puebla, qui n'est ni Mexico, ni Veracruz, les deux villes qui servent de décors à l'immense majorité des récits), ni par son personnage narrateur (aux antipodes du narrateur sensible et « mémorieux »). C'est également une sorte de hapax de réécriture : celle-ci ne semble guidée ni par la correction, ni par l'actualisation, mais seulement par le pur plaisir de jouer avec la langue. D'ailleurs, la réécriture, une fois n'est pas coutume, est une réécriture additive : peu de suppression, beaucoup de légers déplacements et de reformulations et un certain nombre d'ajouts, dont la plupart ont une fonction essentiellement expressive.

L'écrivain s'est servi d'un personnage-narrateur à la gouaille impossible pour rendre drôle une fable en fin de compte absurde et cruelle. Le réécrivain a renforcé les talents de conteur de son personnage par un procédé « d'hyperbolisation » du langage oral : le discours réécrit se veut plus

oral, plus expressif, plus idiomatique, plus imagé. Cette surcharge orale contrevient parfois au réalisme de la scène : la faconde du personnage, la diversité de son lexique, l'importance de son répertoire d'expressions populaires sont telles que l'on s'abandonne au jeu de la langue plus que l'on ne se plonge dans la description d'une situation qui est, en soi, assez dramatique. La réécriture va se donner toute entière à cette dimension ludique – et poétique – du discours : Pacheco va éliminer toutes les répétitions qui existaient dans B et déployer un éventail exubérant de synonymes (toujours populaires et datés), il rajoute des expressions, des dictons, et change même le toponyme qu'il a inventé afin que celui-ci présente la forme typique de la double dénomination espagnol-nahuatl (Iztapalotla devient San Mateo Totoloapan).

Le lexique et les expressions renvoient directement au Mexico populaire des années trente. Certaines de ces expressions ont d'ailleurs été immortalisées par le chanteur et acteur Pedro Infante. Si la première version étale déjà tout un éventail de mexicanismes et d'argot des années trente et quarante (« dizque », « quesque », « pinche », « de chiripa », « méndigo », « guey », « cuete », « agorzomarse », « beberecua », « hijo de la chingada », etc.). Les onomatopées et les exclamations connotent également le contexte du Mexico populaire de milieu du XXe siècle : « ¡Újule! », « ¡Poninas, dijo Popochas! ».

Dans l'extrait présenté en C, outre l'apparition du paragraphe d'introduction (dont nous avons signalé l'importance), nous distinguons trois brefs ajouts qui, selon nous, visent en premier lieu à renforcer la substance du contenu et à donner une plus grande cohérence au récit. Il s'agit d'une interpellation à l'interlocuteur : « si no qué carajos estaría haciendo por aquí » qui justifie le soupçon qui plane sur l'homme – s'il se trouve dans cet endroit perdu c'est forcément parce qu'il est hors-la-loi –, et le fait qu'Anselmo lui raconte, avec force détails, « l'arnaque à la Vierge ». Le second ajout visant à renforcer le contenu diégétique concerne le personnage assassiné : alors qu'il n'était qu'une personnalité vaguement importante dans la municipalité dans B, son métier est capital dans C : « Y eso que era jefe de la policía ». Le statut de la victime justifie la fuite éperdue d'Anselmo, la « planque » et l'association « providentielle » avec Lorenzo et Aurorita. Le troisième ajout, plus descriptif, concerne la bagarre entre Anselmo et le chef de la police : « [Lo dejé seco] de un gancho al hígado. Y el méndigo que rueda por los suelos, se medioalza, saca la pistola y dispara con mano tembeleque. Tuvo tan buena puntería el pendejo que le dio en la cabeza a un pobre mesero. » En plus de nous plonger au cœur de cette altercation de bar, ces lignes supplémentaires disent naturellement la corruption et l'impunité dont jouissent les forces de l'ordre, surtout dans les villages isolés.

Les autres ajouts, en revanche, nous semblent superfétatoires au niveau de l'intrigue : certes, ils contribuent à accroître encore la fonction expressive de la langue du locuteur, mais nous

émettons l'hypothèse qu'ils trahissent encore davantage le plaisir de jouer avec la langue, le goût pour des « trouvailles » lexicales, l'inclination pour des idiomatismes, pour ces mots qui sont les traces et les vecteurs d'un lieu, d'une époque, et d'un milieu. Preuve en est cet intraduisible (et presque incompréhensible) ajout : « Me dije pa minterior. "Achismiachis, ya está incróspido: no tarda en alebrestrárseme". », qui redouble gratuitement le « ¡Poninas, dijo Popochas! » présent dans les deux versions antérieures.

Écriture, réécriture et plaisir de la lecture

> Sin miedo al anacronismo ni a la opción por las causas perdidas, quiero proponer no tanto una defensa sino un elogio del libro y la lectura. Si toda la ética se resume en la frase "No hagas a los demás lo que no quieras para ti mismo", a nadie le hace daño mi propuesta: Haz cuanto esté a tu alcance para que los demás obtengan el placer que los libros te han dado día tras día durante más de medio siglo[365].

Les deux récits qui ouvrent notre corpus sont les deux nouvelles de l'édition de 1978 de *La sangre de Medusa*. Il est aisé de distinguer dans ces deux récits le plaisir de la lecture mêlé à celui de la réécriture, l'intérêt du jeune auteur pour donner une version de l'Histoire et l'élan qui le pousse à raconter des histoires. Ce premier livre nous semble très révélateur de ce qui deviendra un trait dominant de la poétique pachéquienne, en ce sens que les récits qu'il contient sont déjà des réécritures : la réécriture de l'Histoire (par le biais de la reconstitution de la vie d'Alexandre et, en moindre mesure, de celle d'Érostrate) et la réécriture de ces histoires primordiales que sont les mythes (à travers l'écriture des souvenirs d'un Persée fatigué). Ainsi, les deux premiers récits pachéquiens de notre corpus (ceux qui n'ont pas encore été réécrits) empruntent à des genres « répétitifs et accumulatifs » – des genres où écrire après, par-dessus, ou en réponse est nécessaire – : l'historiographie et la mythologie. Dans les deux récits, l'auteur se sert de sources (qu'il cite dans sa note introductoire de 1990) : l'écriture est déjà réécriture. Et l'originalité de ces deux pièces narratives va consister à les modifier en introduisant une dimension temporelle possible par le biais de la juxtaposition textuelle qui fait se rencontrer deux Histoires (Érostrate, d'une part et Gavrilo Princips, d'autre part) ou deux histoires (Persée et Fermín).

Ce paragraphe nous permet également de faire le lien entre les deux types de réécriture (autographe et allographe) puisque la deuxième et la troisième version des deux premiers récits de *La sangre de Medusa* vont contribuer à alimenter la réécriture externe, en multipliant les sources et les citations empruntées à d'autres écrivains (ou historiens). Le cas de la réécriture de « La noche del inmortal » est exemplaire. Ici, la réécriture va avoir pour principale conséquence le

---

[365] José Emilio Pacheco, *La lectura como placer*, Grupo Alexander Bain, México, 1995, p. 21.

développement de la matière textuelle, par le biais d'ajouts et d'amplifications. Contrairement à la tendance observée jusqu'ici, les ajouts textuels sont dans ce cas très conséquents (on peut le constater aisément dans l'extrait présenté), à tel point que la nouvelle, qui ne comptait que quatre pages dans la version A, en compte désormais onze. Il s'agit d'un cas particulier de réécriture, où la première version fonctionne comme une trame sur laquelle va se développer la nouvelle lors de sa réécriture. La réécriture consiste alors à approfondir un point dont il a été fait mention plus ou moins succinctement dans la première version. La plupart des amplifications sont de nature historique, et sont d'origine documentaire : ce sont toutes les précisions concernant les dates, lieux, noms de personnes, circonstances particulières qui étayent le récit de la vie d'Alexandre et d'Érostrate. Cependant, la réécriture va également modifier la structure du récit, en intégrant le portrait d'un nouveau personnage, d'une nouvelle figure historique : l'archiduc Francois-Ferdinand. L'amplification « documentaire » et fictionnelle emprunte à divers ouvrages, dont certains sont mentionnés dans le prologue à la nouvelle édition. Ces ajouts vont s'accompagner d'une transformation totale du texte, qui va lui donner une nouvelle structure et soulever de nouvelles implications.

Nous reprendrons l'analyse de ce récit dans la partie liée à la réécriture allographe, mais nous pouvons d'ores et déjà souligner que, parmi les nombreux ajouts, le réécrivain introduit le titre de la tragédie « écrite » par Érostrate « Polidecto en Sérifos ». Cet élément biographique, de caractère évidemment fictionnel – rappelons que le texte est placé sous l'influence des *Vies imaginaires* de Marcel Schwob – établit un nouveau lien intertextuel. En effet, dans le récit suivant « La sangre de Medusa », nous est donné à (re)lire l'histoire de Persée, et notamment l'épisode où il est recueilli avec sa mère par Polydecte sur l'île de Sérifos.

« La sangre de Medusa » fonctionne sur la juxtaposition et l'alternance de deux récits : l'un, mythique, se centre sur la personne d'un Persée en fin de vie, vieillard presque aveugle regrettant ses jours héroïques ; l'autre, bassement ordinaire, nous raconte les humiliations causées à Fermín par sa femme, une « mégère » beaucoup plus âgée, qu'il finira par assassiner avant de devenir fou. Clairement influencée par Jorge Luis Borges, cette nouvelle entremêle les histoires des deux personnages, jusqu'à ce que le mythique et le prosaïque se confondent et que les deux personnages de papier ne fassent plus qu'un.

Outre ce travail de réécriture par reformulation, où la comparaison des deux versions nous donne l'impression qu'elles sont, en quelque sorte, deux traductions différentes d'un original absent, d'autres tendances se dessinent peu à peu. L'une d'elles repose sur une légère amplification du récit portant sur Persée, au moyen d'ajouts de détails qui reconstituent au plus près les aventures

du personnage mythologique : Danaé est enfermée dans une tour de bronze dont la réécriture va permettre de préciser qu'elle comptait « sólo una apertura que dejaba pasar el aire y la luz » ; la tentation de Zeus est forte, étant donné que la deuxième version ajoute que Danaé est « la mujer más bella del reino ». La décision d'Acrisios de ne pas tuer sa fille unique et son petit-fils malgré la prédiction de l'oracle est également justifiée : « Acrisios no se atrevió a matarlos por temor a las Furias que persiguen a quienes derraman su propia sangre ». Plus loin, alors que la première version ne faisait qu'énumérer les attributs (le bouclier, l'épée et le casque) offerts par les Dieux pour protéger Persée de Méduse, la réécriture va expliquer la raison de ces dons : « No obstante, como hijo de Zeus, Perseo era un semidiós y merecía la ayuda del Olimpo. » Mais le réécrivain ne se contente pas d'agrémenter le récit d'explications ou d'apposer aux personnages des épithètes (« Nereo, el dios del mar ») il ajoute des détails qui peuvent paraître non essentiels pour l'intrigue. Il en est ainsi du passage suivant : « En vez de asumir el trono Perseo dio el reino de la isla a su amigo Lidys[366], el pescador que había rescatado el cofre en la playa » : certes, ce passage montre la grandeur d'âme de Persée, mais il paraît être également l'occasion pour l'auteur de convoquer plus exhaustivement le mythe sur lequel il se fonde pour écrire son récit.

Dans le cas de l'histoire « moderne », on observe également quelques ajouts explicatifs dans la seconde version : l'union rapide entre la femme de 55 ans et le jeune d'à peine vingt ans est possible car « Fermín era muy tímido y nunca se había acercado a ninguna mujer ». Les raisons du comportement autoritaire d'Isabel, elles aussi, nous sont données : « Isabel opinaba que en la guerra de los sexos las mujeres sólo podían librarse de la opresión y el martirio mediante el ejercicio del poder absoluto ». Quelques modifications vont également chercher à éclairer le contexte lors de la réécriture et l'ajout de certains détails, comme les titres des revues qu'Isabel feuillette, seront le signe d'une époque, mais aussi celui d'un genre et d'une classe sociale.

Cependant, les transformations les plus importantes – au niveau de la substance du contenu – opérées dans la partie consacrée à l'histoire de Fermín consistent en l'effacement des correspondances trop explicites entre les deux récits. Dans la première version, les cheveux artificiellement frisés d'Isabel apparaissent aux yeux de Fermín comme « un nido de víboras ». La réécriture dilue la comparaison dans un souvenir d'enfance : « Los rizos artificiales le recordaban a Fermín un nudo de serpientes que de niño había observado en una feria en Nonoalco ». Après une énième dispute, le protagoniste est simplement « ávido de huir » alors que la première version insistait sur l'inquiétante chevelure de l'épouse : « huir de Isabel y sus cabellos como serpientes ». Le processus de réécriture va également gommer une autre comparaison (maladroite, par ailleurs)

[366] En français, nous avons retrouvé ce personnage sous le nom de Dictys.

qui associait explicitement les deux récits : en effet, dans la deuxième version, Fermín ne s'enfuit plus « como jinete en un caballo alado » (claire allusion à Pégase) mais se met à courir vers San Juan de Letrán. Dans la seconde version, exception faite de la description des cheveux d'Isabel, aucun indice textuel ne permet de rapprocher le récit prosaïque du récit mythique. C'est également animé par cette intention de séparation claire des deux récits (qui n'en rend que plus surprenant le paragraphe final) que le réécrivain va enlever à Fermín devenu fou le don merveilleux d'entendre la langue de l'eau et les mots du vent pour lui adjuger des capacités plus limitées : « En realidad se limitaba a escuchar el viento en las ramas y el agua en las fuentes. »

Dans cette nouvelle, la réécriture, sans transformer en profondeur l'intrigue, lui confère une nouvelle expression. Cet élan de reformulation est, selon nous, motivé aussi bien par un sentiment d'insatisfaction que par le simple plaisir de la manipulation verbale et du jeu intertextuel, que l'on perçoit aisément dans les ajouts visant à compléter et parfaire le récit mythique. La réécriture cherche également à polir la structure de la nouvelle : la fusion des deux hommes ne se fait pas par un glissement textuel (Isabel acquérant les traits de la Méduse), mais par le mécanisme de juxtaposition des deux récits : ce qui fait se rejoindre les deux protagonistes n'est pas tant d'avoir tous deux, à leur manière, vaincu le « monstre », mais de devoir rester prisonnier de ce souvenir.

g. Analyse de la réécriture d'une nouvelle : « La fiesta brava », extraite de *El principio del placer*

La nouvelle présentée ici, dont le titre est emprunté au domaine de la tauromachie, surprend de prime abord par son caractère composite. Trois séquences, distinctes tant dans leur nature que dans les thèmes qu'elles abordent, se succèdent et composent cette unité textuelle plus grande qu'est la nouvelle. La première partie agit comme une accroche visant à stimuler la curiosité du lecteur : sur la première page nous est présenté un avis de recherche signalant la disparition d'un homme nommé Andrés Quintana. L'annonce est encadrée et la disposition typographique est telle que dans l'angle supérieur gauche, un espace est laissé libre pour suggérer la place d'une photographie du disparu. L'avis de recherche répond aux critères fonctionnels que l'on serait en droit d'attendre de ce type textuel : brièveté, et caractère ultra informatif ; il s'agit de donner le plus grand nombre de détails en seulement quelques lignes. Cependant, on peut noter que malgré les nombreuses précisions apportées sur les lieux et dates de la disparition, peu d'informations nous sont données sur l'homme recherché : nous ne disposons que d'un nom, Andrés Quintana, que nous retrouverons dans les deux autres parties de la nouvelle.

Après cette annonce, un nouveau texte s'ouvre. Il s'agit cette fois d'un récit, présentant en haut de sa première page un titre et un sous-titre : « La fiesta brava. Un cuento de Andrés Quintana

». On y retrouve à l'identique le titre et le genre du texte écrit par José Emilio Pacheco, mais l'auteur auquel il est attribué est Andrés Quintana, dont la disparition nous avait été auparavant signalée. Ce texte, qui s'étend sur une dizaine de pages, présente quelques particularités, dans sa forme et dans son traitement. Il se compose de paragraphes brefs, séparés par des espaces blancs, et pourvus de virgules pour tout signe de ponctuation. Le texte présente au lecteur un « récit de paroles » par le biais duquel un narrateur (dont on ne sait presque rien, et qui ne parle jamais en tant que sujet) s'adresse à un interlocuteur désigné par une deuxième personne du singulier de politesse : un « usted », qui renvoie au personnage d'un retraité de l'armée des États-Unis, le capitaine Keller. Le narrateur de ce récit est omniscient au plus haut degré : non seulement il connaît le passé du personnage principal, ses pensées et émotions, mais il décrit les actions de celui-ci au futur, comme s'il prévoyait l'avenir ou, plus certainement, comme si ses mots avaient un pouvoir performatif.

Le personnage à qui il s'adresse, le capitaine Keller, se trouve en voyage organisé au Mexique : après avoir participé activement (et sans aucun état d'âme) à la guerre du Vietnam, il s'offre cette « récréation » avant de reprendre sa vie de civil. Lors de la visite du Musée d'Anthropologie de la ville de Mexico, il est fasciné par une sculpture précolombienne représentant la déesse Coatlicue. Bientôt, il est abordé par un homme qui lui donne un étonnant rendez-vous dans le métro de la ville : devant la promesse d'y voir la « Pierre Peinte », la plus grande sculpture aztèque jamais découverte (et que les premiers archéologues n'avaient pu extraire à cause de sa taille), il accepte l'invitation. Mais l'homme qui le guide dans les couloirs du métro lui tend un piège et le capitaine Keller sera sacrifié dans les sous-sols de la ville lors d'une cérémonie reproduisant des rituels préhispaniques.

Une fois ce récit terminé, à la page suivante s'en ouvre un autre. Dès les premières lignes, nous comprenons qu'Andrés Quintana, l'auteur explicite de la section antérieure et la victime de la disparition annoncée à la première page de l'ensemble, n'est ici qu'un simple personnage. Écrivain raté, affairé à la traduction de ce que lui-même décrit comme un « ilegibro », il est interrompu par un coup de téléphone. Ricardo Arbeláez, qui était autrefois le directeur d'une revue littéraire étudiante à laquelle Andrés participait, le contacte après plusieurs années pour lui proposer de collaborer à un nouveau magazine soi-disant culturel, avec un « rayonnement latino-américain » et un financement provenant des États-Unis. Il lui offre une somme non négligeable pour une nouvelle inédite qu'Andrés se met à écrire aussitôt. Il s'agit bien sûr de « La fiesta brava », que le lecteur a découvert dans la deuxième partie de l'ensemble. Le lendemain soir, Andrés Quintana traverse la ville pour rejoindre le bureau d'Arbeláez et lui soumettre son récit. Après une longue attente, Andrés voit son récit refusé, sa prose sévèrement critiquée et, humilié, il prend le chemin du retour. Dans le métro, il aperçoit un homme en qui il reconnaît, sans hésitation, le capitaine

Keller. Troublé par cette vision, il se précipite vers la sortie mais trois hommes le capturent avant qu'il n'ait pu atteindre la surface.

Ces trois parties, dont nous avons pu souligner les particularités, sont indépendantes les unes des autres, et chacune est porteuse de sens. La juxtaposition des trois récits (puisqu'il ne s'agit pas à proprement parler d'un récit enchâssé) permet la mise en relation d'un réseau d'indices qui seront les éléments déclencheurs de la modalité fantastique, nouvel effet de sens qui vient se superposer aux autres. Comme nous le verrons plus loin, bon nombre de ces indices vont être modifiés lors de la réécriture du conte et seront précisés, renforcés, répétés, de manière à ce que les liens entre les trois parties deviennent plus étroits et que le lecteur averti puisse remarquer le jeu des coïncidences avant même que l'« irruption insolite[367] » d'un personnage de fiction dans le monde de son créateur ait lieu. La modification apportée lors de la deuxième édition du conte semble solliciter davantage la participation du lecteur, rapprochant le texte de certains récits néo-fantastiques : alors que les récits fantastiques (notamment ceux écrits au XIXe siècle, et définis par Todorov dans son *Introduction à la littérature fantastique*[368]) pouvaient être compris comme un phénomène de perception qui affectait les personnages, le néo-fantastique semble surtout se caractériser par un jeu de lecture, d'écriture et de transgressions d'ordre métatextuel. Dans le conte de José Emilio Pacheco, la modalité fantastique surgit de la brutale réunion des deux plans de « réalité » (dans la fiction) et de « fiction » (dans la fiction) : la présence du nom d'Andrés Quintana sur une annonce de disparition qui respecte les codes du genre (et accentue ainsi l'effet de réel), sa signature auprès du récit qui constitue la seconde partie « La fiesta brava. Un cuento de Andrés Quintana », lui donnent un statut de personnage-auteur situé à un niveau diégétique premier, alors que le personnage qu'il crée, le capitaine Keller (de facture beaucoup plus grossière) appartient à un niveau diégétique second. La transgression à l'origine du fantastique est ici un phénomène d'écriture : il s'agit d'une métalepse narrative. Le personnage-auteur de « La fiesta brava » est témoin de l'irruption dans son monde du personnage qu'il a créé, tout comme le personnage-lecteur de « Continuidad de los parques », de Julio Cortázar, est la victime du personnage à qui il donne vie par la lecture.

La métalepse narrative n'est possible, au niveau de l'intrigue, que si les personnages mis en scène sont eux-mêmes lecteurs ou écrivains. Le monde de la création littéraire, dans « La fiesta brava » est au cœur du récit : le conte d'Andrés Quintana occupe le centre de l'ensemble, et dans la troisième partie, toute l'activité, toutes les préoccupations des personnages gravitent autour du

---

[367] Roger Caillois, cité par Jaime Alazraki, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid, Gredos, 1983, p. 21.
[368] Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Éd. du Seuil, Paris, 1970.

monde littéraire, que ce soit par le biais de l'écriture, de la traduction, de l'édition, ou de la critique. Non seulement le conte d'Andrés Quintana nous est donné à lire, mais on assiste également à son analyse et à son commentaire. Dans cette critique, le jeu des filiations, des ressemblances (thématiques et formelles) créent un riche dialogue intertextuel : le lecteur peut reconnaître les auteurs cités, s'amuser des comparaisons proposées par Arbeláez, ou même proposer d'autres influences ou antécédents. Là encore, l'écriture est vue comme un réseau de signifiants qui ne cessent de communiquer entre eux, et ces nombreuses références intertextuelles nous donnent l'impression que le texte créé est le résultat d'un travail collectif.

Les corrections, suppressions, ajouts, éclaircissements sont très nombreux dans la deuxième version de « La fiesta brava », et devant l'impossibilité de mener à bien une description exhaustive de ces changements, nous nous centrerons sur deux des implications principales de cette réécriture : la consolidation du système indiciel menant à la lecture fantastique et le renforcement des références spatio-temporelles et contextuelles, qui permetent de rendre l'accès au récit plus facile pour un lecteur qui le découvre vingt-cinq ans après les événements qui y sont décrits. La réécriture va également modifier en profondeur la dimension intertextuelle de la nouvelle. Comme cette dernière tendance est aussi à mettre en relation avec la réécriture externe (puisqu'il y est question de citations, d'hommage et d'influences), nous la traiterons dans le prochain chapitre.

Avant toute chose, il est intéressant de signaler que dans sa première version, la seconde partie de la nouvelle (le « conte » écrit par Andrés Quintana) présentait une typographie particulière, qui imitait les caractères d'un récit tapé à la machine. Cette particularité typographique disparaît lors de la réécriture : est-ce une volonté de l'auteur d'atténuer le jeu formel et mimétique ou une uniformisation typographique automatiquement générée lors de la seconde édition ? Nous ne pouvons trancher avec certitude en faveur de l'une ou l'autre explication.

La réécriture interne du conte permet à l'auteur des modifications stylistiques et une plus profonde caractérisation des personnages. En ce qui concerne le style, l'auteur semble accentuer, dans le récit qu'il délègue à Andrés Quintana, les « tics » d'écriture de ce dernier : le futur est employé plus systématiquement comme temps de la narration et la confusion de la prise en charge des propos rapportés se voit accentuée par la disparition d'un grand nombre de verbes de discours. On peut le voir dans le paragraphe suivant:

> el olor a fango se hace más fuerte, usted comienza a estornudar, se ha resfriado por la humedad, me voy de aquí, le dice a su acompañante, espere, ya vamos a llegar, insiste, casi deletreando, quiero salir de aquí ahora mismo, da órdenes, un inferior tiene que obedecerlas, y en efecto el otro contesta, ya pronto llegaremos a una salida,

réécrit ainsi:

> quiero salir, sáqueme de aquí, le pago lo que sea, dice a su acompañante, espere, capitán, no se preocupe, todo está bajo control, ya vamos a llegar, pero usted insiste, quiero irme ahora mismo le digo, usted no sabe quién soy yo, lo sé muy bien, capitán, en qué lío puede meterse si no me obedece,

En ce qui concerne la construction des personnages, elle nous semble être plus aboutie dans la seconde version de la nouvelle. Même le personnage secondaire du vendeur de glace qui guide le capitaine Keller dans les sous-sols de la ville prend une autre dimension, lors de la réécriture, par l'ajout d'une caractéristique essentielle : né aux États-Unis, à Buffalo, il parle couramment l'anglais (ce qui ajoute au réalisme des conversations entre les deux hommes) et est venu « por decisión propia a la tierra de [sus] antepasados » (B [1997], p. 73). Par ce simple détail, José Emilio Pacheco soulève discrètement la question du poids de la migration mexicaine aux États-Unis et les relations entre ces deux pays, et prend le contrepoint d'une image où le pays du Nord est une terre promise d'où, si l'on a la chance de pouvoir s'y installer, on ne veut plus repartir. Il est intéressant de remarquer que dans cette partie la réécriture introduit parfois des formulations qui peuvent ressembler à des présages funestes. C'est le cas par exemple lors de la description, ajoutée dans la deuxième édition, des couloirs souterrains du métro arpentés par Keller et l'homme qui l'accompagne : « todo huele a encierro y a tumba, el pasadizo es un inmenso sepulcro, abajo está el lago muerto, arriba la ciudad moderna, ignorante de lo que lleva en sus entrañas » (p. 74). En effet, ni Keller ni Quintana ne savent ce qui se passe dans les profondeurs de la ville et il est probable qu'aucun des deux n'arrivera à remonter vivant à la surface[369].

Dans le récit correspondant à la dernière partie de la nouvelle, les deux protagonistes acquièrent plus d'épaisseur dans la version de 1997. Le personnage d'Arbeláez, peu décrit dans le texte originel, se voit gratifié d'un semblant de biographie : le narrateur s'étend beaucoup plus longtemps sur ses aspirations littéraires, sa famille, son possible travail au sein du cabinet d'un « abogángster » et accentue fortement (et souvent par le biais de l'ironie) les contradictions internes de ce personnage qui se vante d'avoir connu à Cuba Fidel Castro et Ernesto Guevara, qui critique les liens de certaines maisons d'éditions avec la CIA mais qui finit par travailler pour l'OEA et par publier une revue qui a très peu de lien avec *Trinchera* ou même *México en la cultura* à laquelle il a participé dans sa jeunesse. Le changement de personnalité d'Arbeláez est très subtilement illustré, dans la deuxième version, par le simple ajout, entre parenthèses, de la marque de cigarettes mexicaines que fumait Arbeláez avant : « Se colocó frente a él y le ofreció un Benson & Hedges (antes fumaba Delicados) » (B [1997], p. 89).

---

[369] On peut voir également, dans le titre du film qu'Andrés conseille à Hilda (*Cérémonie secrète*, de Joseph Losey), une allusion aux rituels de sacrifice préhispanique dont le capitaine Keller est la victime.

On pourrait dire encore bien davantage sur la recréation des personnages du conte, mais il nous paraît plus intéressant de nous attarder maintenant sur les modifications conduisant à la consolidation du système indiciel. Dans le conte de José Emilio Pacheco, le temps et l'espace font partie des « indices », ou des « datos que poseen un significado parcialmente invisible, que se completan durante un posterior desarrollo del relato[370]. »

Les trois unités constitutives du conte diffèrent grandement dans leur forme, type de narration et niveau diégétique. Même s'ils sont présentés comme des textes indépendants, il existe une relation d'inclusion entre les deux récits : la deuxième partie est un objet de « fiction » intradiégétique, produit d'une situation d'énonciation présentée comme réelle dans la troisième partie. Au fur et à mesure que la lecture avance, le lecteur se rend progressivement compte que les trois parties ont en commun plusieurs éléments : les protagonistes, bien sûr, mais aussi l'espace et le temps. Dans la version de 1997 de « La fiesta brava », les indices qui permettent la réunion des trois étapes du conte se voient clairement renforcés.

Prenons par exemple les avis de recherche qui ouvrent chacune des versions[371] : dans la première édition, Andrés Quintana s'est perdu le « martes 5 » (p. 78) et le capitaine Keller doit monter dans « el último carro del último Metro la noche del martes en la estación Insurgentes » (p. 84). Dans la seconde édition, Andrés disparaît précisément « el pasado viernes 13 de agosto de 1971 » (p. 67) et le vendeur donne rendez-vous au capitaine Keller le « viernes 13 de agosto en la estación Insurgentes » (p. 71). La précision ne fait pas qu'annoncer la coïncidence des deux événements, elle introduit aussi une référence historique avec une forte charge symbolique. En effet, le 13 août 1521 correspond à la chute de Mexico-Tenochtitlan (fait qui prend toute son importance dans le dénouement des deux récits).

L'année, mentionnée dans l'avis de recherche de la seconde version, sera répétée plusieurs fois dans la troisième partie du conte – « Estamos en 1971: el libro ha muerto » (p. 87) ou « Por favor, Andrés, estamos en 1971, Joyce escribió hace medio siglo » (p. 94) – afin que le lecteur ait toujours à l'esprit que l'histoire se situe dans un passé récent. La plus grande précision des coordonnées spatio-temporelles dans la version de 1997, ainsi que leur répétition, permettent de renforcer le réseau d'indices menant à la convergence des trois parties : ces modifications ne déflorent pas le dénouement et n'atténuent en rien l'effet final ; cependant, elles sont un clin d'œil

---

[370] Rafael Olea Franco, *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco,* México, El Colegio de México, 2004, p. 35.

[371] Les deux numéros de téléphone en bas de l'annonce correspondent à ceux de la maison d'édition Joaquín Mortiz, qui publia le recueil pour la première fois. Lors de la deuxième édition, une inattention typographique semble être la cause d'un changement dans le premier numéro de téléphone (511 93 03 au lieu de 511 92 03). *Cf.* Rafael Olea Franco, *op.cit.*,, p. 226.

au lecteur attentif dont la curiosité aura été aiguisée par le constat de ces coïncidences : le dialogue avec le lecteur reste ouvert, plus que jamais.

La modalité fantastique de ce récit surgit, nous l'avons vu, de l'irruption dans l'espace diégétique d'un personnage appartenant à l'espace intradiégétique, ou pour le formuler de manière plus simple, de la surprenante réunion d'un personnage présenté comme un personnage de fiction (le capitaine Keller) dans un monde présenté comme le monde réel (la ville de Mexico de 1971). Afin qu'on puisse le reconnaître (dans son monde, et dans le monde qui n'est plus le sien), le personnage du capitaine Keller réunit des attributs peu nombreux mais suffisamment particuliers pour que la description soit efficace : la chemise verte, l'appareil photo Rolleiflex et la pipe en écume de mer. Ce dernier attribut disparaît de la version de 1997 : un tel objet n'est plus vraiment évocateur pour les nouveaux lecteurs, peut-être est-ce l'une des raisons qui a poussé l'auteur à écarter ce détail, tout comme a été écartée, nous l'avons mentionné plus haut, la typographie dactylographiée reproduite dans la version originelle.

En dehors de ces deux suppressions, la seconde version de « La fiesta brava » accentue davantage la dimension fantastique en introduisant, très tôt, le mélange des deux plans diégétiques : non seulement le capitaine Keller, personnage de fiction, est reconnu dans le monde réel d'Andrés Quintana, mais on peut retrouver la silhouette d'Andrés Quintana, le personnage réel, dans le conte de fiction que lui-même écrit, comme si le personnage écrivain annonçait sans le savoir son destin funeste. En effet, la seconde version du conte introduit un détail hautement significatif en mentionnant : « al arrancar el convoy usted verá en el andén opuesto a un hombre de baja estatura que lleva un portafolios bajo el brazo y grita algo que usted no alcanzará a escuchar » (p.72). Plus tard dans le récit, Andrés Quintana est décrit comme homme mince, de « baja estatura » (p. 89), et il est fait maintes fois allusion à son porte-documents.

La seconde version de « La fiesta brava » introduit un autre changement significatif, en insérant dans le dernier récit des fragments du conte qu'Andrés Quintana est en train d'écrire et que nous, lecteurs, avons déjà lu. Les relations intertextuelles entre le texte, ouvertement fictionnel et signé par Andrés Quintana, et la narration principale se voient alors renforcées. Alors que dans la version originelle, on nous indique seulement que « Andrés tomó asiento ante la máquina » (p. 96), la version réécrite précise : « Andrés escribió el título, LA FIESTA BRAVA, y las primeras palabras, "La tierra parece ascender" » (p. 81). De même, lorsque l'analepse explicative qui décrit les débuts littéraires de Quintana et sa relation avec Arbeláez se ferme, nous retrouvons Andrés en train d'écrire : là aussi, la seconde version réintroduit une référence explicite au conte premier : « Con el índice de la mano izquierda escribió "los arrozales flotan en el aire" y prosiguió sin detenerse. […] A las cinco de la mañana puso un punto final en "entre los dos volcanes" ». (p. 88)

Jusque-là, nous avons surtout insisté sur le renforcement des indications temporelles, mais l'espace de la ville de Mexico et de ses alentours est aussi davantage développé lors de la réécriture, et les références géographiques précises se multiplient. Ainsi, les membres du voyage organisé auquel participe le capitaine Keller détaillent dans la deuxième version les étapes de leur parcours et mentionnent Teotihuacan, Taxco, Xochimilco, hauts lieux du tourisme mexicain. Les indications relatives au trajet en métro sont également détaillées dans la version de 1997 : « Ante sus ojos pasarán las estaciones Cuauhtémoc, Balderas, Salto del Agua, Isabel la Católica » (p. 72), et lors de son trajet dans les tunnels secrets du métro, Keller suppose que lui et son guide ne doivent plus être loin de « la gran plaza, la catedral y el palacio ». Cet ajout nous semble révélateur : l'auteur situe précisément le lieu où se trouvent les deux personnages et le fait correspondre, sans toutefois le dire explicitement, avec l'endroit où se dresse actuellement le Templo Mayor, double temple préhispanique (l'un dédié à Huitzilopochtli, l'autre à Tláloc) découvert en 1978, lors des travaux de construction de la ligne de métro. La réécriture investit et donne du sens à ces espaces de vestiges précolombiens qui étaient encore ignorés en 1972. L'ancrage dans l'espace mexicain s'opère aussi par la langue : si le mot nahuatl « ocote » était présent dès la version originelle, la « cámara de piedra » dans laquelle est enfermé Keller devient une « cámara de tezontle » et ce qui n'était qu'une « estera » dans la première version devient « una estera que los mexicanos llaman petate ».

Alors que le narrateur du conte d'Andrés recourt à des mexicanismes, le personnage d'Arbeláez, lui, se caractérise par un espagnol empreint de tournures en anglais ou d'anglicismes et montre la profonde influence que la culture états-unienne a laissé sur sa personne, et qui s'accompagne d'un certain mépris pour son pays d'origine, toujours diminué et désigné par le terme « Mexiquito » (qui, dans sa bouche, n'a rien d'affectueux). L'influence croissante des États-Unis et de la mondialisation se fait ressentir également au niveau de la description sociale : alors que dans la version de 1972 Arbeláez proposait à Andrés la somme de six mille pesos pour son récit, dans la nouvelle version, c'est un montant de mille cinq cents dollars qui est offert à l'écrivain pour son travail. De même, la publicité pour les cigarettes Raleigh se voit remplacée par une affiche pour Coca Cola, produit qui sert de symbole à l'impérialisme des États-Unis. Ces détails semblent signifier un certain changement dans le regard critique porté sur la société mexicaine, de plus en plus américanisée. La réécriture introduit une double distance par rapport à la société qui est dépeinte : dans la première version le narrateur hétérodiégétique part de 1971 pour parler de 1971 et de 1958. Dans la seconde version, le narrateur part de 1997 pour parler de 1971, et du regard qu'il portait alors sur 1958. L'univers observé est le même (le Mexico de la fin des années cinquante dans l'analepse, le début des années soixante-dix dans le reste de la narration) mais il est différent selon que l'on envisage depuis 1971 ou depuis 1997.

Les plus grandes précisions quant aux références spatiales et temporelles se voient synthétisées par l'ajout de ce fragment, très révélateur de la conscience aiguë qu'a l'auteur du pouvoir érosif du temps : « En un segundo pasaron los sesenta, cambió el mundo, Andrés cumplió treinta años en 1966, México era distinto y otros jóvenes llenaban los sitios donde entre 1955 y 1960 ellos escribieron, leyeron, discutieron, aprendieron, publicaron *Trinchera*, se amaron, se apartaron, siguieron su camino o se frustraron. » (p. 87).

La description, à grands traits, des changements qu'a effectués l'auteur lors de l'écriture de la deuxième édition permet de nous approcher quelque peu de ses intentions : renforcer les indices, surtout spatio-temporels, afin d'en enlever d'autres comme la pipe en écume de mer et la typographie dactylographiée auxquels l'auteur n'a plus recours dans l'édition de 1997. L'opération que José Emilio Pacheco met en œuvre dans la réécriture de son conte peut être assimilée à une « auto traduction intralinguale » : le public a changé, le contexte n'est plus le même et il est nécessaire d'expliciter certains éléments pour que les lecteurs puissent mieux appréhender la nouvelle.

II. *¿Lo diré nuevamente?* : études des réécritures autographes des textes poétiques

1. Considérations préliminaires

a. La réécriture dans le cadre de l'anthologie *vs* celle qui maintient l'indépendance du recueil

Contrairement à ce que nous avons pu constater lors de notre examen de la réécriture autographe de l'œuvre narrative de Pacheco, il est plus facile, dans le versant poétique, de remarquer que le travail de réécriture des poèmes va fonctionner par vagues successives, en fonction de la publication de nouvelles éditions dans chacune des deux principales maisons (Era et Fondo de Cultura Económica). En effet, on observe deux mouvements de réécriture : le premier a une visée anthologique et se produit lorsque les recueils publiés sont réunis sous le titre *Tarde o temprano* : d'abord en 1980 (qui rassemble les six premiers recueils), puis lors de ses rééditions (intégrant à leur tour les publications les plus récentes) en 2000 et 2009. La principale caractéristique de ces ouvrages est leur dimension cumulative : il ne s'agit pas à proprement parler d'anthologies (même si par commodité nous employons ce terme) en ce sens que *Tarde o temprano* n'a pas vocation à présenter une sélection de poèmes mais plutôt l'« œuvre complète », puisqu'il réunit dans un seul ouvrage les différents recueils publiés. De la place que va trouver le texte réécrit (dans un recueil indépendant ou dans une anthologie) pourra dépendre l'intensité de la réécriture, le caractère cumulatif de l'anthologie conduisant parfois à une « condensation » du poème. Cependant, beaucoup de textes n'obéissent pas à ces logiques : ainsi, certaines réécritures de poèmes de jeunesse, dans le cadre de leur intégration à une anthologie, sont très peu modifiantes.

La réécriture peut aussi se produire en amont de la réédition du recueil poétique dans sa dimension plus modeste de livre indépendant. Dans ce cas, le recueil « original » conserve sa taille, son autonomie. On constate qu'au milieu des années quatre-vingt, tous les ouvrages poétiques de Pacheco publiés auparavant par différentes maisons d'édition (la UNAM, le FCE, Joaquín Mortiz ou Siglo XXI) vont être inclus dans le catalogue de la maison d'édition Era. Même si le laps de temps écoulé entre la sortie de *Tarde o temprano*, en 1980 (et la révision complète des poèmes que cela a entraîné) et la parution des recueils chez Era entre 1983 et 1985 est très réduit, cela n'a pas empêché l'auteur de retravailler certains de ces textes, comme nous le verrons par la suite. Il est important de distinguer ces deux mouvements de réécriture : nous avons pu constater que la réécriture dans une perspective « anthologique » (qui est aussi la première réécriture) est bien souvent plus modifiante que celle que nous retrouverons dans les recueils « indépendants » (même si, comme

nous le verrons, il y a des exceptions à cette règle). En effet, la réunion des recueils (plus nombreux au fur et à mesure des rééditions de *Tarde o temprano*) va avoir pour corollaire un phénomène d'essentialisation du poème, chaque fois plus concis, plus précis mais aussi, parfois, plus fragile en tant que texte autonome et, peut-être, moins facilement identifiable à un contexte de production donné (même si les recueils anthologiques maintiennent les sous-titres temporels que l'on trouve en couverture de chacun des recueils individuels). Bien que ses deux réécritures aient pour visée un support différent, elles ne s'excluent pas : les modifications intégrées dans l'un sont le plus souvent retenues dans l'autre.

b. Le corpus et les « vagues » de réécritures étudiées

En ce qui concerne notre corpus, nous allons centrer notre analyse sur les manifestations de la réécriture dans les premiers cahiers des six premiers recueils, ceux qui composent l'anthologie *Tarde o temprano* lors de sa première publication. Là encore, ce choix répond à l'exigence de minutie et de précision impliquée par le travail de comparaison, exigence qui exclut la possibilité de prendre en compte l'intégralité de l'œuvre. Par ailleurs, les six premiers recueils sont sans nul doute ceux qui présentent le plus grand nombre et la plus grande variété de phénomènes de réécriture, et cet échantillon nous semble parfaitement représentatif de l'ensemble des pratiques rescripturales que l'on peut observer tout au long de l'œuvre poétique de Pacheco. En outre, nous avons exclu de notre corpus d'analyse les éditions ponctuelles chez d'autres maisons d'éditions (parfois non mexicaines) car elles ne présentent pas de phénomènes de réécriture (même si, dans certains cas, la mise en page des poèmes varie).

En règle générale, ces six recueils sont soumis à deux vagues de réécritures : la première à lieu en 1980, c'est une réécriture à visée anthologique, la seconde a lieu à la toute fin des années 1990, et s'intègre elle aussi – le plus souvent mais pas exclusivement–, dans une nouvelle édition de l'anthologie *Tarde o temprano* en 2000 (l'édition de 2009, qui ajoute à l'ensemble les derniers recueils, ne semble pas présenter de travail de réécriture sur le corpus étudié[372]). Il y a donc un intervalle de vingt ans entre les deux principaux moments de réécriture : là encore, l'espace d'une génération.

Cependant, si tous les recueils étudiés présentent un travail de réécriture (même mineur) à l'occasion de la deuxième vague (pour l'édition de 2000), nous pouvons constater que la première réécriture est presque inexistante dans les recueils dont la date de publication originale est proche

[372] Même si cet ouvrage est d'une grande importance puisqu'il constitue la dernière version autorisée du vivant de l'auteur.

de celle de 1980. C'est le cas de *Irás y no volverás*, *Islas a la deriva* et *Desde entonces*, publiés respectivement en 1973, 1976 et 1980 et qui ne présentent que d'infimes changements lors de leur intégration à *Tarde o temprano* en 1980. Le tableau que nous présentons un peu plus loin le montre clairement. Ce constat semble indiquer que l'inclusion dans un support différent (recueil indépendant *vs* anthologie) ne conduit pas systématiquement à un travail de reconfiguration des textes. Néanmoins, si le facteur temps est nécessaire (puisque les changements sont plus importants dans l'édition de 2000), il n'est pas non plus le garant d'une réélaboration textuelle profonde (les trois mêmes recueils ne montrent que des altérations mineures, voire minimes).

D'autre part, nous avons parlé de deux vagues principales de réécriture. Pourtant, en ce qui concerne les deux premiers recueils publiés (*Los elementos de la noche*, en 1963, et *El reposo del fuego*, en 1966), on peut observer trois vagues de réécriture. En effet, ces deux recueils vont être substantiellement modifiés lors de leur publication en tant que recueil indépendant chez Era, en 1983 et en 1984, respectivement. L'intervalle de trois ou quatre ans entre les deux éditions a, cette fois, été suffisant pour que soit entreprise une nouvelle transformation des textes poétiques.

Le degré de réécriture varie en fonction du temps et du type de support (anthologique ou indépendant) dans lequel vont être rassemblés les poèmes réécrits, mais elle varie aussi, et surtout, en fonction du recueil qui est réécrit. En effet, la comparaison des différentes versions révèle clairement que la réécriture est plus intense et étendue dans les trois premiers recueils : *Los elementos de la noche* (1963), *El reposo del fuego* (1966) et *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969). Ce troisième ouvrage, qui contient des poèmes de tous types, et une grande hétérogénéité de thématiques et de styles, marque ainsi une rupture aussi bien dans l'écriture que dans la réécriture, comme si tous les recueils qui allaient suivre n'exigeaient plus un travail de réécriture aussi radical : les textes poétiques continuent de varier, certes, mais ils le font de manière beaucoup plus subtile.

Même si nous parlons de deux (ou trois) vagues de réécritures, elles ne s'abattent pas sur les poèmes avec la même force. Comme nous l'avons annoncé, à l'intérieur d'un même recueil, à un moment de réécriture donné, certains poèmes vont connaître des transformations radicales alors que d'autres vont rester inchangés. Si l'on considère, par exemple, la deuxième réécriture (qui aboutit à la première version chez Era) de *Los elementos de la noche*, nous pouvons constater aisément des oscillations dans l'intensité du travail de réécriture. En effet, alors que la troisième version de « Árbol entre dos muros » introduit de profonds changements, celle du poème « La enredadera » ne propose que très peu de modifications textuelles, si ce n'est une redistribution de l'espace du poème avec une nouvelle disposition des vers sur la page. Cette différence dans l'intensité des réécritures va induire des problèmes lors du marquage des phénomènes observés.

c. Marquer ce qui reste / Marquer ce qui change

En ce qui concerne le marquage des différentes versions, nous nous retrouvons face à une réelle difficulté. En effet, comme nous l'avons dit, la réécriture va manipuler les textes avec une intensité très variable : de la modification radicale du poème d'origine à de simples variations dans la ponctuation. Cette différence dans l'intensité des opérations de réécriture dépend du recueil réécrit : la réélaboration textuelle est, de facon générale, plus conséquente pour les trois premiers recueils que pour les ouvrages postérieurs. Dans ces trois premiers recueils, la réécriture va impliquer un important travail d'effacement : par la suppression de nombreux vers, le poème apparaît comme un texte plus menu et fragile ; par l'élimination de figures rhétoriques, le réécrivain fait de son texte un édifice plus transparent. Face à la diversité et à la complexité des opérations réécrivantes, nous avons choisi d'opter pour une présentation qui, bien que loin d'être idéale, a l'avantage de fournir des procédés de réécriture une image plus lisible. Ainsi avons-nous choisi d'appliquer deux régimes de marquage. Pour les réécritures qui présentent des modifications majeures caractérisées, quantitativement, par la suppression de plus de la moitié de la matière textuelle et/ou, qualitativement, par le maintien à l'identique de moins de la moitié des vers, nous avons décidé de ne marquer que les vers qui étaient maintenus à l'identiques : ces vers répétés agissent comme les garants de la réécriture (sans eux, ce serait de l'écriture). Pour les réécritures qui ne présentent que des modifications mineures (quelques changements lexicaux, des modifications de ponctuation et de mise en page, essentiellement), nous avons opté pour le marquage des éléments variants.

Pour donner un aperçu de l'impact des réécritures sur notre corpus, nous présentons ici un tableau récapitulatif pour chaque recueil :

Tableau 6 : Synthèse des types de réécriture observés dans les sections d'ouverture des six premiers recueils poétiques

LOS ELEMENTOS DE LA NOCHE (1963) [section I : « Primera condición »]			
	Première vague (anthologique : *Tarde o temprano*, FCE, 1980)	**Deuxième vague (non anthologique : Era, 1983)**	**Troisième vague (anthologique : *Tarde o temprano*, FCE, 2000)**
Árbol entre dos muros	Réécriture majeure[373] (quantitative et qualitative)	Réécriture majeure (quantitative et qualitative)	Réécriture majeure (qualitative)
Canción para escribirse en una ola	Réécriture majeure (quantitative et qualitative)	Réécriture mineure	Réécriture majeure (qualitative)
Del frágil laberinto / Jardín de arena	Réécriture majeure (quantitative et qualitative)	Pas de réécriture	Réécriture majeure (qualitative)
Soneto / El sol oscuro	Réécriture majeure (qualitative)	Réécriture très mineure (un changement lexical)	Réécriture majeure (qualitative)
Mar que amanece	Réécriture majeure (quantitative et qualitative)	Pas de réécriture	Réécriture majeure (quantitative et qualitative)
Casida	Réécriture majeure (qualitative)	Réécriture minime (disposition des vers et ponctuation)	Réécriture minime (ponctuation)
La enredadera	Réécriture minime (disposition des vers, ponctuation, un changement lexical)	Réécriture mineure (qualitative et dans la disposition des vers)	Réécriture mineure (qualitative)

[373] Nous dénominons « réécriture majeure quantitative » celle qui entraîne la suppression de de plus de la moitié de la matière textuelle ; la « réécriture majeure qualitative », quand à elle, modifie plus de la moitié des vers du texte premier. Aux côtés de ces deux types de réécriture, on trouve la « réécriture mineure quantitative » (qui provoque la suppression de moins de la moitié de la matière textuelle) et la « réécriture mineure qualitative » qui maintient plus de la moitié des vers de la version initiale.

EL REPOSO DEL FUEGO (1966)			
	Première vague (anthologique : *Tarde o temprano*, FCE, 1980)	**Deuxième vague (non anthologique : Era, 1984)**	**Troisième vague (non anthologique : Era, 1999, reconduite à l'identique dans *Tarde o temprano*, 2000)**
El reposo del fuego (I) (15 poèmes numérotés)	Réécriture minime (quantitative et qualitative)	Réécriture minime (quantitative et qualitative) à l'exception des poèmes 3 et 5, qui présentent de plus importantes modifications	Réécriture dans l'ensemble minime (quantitative et qualitative) Réécriture qualitative majeure des poèmes 11, 12, 13 et 14
El reposo del fuego (II) (15 poèmes numérotés)	Réécriture mineure (quantitative et qualitative)	Réécriture mineure de l'ensemble de poème Réécriture majeure (qualitative) pour les sections 1, 8, 10 Réécriture majeure (quantitative) pour les sections 9, 12, 13	Réécriture mineure (quantitative et qualitative)
El reposo del fuego (III)	Réécriture mineure (quantitative et qualitative) avec de plus importantes modifications sur le poème 6 notamment	Réécriture mineure (quantitative et qualitative) avec de plus importantes modifications sur le poème 6 également	Réécriture mineure (quantitative et qualitative) avec de plus importantes modifications sur le poème 6 également (et des ajouts à la fin du poème 1)

NO ME PREGUNTES CÓMO PASA EL TIEMPO (1969) [I : « En estas circunstancias »]		
	Première vague (anthologique : *Tarde o temprano*, FCE, 1980 reconduite à l'identique dans Era, 1984)	**Deuxième vague (non anthologique : Era, 1998 reconduite à l'identique dans *Tarde o temprano*, 2000)**
Descripción de un naufragio en ultramar	Réécriture majeure (qualitative surtout)	Réécriture majeure (qualitative surtout)
Transparencia de los enigmas	Réécriture mineure (quantitative et qualitative)	Réécriture majeure (quantitative et qualitative)[374]
Un defensor de la prosperidad / Un marine	Réécriture mineure (quantitative et qualitative)	Réécriture majeure (quantitative)
En lo que dura el cruce del Atlántico / Un marine	Réécriture mineure (quantitative)	Réécriture majeure (quantitative et qualitative)
Última fase	Pas de réécriture	Réécriture majeure (quantitative)
Ser sin estar / Agosto de 1968	Réécriture mineure (quantitative)	Réécriture majeure (quantitative et qualitative)
Lectura de los Cantares mexicanos : Manuscrito de Tlatelolco / Manuscrito de Tlatelolco	Réécriture majeure (qualitative et quantitative : ajout d'une deuxième partie au poème)	Réécriture majeure (quantitative) de la première partie Réécriture mineure (quantitative et qualitative) de la seconde partie
1968 (I, II et III) / 1968	Réécriture mineure (suppression de 2 vers, modification de la typographie, ponctuation et disposition des vers)	Réécriture majeure (quantitative) : 3 poèmes réduits à 2 vers

[374] Curieusement, dans ce poème, on peut observer un unique changement lexical entre la version de 1998 et celle de 2000. Dans la quatrième strophe, le dernier vers avait été modifié en « nos pesará no haber juzgado a tiempo que la contrición y el freno de nuestras infamias / podrían mitigar la combustión ». La version de 2000 rétablit le choix original de « el freno de nuestras iniquidades ».

IRÁS Y NO VOLVERÁS (1973) [Section I : « Falsos testimonios »]		
	Première vague (anthologique : *Tarde o temprano*, FCE, 1980, reconduite presque à l'identique[375] dans Era, 1984)	**Deuxième vague (anthologique : *Tarde o temprano*, FCE, 2000). Dans cette édition, tous les poèmes sont alignés à gauche et des signes de ponctuations ont été ajoutés.**
Idilio	Réécriture minime (quelques changements lexicaux)	Réécriture mineure (qualitative)
The dream is over	Réécriture minime (suppression d'un vers)	Réécriture mineure (qualitative)
Tres poemas canadienses	Réécriture minime (un vers modifié)	Réécriture mineure (qualitative et quantitative)
Moralidades legendarias	Réécriture minime (deux changements lexicaux)	Réécriture minime (trois changements lexicaux)
José Luis Cuevas hace un autorretrato	Réécriture minime (deux changements lexicaux)	Réécriture mineure (qualitative)
Fray Antonio de Guevara reflexiona mientras espera a Carlos V	Réécriture minime (deux changements lexicaux)	Réécriture minime (quelques changements lexicaux)
Fisiología de la babosa	Réécriture minime (deux changements lexicaux)	Pas de réécriture

[375] Les changements introduits sont en effet quasiment imperceptibles et concernent le plus souvent des prépositions ou la disposition des vers sur la page, ce qui nous incite à y voir un travail de correction plus que de réécriture. En revanche, c'est dans cette édition de 1984 que va être ajoutée en exergue une note biographique sur Fray Antonio de Guevara, en ouverture du poème « Fray Antonio de Guevara reflexiona mientras espera a Carlos Quinto », note qui sera reconduite en bas de page dans les versions suivantes. Cet ajout va également conduire à l'introduction de quelques modifications lexicales lors de l'édition de 1984 de ce même poème.

ISLAS A LA DERIVA (1976) [Sections I : « Prólogo » et II : « Antigüedades mexicanas »]		
	Première vague (anthologique : *Tarde o temprano*, FCE, 1980 reconduite presque à l'identique dans Era, 1985)	**Deuxième vague (anthologique : *Tarde o temprano*, FCE, 2000). Dans cette édition, tous les poèmes sont alignés à gauche et des signes de ponctuations ont été ajoutés.**
Horas altas	Réécriture très mineure (un changement lexical)	Réécriture minime (deux changements lexicaux)
El mar sigue adelante	Pas de réécriture	Réécriture minime (un changement lexical)
Las perfecciones naturales	Pas de réécriture	Pas de réécriture
Agua y tierra: paisajes	Pas de réécriture	Pas de réécriture
El descubrimiento	Pas de réécriture	Réécriture minime (un changement lexical)
Ceremonia	Pas de réécriture	Pas de réécriture
Berecillo / Becerrillo	Réécriture minime (correction du titre et un changement lexical)	Réécriture minime (ordre des mots)
Tulum[376]	Réécriture mineure (qualitative)	Réécriture minime (quelques suppressions et changements lexicaux)
Presagio	Pas de réécriture	Réécriture minime
Ciudad maya comida por la selva	Pas de réécriture	Pas de réécriture
Traduttori, traditori / Traduttore, traditori / Doña Marina	Réécriture minime	Réécriture minime
Temiltotzin de Tlatelolco	Réécriture minime (un changement lexical)	Réécriture mineure (qualitative)
Francisco de Terrazas	Réécriture minime (suppression d'un vers)	Pas de réécriture
Caverna	Pas de réécriture	Réécriture minime (un changement lexical)
La secta del bien	Pas de réécriture	Pas de réécriture
Sor Juana	Pas de réécriture	Pas de réécriture
Las ruinas junto al mar	Pas de réécriture	Réécriture minime (deux changements lexicaux)
Un poeta novohispano[377]	Pas de réécriture	Réécriture minime (une suppression lexicale)
El padre Las Casas lee a Isaías, XII	Pas de réécriture	Pas de réécriture
Casas del centro / Vecindades del centre	Réécriture minime (deux changements lexicaux)	Réécriture (un changement lexical)
México: vista aérea	Réécriture (un changement lexical)	Réécriture (un changement lexical)
Crónica	Pas de réécriture	Réécriture (suppression d'un vers)

[376] Le poème « Tulum » présente dans sa troisième version (celle de 1985) quelques transformations. Certaines consistent à un retour aux formulations proposées dans la première version, mais toutes les propositions introduites par la seconde édition ne sont pas écartées, et d'autres modifications nouvelles ont été introduites. Le poème suivant, « Presagio » présente également une variation lexicale par rapport à l'édition de 1980. Nous avons considéré que ces phénomènes étaient trop isolés pour être traduits sur ce tableau récapitulatif mais nous tenons à les signaler.

[377] Ce poème va également être modifié lors de sa troisième publication (Era, 1985) : dans la troisième strophe, deux ajouts sont introduits : « sin tregua » et « juegos de hueco ingenio pomposidades serviles », qui seront maintenus dans les éditions suivantes.

DESDE ENTONCES (1980) [Section I : « En resumidas cuentas »		
	Première vague (anthologique : *Tarde o temprano*, FCE, 1980	**Deuxième vague (anthologique : *Tarde o temprano*, FCE, 2000). Dans cette édition, tous les poèmes sont alignés à gauche et des signes de ponctuations ont été ajoutés.**
A la orilla del agua	Pas de réécriture	Pas de réécriture
Cocteau se mira en el espejo / Jean Cocteau se mira en el espejo	Pas de réécriture	Réécriture mineure (qualitative)
En resumidas cuentas	Pas de réécriture	Pas de réécriture
Bagatela	Réécriture minime (ponctuation)	Pas de réécriture
Homenaje, *Acuarela*, *Nocturno*, *Bosque de marzo*, *Espectros*, *Extranjeros*, *Manual de urbanidad*, "*Los demasiados libros"*, *Multitudes*,	Pas de réécriture	Pas de réécriture
San Cosme 1854	Réécriture minime (ponctuation)	Réécriture minime (un changement lexical)
El derroche	Réécriture minime (ponctuation)	Réécriture minime (deux changements lexicaux)
Retrato familia	Réécriture minime (ponctuation)	Réécriture minime (deux changements lexicaux)
Londres por Whistler	Pas de réécriture	Pas de réécriture
Sentido contrario	Pas de réécriture	Réécriture minime (quelques changements lexicaux)

d. Sur la spécificité de l'étude de la réécriture poétique : le vers libre

Nous n'allons pas, dans les pages qui suivent, proposer une analyse de la poésie pachéquienne, mais des réécritures de celle-ci, à travers la mise en lumière de certains phénomènes et leur interprétation. Notre étude sera volontairement partielle : nous ne visons pas à rendre compte de tous les changements introduits lors des réécritures, mais à proposer à l'analyse certaines opérations qui nous semblent significatives et que nous détacherons des autres opérations afin de les commenter plus en profondeur. Puisqu'il est évident que toute réécriture convoque un ensemble d'opérations simultanées et complémentaires, notre tentative de les isoler afin de les analyser est hautement artificielle. Ainsi, par exemple, lorsque nous choisissons de commenter le phénomène de coupe dans les poèmes longs, nous laissons de côté, pour des raisons méthodologiques, l'analyse des modifications par substitutions, par ajouts, par déplacements, etc. En outre, nous avons également choisi de ne pas séparer les différentes vagues de réécriture, afin de proposer dans chaque étude le mouvement de création/recréation depuis la première jusqu'à la dernière version du texte poétique.

Même si l'objectif de ce chapitre n'est pas de proposer une critique de la poésie pachéquienne, nous ne pouvons nier la nature spécifique de notre objet d'étude – le texte poétique – ni ces spécificités – l'attention portée aux rythmes et aux sonorités. Notre unité d'analyse sera le vers, qu'à défaut de pouvoir définir précisément, nous décrirons par ces limites : le vers est ce syntagme plus ou moins long et complexe isolé sur la page par des espaces blancs, pauses qui contribuent à imprimer un rythme particulier. C'est cette unité constitutive du poème que nous prendrons comme repère et dont nous observerons les retours et les variations au fil des réécritures.

Le vers espagnol peut être conventionnel (aussi appelé vers métrique) : il se fonde alors sur une mesure syllabique déterminée (mètre) ou sur le retour d'un segment rythmique (auquel cas il est appelé vers accentuel). Mais d'autres vers peuvent s'affranchir de la convention de la mesure syllabique : dans ce cas, on les appellera vers libres.

Le premier recueil de Pacheco, *Los elementos de la noche* (1963) va puiser dans les vers conventionnels et dans les compositions fixés par la tradition – que ce soient des poèmes (sonnets) ou des strophes (*lira*, *octava real*). Il se fondera également sur des nouvelles formes issues de variations autour de la tradition. C'est le cas par exemple pour le poème « La enredadera », dont la première version, en vers réguliers, propose une combinaison de vers tétrasyllabes, heptasyllabes et hendécasyllabes sur la base de la *silva* (4 + 7 = 11). Cependant, il réunit également des poèmes en vers libres, des compositions parfois régulières (basées sur des vers fluctuants, comme dans le

poème « Hortus conclusus ») ou présentant des ruptures métriques importantes (comme sur les premiers vers de « Canción para escribirse en una ola »).

Si le poète recourt fréquemment à des formes métriques traditionnelles dans ce recueil, l'utilisation de la rime en fin de vers reste limitée aux poèmes à formes fixes, les vers libres privilégiant les rimes internes et les répétitions telles que les assonances et les allitérations, comme dans cet extrait du même « Canción para escribirse en una ola » :

> Canción para escribirse en una ola (UNAM,1963)
>
> Agua marcada por un buque aciago
> y en su sentina, **rata**s, criaturas de lo ant**iguo**
> como remotos juegos de una mujer ahogada
> en la mano sin líneas de un hosco dios mar**ino**
> que proyecta sus horas de salitre y hast**ío**
> en el óxido muerto, en la piedra anegada
> con cabellos de algas y peces vegetales
> disueltos en la arena de una playa dormida […]

Pourtant, les compositions traditionnelles vont bientôt disparaître de la poésie pachéquienne, qui affirmera sa prédilection pour le vers libre, strophique ou non. Le poète va exploiter toutes les possibilités offertes par cette forme d'une grande élasticité métrique et rythmique, à partir du long poème que constitue le deuxième recueil *El reposo del fuego* (1966), et la grande majorité de la production poétique de José Emilio Pacheco sera constituée de vers libres, blancs. Madeleine Pardo nous explique que :

> Le vers libre – entendons la versification libre – a voulu briser les contraintes : celles du mètre, de la rime, de la strophe, des formes fixes ou traditionnelles, mais aussi celles de la graphie, de la typographie, de la ponctuation et même de la syntaxe. Il garde pourtant, et même renforce, les blancs et le rythme, et n'oublie pas l'importance du nombre. En vérité, ce que le vers libre refuse souvent, ce n'est ni le mètre, ni la rime, mais leur retour régulier ou leur pouvoir exclusif. Il veut en user librement, quitte à ne pas en user du tout[378].

Nous voyons ici que le vers libre se dessine surtout en négatif : contre le retour du mètre, de la rime, de la strophe, des formes fixes, de la graphie, etc., et que les éléments préservés par cette forme (les blancs, le rythme, le nombre) ne suffisent pas toujours à le définir. Isabel Paraíso propose, dans *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*, une tentative de typologie qui nous éclaire sur la pratique poétique pachéquienne en distinguant les vers libres fondés sur les rythmes phoniques (le mètre, l'accent, la rime et la strophe qui correspondent, respectivement à la quantité, l'intensité, le timbre et le ton phoniques) et les vers libres fondés sur le rythme de pensée. En effet, face au constat que beaucoup de poètes vers-libristes n'accordent pas une telle importance à la

[378] Madeleine Pardo et Arcadio Pardo, *Précis de métrique espagnole* (3e éd.), Paris, Armand Colin, 2010, p. 114.

texture phonique, et en se basant sur les réflexions d'Amado Alonso et Samuel Gili y Gaya, Isabel Paraíso pose ainsi le rythme de pensée :

> El ritmo de pensamiento consiste en la reaparición en el discurso de elementos léxicos, sintácticos y/o semánticos, mientras los ritmos fónicos se basan en el sonido. El ritmo de pensamiento engloba fenómenos tan diversos como el paralelismo (y demás tipos de simetrías: quiasmo, correlación antapódosis, etc.), el símbolo y las palabras clave, la anáfora (y demás figuras de repetición), el estribillo, la repetición de emociones o situaciones, o ideas en un texto, etc. Como puede verse en por esta enumeración, que no es completa, el ritmo de pensamiento es enormemente vasto y se da tanto en el verso como en la prosa[379].

Cette distinction entre ces deux types de vers libres nous permet de mieux appréhender la création poétique de Pacheco ainsi que le rôle que peut y jouer la réécriture. Nous proposons, avec prudence car notre analyse est loin d'être exhaustive, qu'il se détache de l'examen de réécriture la même tendance que nous pouvons observer dans le recueil *No me preguntes cómo pasa el tiempo* : une certaine « prosaïsation » du vers libre (il se fait plus simple, plus spontané, ne rechigne pas à inclure des expressions communes, propres au langage conversationnel) qui s'accompagne d'une prédominance du vers libre de pensée sur le vers libre phonique (les accents, rimes et rythmes y occupent une place moins importante[380]).

2. Proposition d'interprétation des phénomènes de réécritures observés

Dans cette partie, nous nous attacherons à classer et à présenter les phénomènes de réécriture observés en fonction de l'intensité de la réécriture exercée sur le texte. Nous décrirons ces phénomènes de façon générale, puis nous les illustrerons à travers le commentaire d'une sélection de poèmes.

a. La réécriture qui transforme peu

La réécriture-correction

Avant d'aborder ce premier point, il convient d'ajouter que la réécriture est avant tout un travail de relecture attentive. L'une des premières fonctions de la réécriture est donc, sans surprise, la

---

[379] Isabel Paraíso, *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*, Gredos, Madrid, 1985, pp. 57-58.

[380] L'existence d'un rythme de pensée dans un poème n'exclut pas celle de rythmes phoniques et les deux sont étroitement liés. Mais Isabel Paraíso précise cependant que « Si es verso libre, las estructuras fónicas o metafónicas aflorarán; si no, si estamos ante prosa disfrazada de verso, la dispersión de sus elementos nos mostrará la naturaleza prósica del texto. » (*op. cit.,* p. 59).

correction de coquilles, ou d'erreurs ayant pu se glisser dans le texte publié. Ces coquilles sont le plus souvent inoffensives et peuvent passer inaperçues. On peut le voir dans le premier vers du poème « Acuarela » (« El aire sangra sobre la ciudad / leve paloma que el halcón traspasa ») où le verbe « sangra » devient « sangre » dans la seconde édition avant d'être corrigé dans les éditions suivantes.

Certaines coquilles sont tout de même assez mal placées : c'est le cas pour deux poèmes, dont les titres présentent des erreurs d'orthographe : « Traduttori, traditori » et « Berecillo » qui, dès la seconde édition sont rectifiés en « Traduttore, traditori » et « Becerrillo » (annexe 41). Ce dernier poème, qui porte en titre le nom d'un chien utilisé par les espagnols durant la conquête des Antilles pour attaquer les populations indigènes, présente une autre modification dans le corps du texte : alors que la première version conclut par un laconique « Colón le dio la paga de tres soldados », les versions suivantes réduisent (peut-être par souci d'exactitude historique), le salaire du dogue à « seulement » deux payes.

Le paratexte peut également être contaminé par cet élan de correction : souvent, les dédicaces faites à des couples d'amis ne comptaient que le nom de famille de l'homme. À plusieurs reprises, la réécriture va être l'occasion de réparer cette impolitesse : l'édition de *Islas a la deriva* de 1985 (et les suivantes) va ainsi être dédicacée à « Alejandra Moreno Toscano y Enrique Florescano » au lieu de « Alejandra y Enrique Florescano ». La correction du paratexte permet aussi de rétablir la présence ou l'identité du traducteur des fragments cités en épigraphe. À l'ouverture de la section « Falsos testimonios » de *Irás y no volverás*, l'épigramme de Li Po est accompagnée, dès la seconde version, par la mención « traducción de Marcela de Juan ». La réécriture va porter un soin particulier au texte : elle est correction méticuleuse, rectification pointilleuse. Elle est particulièrement soucieuse de rendre à chacun son rôle dans la partition complexe que représente le recueil anthologique : ceux à qui l'on rend hommage, ceux que l'on cite, ceux qui traduisent ou collaborent.

La dernière réécriture, celle qui donne lieu à l'anthologie *Tarde o temprano* de 2000 (et, par extension, à celle de 2009) va entraîner une « remise en page » de nombreux poèmes, en altérant leur disposition, l'espacement des vers qui les composent. Elle va également introduire des signes de ponctuation là où il n'y en avait que très peu, ou pas du tout. Nous verrons, dans les pages suivantes, que ces transformations de la « physionomie » du poème semblent répondre à un mouvement de normalisation textuelle, de récupération des codes de la composition typographique du langage *communément* écrit. En effet, on peut voir dans ce remaniement textuel l'abandon par le réécrivain de l'une des prérogatives de l'écriture poétique moderne – son apparente liberté formelle – pour revenir à une construction conventionnelle, présente dans tous les genres littéraires et idéalement commune à tous les individus.

Parmi les codes récupérés lors de ce travail de « recomposition formelle », il y a celui qui exige le marquage des mots étrangers par les guillemets ou les italiques. Ainsi, à partir de la seconde édition du poème « Temiltotzin de Tlatelolco » (de la section « Antigüedades mexicanas » de *Islas a la deriva*) le réécrivain va-t-il choisir de présenter le mot nahuatl *calmécac* en italique, par exemple. Certes, ce phénomène de régularisation ne semble pas ici très important. Néanmoins lorsqu'il concerne le marquage des éléments qui sont étrangers non pas parce qu'ils ne sont pas en espagnol (*palabras extranjeras*) mais parce qu'ils ne sont pas propres à l'auteur (*palabras ajenas*), il acquiert une toute autre dimension. Dans la même section « Antigüedades mexicanas », le poème « Presagio » (annexe 42), de caractère assez narratif, inclut des propos rapportés qui, dans les trois premières versions sont contenus par des guillemets. La dernière réécriture, cependant, va effacer les guillemets (le style direct étant encore perceptible dans la ponctuation et les personnes de l'énonciation) et choisir de mettre en italique deux vers de la quatrième strophe :

Presagio

Entraron los dos hombres
con el ave en la red. El Gran Tlataoni
observó que en lugar de la cabeza
tenía un espejo. En él vio que surgían
casas sobre la mar y unos venados
cubiertos de metal, grandes, sin cuernos. (ToT, p. 169)

Ces quelques vers sont inspirés du « Septième présage funeste », qui fait partie des récits compilés par Ángel María Garibay y Miguel León-Portilla dans *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista*[381]. Même s'il s'agit là de propos recréés par Pacheco dans sa version poétique de ce présage, la voix poétique cherche à détacher les deux derniers vers (la métaphore des « venados cubiertos de metal » pour désigner les conquistadors à cheval ou celle des « casas sobre la mar » comme représentation des caravelles) comme étant des emprunts poétiques à ce qui reste des témoignages des indigènes du XVIe siècle. Les deux vers ne sont plus signalés simplement comme des fragments de discours rapportés, ils portent la marque (l'italique) que Pacheco réserve aux citations, aux fragments allographes, aux vers réécrits à partir d'autres textes poétiques.

Examinons, par exemple, le poème « "Londres" por Whistler », du recueil *Desde entonces* :

"Londres" por Whistler (Era, 1980)

La ciudad irreal
se duplica irrealmente en el agua

Masas de sombras se desbordan
El río

"Londres" por Whistler (FCE, 2000)

La *ciudad irreal*
se duplica irrealmente en el agua.
Masas de sombras se desbordan. El río
las lleva en vilo tembloroso.

[381] *Op. cit.,* p. 8.

las lleva en vilo tembloroso

Como un fantasma en la otra orilla
observas
luces difusas en la masa gris
de las bodegas y edificios

La noche
también es gris
la oscuridad se disuelve

Arde la luna muy adentro del agua

Como un fantasma en la otra orilla, observas
luces difusas en la masa gris
de las bodegas y edificios.

La noche
también es gris
la oscuridad se disuelve.
Arde la luna muy adentro del agua.

Dès le titre, nous sommes invités à faire de ce poème une lecture intertextuelle au sens large (dans ce cas, il s'agira en effet d'une lecture transartiale) : le lecteur est amené à reconnaître dans le texte de Pacheco un tableau de Whistler et, en effet, il s'agit d'une « mise en mots » de l'un des nombreux « Nocturnes[382] » du peintre américain. La Tamise y devient un miroir inversé qui reflète, en les déformant, les contours et les couleurs d'une ville déjà rendue fantasmatique par l'obscurité. Les liens entre peinture et poésie sont fréquents dans l'œuvre de José Emilio Pacheco, notamment depuis *No me preguntes cómo pasa el tiempo*.

Ici, cependant, le réécrivain va lier encore plus étroitement peinture et poésie en multipliant les points de convergence entre les deux arts. La réécriture va, par le biais des italiques, sursignifier le premier vers, « La *ciudad irreal* » et en faire une citation. D'emblée, avant même que nous puissions imaginer cette ville fantôme, le signe typographique nous indique la présence d'un autre (une autre voix, un autre univers poétique) et invite à nous y ouvrir. La « "Londres" par Whistler », se juxtapose alors à la « Unreal City » de T. S. Eliot, celle qui apparaît par deux fois (dans « L'Enterrement des morts » et « Le sermon du feu ») dans *The waste land* (*La terre vaine*).

Le choix du marquage typographique – qui correspond ici à un choix de correction, d'adéquation avec les normes en vigueur –, a pour corollaire la démultiplication du jeu intertextuel qui est à l'origine du poème de Pacheco. Et cela d'autant plus que l'œuvre citée, *La terre vaine*, est elle-même construite à partir d'un réseau de citations et de références intertextuelles et interculturelles, non systématiquement marquées, mais explicitées le plus souvent par l'auteur à la fin du poème dans un ensemble de « Notes ». Celles-ci nous informent alors que la « Unreal City » de Eliot renvoie à son tour à la « Fourmillante cité, cité pleine de rêves / où le spectre en plein jour raccroche le passant », c'est-à-dire aux premiers vers du poème « Les sept vieillards » de Baudelaire (*Les fleurs du mal*, 1867). Si l'on se rappelle que ce poème fantasmagorique fait partie de la section

[382] Nous pensons tout particulièrement au tableau « Nocturne: Blue and Silver - Cremorne Lights » (1872), mais le poème peut renvoyer à d'autres œuvres. Par ailleurs, bien que Pacheco ne le reprenne pas, il nous semble intéressant de souligner la portée du terme « nocturne », terme transartial s'il en est, puisqu'il est aussi important dans le domaine des beaux-arts que dans celui de la musique, ou de la poésie.

« Les tableaux parisiens », nous sommes à nouveau renvoyés dans le monde de la peinture et des beaux-arts.

Le réseau intertextuel et transartial ouvert par la simple modification de la typographie lors de la réécriture plonge le lecteur dans une ville qui n'en finit pas d'être reflétée, par la peinture, puis par la littérature, qui cite la littérature, qui imite la peinture. Dans ces multiples représentations, la ville reste insaisissable et mystérieuse : les paysages se multiplient sur la toile et le papier, comme les rives de la Tamise sont dupliquées par l'eau du fleuve (ou les vieillards terribles de l'hallucination baudelairienne) mais ils ne sont que les doubles d'une ville qui est elle-même irréelle. Le poème de Pacheco abandonne le référent, la ville, pour se faire ode au reflet, hommage à l'écho.

Nous verrons dans le prochain chapitre que la réécriture des autres est, en règle générale, marquée dès la première édition des poèmes. Cependant, il peut advenir que le signalement de cette « deuxième voix » arrive plus tardivement. C'est le cas dans les deux exemples précédents, que nous avons choisi de présenter comme étant des « corrections » qui respectent une « norme » exigeant le marquage des citations.

Espacement, mise en page, ponctuation

L'étude de la réécriture des poèmes va soulever des questions que ne posait pas la réécriture narrative. Le poème est constitué par un texte, certes, mais celui-ci est également visuel et sonore. Bien évidemment, ces dimensions ne sont pas absentes du texte narratif, mais elles n'y jouent pas un rôle déterminant comme elles peuvent le faire dans un poème. La disposition des vers sur la page, la ponctuation, la typographie font parfois sens : ils sont les signes d'une forme, d'une respiration, d'un rythme, d'une musicalité du texte, qui seront actualisés par la lecture. Dans son « Observation relative au poème *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* », écrite en 1897, Stéphane Mallarmé aborde la question des espaces blancs comme un avertissement au lecteur qui posera les yeux sur son poème, une forme nouvelle, un éclatement d'images et de sons dispersés sur la page :

> Les « blancs », en effet, assument l'importance, frappent d'abord ; la versification en exigea, comme silence alentour, ordinairement au point qu'un morceau, lyrique ou de peu de pieds, occupe, au milieu, le tiers environ du feuillet : je ne transgresse cette mesure, seulement la disperse. Le papier intervient chaque fois qu'une image, d'elle-même, cesse ou rentre, acceptant la succession d'autres et, comme il ne s'agit pas, ainsi que toujours, de traits sonores réguliers ou vers – plutôt, de subdivisions prismatiques de l'Idée, l'instant de paraître et que dure leur concours, dans quelque mise en scène spirituelle exacte, c'est à des places variables, près ou loin du fil conducteur latent, en raison de la vraisemblance, que s'impose le texte. L'avantage, si j'ai droit à le dire, littéraire, de cette distance copiée qui mentalement sépare des groupes de mots ou les mots

> entre eux, semble d'accélérer tantôt et de ralentir le mouvement, le scandant, l'intimant même selon une vision simultanée de la Page : celle-ci prise pour unité comme l'est autrepart le Vers ou ligne parfaite[383].

Même s'il ne s'agit pas chez Pacheco de poésie symboliste où chaque signe est une clé susceptible de faire éclater l'Idée, même si nous ne trouverons pas non plus dans ses poèmes de « calligrammes » à la manière d'Apollinaire[384] ni encore moins de poésie concrète, la réflexion de Mallarmé nous semble souligner pertinemment la portée sémiotique, sémantique, visuelle et rythmique de la présentation formelle du poème.

Or la réécriture va, bien souvent, porter atteinte à la disposition des vers sur la page et, presque systématiquement, rompre la présentation originale (et, selon les dires de Mallarmé, canonique) du poème : seul sur une page. En effet, si toutes les éditions « originales » (UNAM, FCE, Joaquín Mortiz, et Siglo XXI) dédiaient à chaque poème (quelle que soit sa taille) l'espace d'une page, les réécritures, qu'elles soient à visée anthologique ou non, vont supprimer cette place privilégiée[385] : le poème ne sera plus aussi protégé ni isolé, l'enchaînement de la lecture étant plus rapide, et il pourra faire écho avec les textes qui l'entourent. Si ce choix de mise en page répond, dans le cas des anthologies, à un impératif éditorial (rappelons que l'édition de 2009 compte tout de même plus de 800 pages), sa justification semble moins évidente dans les rééditions des volumes indépendants. Même si l'éventualité que ce choix soit celui de l'auteur n'est pas à écarter totalement, il nous semble plus probable que cette nouvelle disposition dépende d'une volonté « économique » de la part de la maison d'édition. Nous ne nous attarderons donc pas plus longtemps sur la question.

En revanche, il peut être intéressant de s'arrêter un moment sur les phénomènes de déplacement des vers dans le poème : ces fusionnements ou fractionnementa de vers, leur rejet à la ligne suivante ou leur retour auprès du vers précédent, l'ajout ou le retrait d'espaces blancs, etc., mènent à une reconfiguration formelle et sonore du poème. Ces modifications de mise en page s'accompagnent souvent de l'ajout d'une ponctuation : la pause, (le silence, la respiration) auparavant matérialisée par un espace blanc est, lorsque celui-ci disparaît, explicitement signifiée

---

[383] Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes*, t. 1, Bertrand Marchal (éd., prol. et notes), Gallimard, Paris, 1998, col. La Pléiade, p. 391

[384] Ceci étant dit, quelques poèmes de Pacheco présentent une disposition typographique qui donne à voir le thème traité. C'est le cas par exemple des poèmes « consumés » qui achèvent *El reposo del fuego* (ToT, pp. 59-60), mais aussi, et surtout, du poème « La lluvia » de *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (ToT, p. 84). Ce dernier présente beaucoup d'analogies avec les calligrammes et semble faire écho au fameux « Il pleut » de Guillaume Apollinaire. Nous remarquons que, dans ces quelques cas, la réécriture va laisser intacte la forme du poème : celle-ci fonctionne comme un invariant, elle est essentielle à l'opération poétique.

[385] À l'exception de la première édition de *El reposo del fuego* chez Era, en 1984, qui maintient la mise en page originale, avec un seul poème par page.

par un signe de ponctuation. Ces remaniements dans la disposition des vers sur la page peuvent toucher tous les recueils[386].

En règle générale, le remaniement de la dimension spatiale du poème va entraîner une certaine uniformisation du texte : dans les trois derniers recueils, par exemple, l'alignement des poèmes à gauche et l'introduction de la ponctuation sont systématiques et constituent la principale opération de réécriture. C'est le cas du poème « Horas altas » de *Islas a la deriva* (nous surlignons en jaune les syntagmes modifiés :

Horas altas (Siglo XXI, 1976 et FCE, 1980)

En esta hora fluvial
hoy no es ayer
y aún parece muy lejos la mañana

Hay un azoro múltiple
extrañeza
de estar aquí
de ser
en un ahora tan feroz
que ni siquiera tiene fecha

¿Son las últimas horas de este ayer
o el instante en que se abre
otro mañana?

Se me ha perdido el mundo
y no sé cuándo
comienza el tiempo
de empezar de nuevo

Vamos a ciegas en la claridad
Caminamos a oscuras
en el fuego

Horas altas FCE (2000)

En esta hora [fugaz]
hoy no es ayer
y aún parece muy lejos la mañana.

Hay un azoro múltiple,
extrañeza
de estar aquí, de ser
en un ahora tan feroz
que ni siquiera tiene fecha.

¿Son las últimas horas de este ayer
o el instante en que se abre otro mañana?

Se me ha perdido el mundo
y no sé cuándo
comienza el tiempo de empezar de nuevo.

Vamos a ciegas en la oscuridad,
caminamos [sin rumbo por] el fuego.

Ce poème ainsi que les deux suivants présentent dans leur version première une disposition des vers « en escalier inversé », un escalier qui déroberait le passage au lieu d'en permettre l'accès. En effet, dans chacune des strophes les débuts de vers présentent un très léger retrait par rapport au vers précédent : les mots s'échappent, s'éloignent peu à peu, semblent vouloir se soustraire au lecteur, tout comme l'instant crépusculaire où hier n'est pas tout à fait hier et où demain n'est pas encore demain, cet instant où la lumière est encore à venir, où il est impossible d'avancer autrement qu'à tâtons.

Lors de la première réécriture (celle qui conduit à l'édition de *Tarde o temprano* de 1980), la disposition « en escalier inversé » est maintenue. En revanche, on peut voir que le vers dissyllabe

[386] C'est le cas par exemple des poèmes « Casida » et « La enredadera » de *Los elementos de la noche*, « The dream is over » et « Moralidades legendarias » de *Irás y no volverás*, « Homenaje » et « Multitudes » de *Desde entonces*, entre autres.

« de ser » est supprimé en tant que vers indépendant pour être intégré au vers précédent. La première réécriture donne donc lieu à un nouveau vers « de estar aquí de ser », quelques peu précipité, puisque la pause induite par le rejet n'est plus. La version de 1985 de Era (que nous n'avons pas reproduite ici) réintroduit un espace blanc en proposant : « de estar aquí de ser ».

La dernière version, retranscrite plus haut, efface la forme du poème en alignant tous les vers à gauche et en insérant une ponctuation qui va régir la longueur des pauses et des respirations en lieu et place des espaces blancs, selon les conventions typographiques usuelles. Le poème opère un transfert vers ce que l'on pourrait qualifier (avec mille précautions) de normalisation textuelle : « de estar aquí de ser » devient alors « de estar aquí, de ser ».

Néanmoins, ces modifications de la mise en page du poème s'accompagnent dans cette nouvelle version de quelques modifications lexicales qui, selon nous, viennent rappeler un sens qui a été perdu dans l'alignement et l'uniformisation spatiale du poème. Le vers initial du poème « En esta hora fluvial » devient ainsi lors de la dernière réécriture « En esta hora fugaz ». La modification subtile ne porte pas atteinte à la musique du poème puisque l'amorce fricative reste la même, ainsi que la métrique (« fluvial » et « fugaz », sont des mots dissyllabiques portant l'accent tonique sur la dernière syllabe), et que la rime assonante [á] est maintenue. L'élément aquatique (et la répétition des liquides) disparaît en ce sens que l'image du fleuve n'est plus évoquée de manière explicite. Alors que dans les premières versions, c'est le fleuve qui disait le transitoire (par le truchement de la métaphore et de l'intertextualité, notamment héraclitéenne), la dernière réécriture va préférer effacer l'image et revenir à l'expression directe du contenu sémantique jusque-là sous-jacent.

Le retour à une expression directe (non figurée) est l'une des modalités de la réécriture pachéquienne (nous l'avons vu dans le versant narratif, nous le verrons plus loin dans le versant poétique). Cependant, nous émettons l'hypothèse que les deux phénomènes présentés ici (la normalisation typographique et le changement lexical) ne sont pas liés simplement par un rapport de coïncidence, de simultanéité : pour nous, le passage de « fluvial » à « fugaz » peut également répondre à une stratégie de renforcement du sens. Les signes non verbaux (mais visuels et sonores) représentés par l'espace du poème voulaient dire ce dérobement du temps crépusculaire : ce qui fait que, en même temps qu'il nous appelle, il se soustrait à nous, s'enfuit, nous échappe ; en un mot : sa fugacité. Leur effacement a peut-être conduit le poète à sentir le besoin de signifier à nouveau, verbalement et directement (c'est-à-dire sans le recours à l'image du fleuve) ce trait du crépuscule qui est ici l'un des thèmes centraux du poème.

Un exemple de réécriture mineure

Le tableau récapitulatif des changements que nous avons présenté plus haut indique clairement que les trois derniers recueils du corpus connaissent une réécriture bien moins profonde que les trois premiers. En plus de la recomposition spatiale du poème et de l'ajout de la ponctuation, les textes connaissent au fil du temps un processus progressif de transformation lexicale ou de subtile reformulation. Comme il nous est impossible de répertorier et d'interpréter chacune des mutations des poèmes, nous choisissons ici de montrer à travers un exemple les potentialités de cette réécriture mineure. Le poème « Idilio » ouvre le recueil *Irás y no volverás* (1973) : il fait donc partie de la première série de poèmes écrits après *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, et correspond donc, dans notre corpus, au groupe de textes qui ne connaissent pas de modifications majeures, quantitative ou qualitative. Nous ne présentons ici que la version initiale et finale du poème, les quelques changements introduits dans l'édition de *Tarde o temprano* de 1980 étant signalés en note de bas de page.

Idilio (FCE, 1973)

Con aire de fatiga entraba el mar
en el desfiladero
El viento helado
dispersaba la nieve en[387] las montañas
Y tú
parecías un poco de primavera
anticipo
de la vida bullente bajo los hielos
calor
para la tierra muerta
cauterio
de su corteza ensangrentada

Me enseñaste los nombres de las aves
la edad
de los pinos inconsolables
la hora
en que suben y bajan las mareas

En la diafanidad de la mañana
se borraban las penas
la nostalgia
del extranjero
el rumor
de guerras y desastres
El mundo
volvía a ser un jardín
que repoblaban
los primeros fantasmas

Idilio (FCE, 2000)

Con aire de fatiga entraba el mar
en el desfiladero
El viento helado
dispersaba la nieve de la montaña[.]
Y tú
parecías un poco de primavera[,]
anticipo
de la vida [yacente] bajo los hielos
calor
para la tierra muerta
cauterio
de su corteza ensangrentada[.]

Me enseñaste los nombres de las aves[,]
la edad
de los pinos inconsolables[,]
la hora
en que suben y bajan las mareas[.]
En la diafanidad de la mañana
se borraban las penas
~~la nostalgia~~
del extranjero[,]
el rumor
de guerras y desastres

El mundo
volvía a ser un jardín
[(lo repoblaban
los primeros fantasmas),]

[387] La version de 1980 modifie la préposition et « en la montaña » devient « de la montaña » (le changement est maintenu par la suite). Nous surlignons ici en jaune les syntagmes modifiés.

una página en blanco
una vasija
en donde sólo cupo
aquel instante

El mar latía
En tus ojos
se anulaban los siglos
la miseria
que llamamos historia
el horror
que agazapa su insidia en el futuro
Y el viento
era otra vez la libertad
que el hombre
ha intentado apresar[388] en las banderas

Como un tañido funerario entró
hasta el bosque un olor de muerte
Las aguas
se mancharon de lodo y de veneno
Y los guardias
llegaron a ahuyentarnos
porque sin darnos cuenta pisábamos
el terreno prohibido
de la fábrica atroz
en que elaboran
defoliador y gas paralizante

una página en blanco[,]
una vasija
en donde sólo cupo aquel instante[.]

El mar latía[.] En tus ojos
se anulaban los siglos
la miseria
que llamamos historia
el horror
[agazapado siempre en el futuro.]
Y el viento
era otra vez la libertad
[(en vano
intentamos anclarla en las banderas).]

Como un tañido funerario entró
hasta el bosque un olor de muerte[.]
Las aguas
se mancharon de lodo y de veneno
Y los guardias
[brotaron como surgen las tinieblas.
En nuestra incauta dicha merodeábamos
una] fábrica atroz en que elaboran
defoliador y gas paralizante

Dans ce poème, la voix poétique semble être scindée : elle observe un paysage naturel (sans doute canadien) et à première vue apaisant (la mer, la neige, la montagne, les oiseaux, les pins) mais qui chez le poète est teinté d'une aura funeste (la mer a un air fatigué, le vent est glacé, la terre est morte et ensanglantée, les arbres sont inconsolables). Ce morcellement de la voix poétique est mis en évidence dans la versification par des ruptures et des rejets, par des vers dispersés sur la page, symboles, peut-être, de la fragilité du sujet à ce moment.

Peu à peu, la présence de l'autre (ce « tu » qui « ressemblais un peu au printemps ») agit comme un baume réconfortant aussi bien sur le sujet (« se borraban las penas / del extranjero »), que sur son environnement (« El mundo / volvía a ser un jardín »). Même si l'espace ainsi reconstruit ne prend pas les caractéristiques du monde bucolique propre au genre poétique de l'idylle, on peut voir dans la relation qui unit les deux êtres le surgissement d'un amour tendre qui semble effacer les inquiétudes du sujet poétique.

Cependant, cette reconquête progressive de la plénitude est brusquement interrompue dans la dernière strophe, et la destruction et la guerre font irruption dans ce paysage qui se voulait apaisant : leurs pas les ont conduits sur le terrain d'une usine d'armes chimiques et les deux

[388] La version de 1980 modifie ces vers qui deviennent : « que en vano / intentamos fijar », le changement est maintenu dans la version de 1985 puis est légèrement transformé dans la version finale.

promeneurs insouciants se font rattraper par la violence du monde à laquelle ils avaient innocemment cru pouvoir échapper. L'idylle est en fait impossible et les présages funestes tant redoutés deviennent réalité.

Les quelques traces que laisse la réécriture vont renforcer l'ironie tragique de cette promenade « idyllique » : la terre, qui dans la première version était « bullente » (on peut l'imaginer bouillonnante de vie sous sa surface gelée) devient « yacente » : gisante. De même, l'horreur à venir « que agazapa su insidia en el futuro » n'est plus seulement une menace et acquiert dans la nouvelle formulation le caractère d'un état permanent : « agazapado siempre en el futuro ». Par ailleurs, à la fin de la deuxième strophe la suppression du mot « nostalgie » (« se borraban las penas / ~~la nostalgia~~ / del extranjero » donne une signification différente au mal-être du sujet poétique : son tourment n'est plus une mélancolie due à l'éloignement mais bien l'angoisse provoquée par « el rumor / de guerras y desastres ».

D'autres changements sont introduits, notamment le remplacement de certaines propositions subordonnées relatives par une proposition indépendante entre parenthèses. Si ces modifications ont une portée stylistique certaine (l'effacement des répétitions du relatif « que ») elles servent également à renforcer le déchirement du sujet par le biais de la juxtaposition d'images autonomes : « (lo repoblaban / los primeros fantasmas) ». D'ailleurs le passage, à la fin de la troisième strophe, de « era otra vez la libertad / que el hombre / ha intentado apresar en las banderas » à « era otra vez la libertad (en vano / intentamos anclarla en las banderas) » reconnaît, par le biais du pronom personnel de première personne du singulier, l'inclusion de la voix poétique dans ce collectif qui s'est fourvoyé en pensant la liberté en termes de patrie.

Enfin, l'opération de réécriture la plus conséquente de ce poème se trouve dans la dernière strophe et concerne deux vers (nous surlignons en jaune les syntagmes modifiés) :

Idilio (FCE, 1973)	Idilio (FCE, 2000)
Y los guardias llegaron a ahuyentarnos porque sin darnos cuenta pisábamos el terreno prohibido de la fábrica atroz en que elaboran defoliador y gas paralizante	Y los guardias [brotaron como surgen las tinieblas. En nuestra incauta dicha merodeábamos una] fábrica atroz en que elaboran defoliador y gas paralizante

Dans la dernière version, la strophe finale contraste avec le reste du poème de par sa disposition plus amassée sur elle-même : les ruptures rythmiques majeures demeurent (ainsi que les assonances) au moyen des deux vers brefs (« las aguas » et « y los guardias ») mais le poème présente un « dénouement » que l'enchaînement plus rapide rend encore plus brutal. Cette accélération est

contenue également dans le lexique (« llegaron » devient « brotaron ») et dans la comparaison qui ajoute encore un peu plus à l'atmosphère oppressive (« como surgen las tinieblas »). Là encore, la proposition subordonnée circonstancielle de cause est remplacée par une proposition indépendante : le lien logique n'est plus explicite, il ne reste qu'une malheureuse coïncidence des deux actions. Et alors que le sujet poétique semblait se laisser aller à un timide bonheur, essayant d'ignorer les guerres qui sévissent ailleurs, par une certaine forme d'ironie tragique il est ramené, non plus par inconscience (« sin darnos cuenta ») mais par un bonheur imprudent (« incauta dicha »), à l'origine de la violence : l'usine d'armes chimiques. La réécriture, bien que mineure, semble avoir ici pour conséquence le renforcement du caractère inéluctable de la catastrophe, à laquelle il est de plus en plus difficile d'échapper, même momentanément.

Parmi les autres phénomènes de réécriture que l'on peut observer dans le même recueil, nous pouvons signaler la volonté d'atteindre dans l'expression une justesse simple. Pour ce faire, plusieurs opérations sont menées comme la suppression ou la clarification. Dans le poème « The dream is over » (annexe 36), les premiers vers, qui imitent un dialogue, peuvent paraître quelque peu obscurs dans la première version : « – En el Erie no queda vida natural / – Como en México ». Le lecteur, pour comprendre l'analogie, doit au préalable se rappeler que l'Érié est un lac (sans doute l'un des plus pollués des Grands Lacs d'Amérique du Nord) et que la ville de Mexico l'a été aussi autrefois. La réécriture aboutissant à la version de 2000 efface le second tiret de dialogue et ne laisse entendre qu'une voix, qui va rendre explicite ces sous-entendus : « – Ya no quedan plantas ni peces en el Erie. / Ya está muerto, / como el lago de México. »

La réécriture va également viser à une expression plus claire en supprimant certaines figures. C'est le cas, dans le même poème, des vers aux accents calderoniens « Despiertos, / nos soñamos dormidos », dont la portée philosophique contraste avec la description de cette brève scène. La métaphore de la mémoire comme « cinito impune » disparaît elle aussi, tout comme celle qui associe le retour des jours à une musique sur un tourne-disque : en effaçant le vers « se acabó el elepé », la voix poétique insiste sur l'éternel retour de la catastrophe : « Hoy recomienza / *la pesadilla de la historia*[389] ».

Parmi les changements introduits par la réécriture, il est intéressant de noter que, tout au long du recueil, plusieurs vont avoir un lien avec la dimension temporelle. La dernière version, publiée près de trente ans après le recueil initial, renvoie les expériences passées à un temps lointain,

[389] Là encore, la réécriture va marquer ce dernier vers et en faire une citation qui renvoie sans doute à la phrase de Stephen Dedalus dans l'*Ulysse* de James Joyce: « History, Stephen said, is a nightmare from which I am trying to escape » (James Joyce, *Ulysses*, Alma Classics, London, 2012, p. 27 [1ère éd. 1922]).

achevé depuis longtemps, séparé du présent du locuteur : « Ahora esa noche » devient « Y aquel momento » dans « The dream is over ». La rupture est consommée entre présent et passé, ni les événements ni les personnes ne peuvent être les mêmes puisque tout vieillit, et que même la mémoire nous trahit (« miente siempre »). Le passé est un aquarium, nous dit Pacheco dans « Marea baja », et la réécriture semble renforcer l'incommunicabilité entre les deux sphères temporelles. Ainsi, « El que fui tenazmente » devient « el que fui en otro mundo » et paradoxalement, le présent aussi est contaminé par l'aspect perfectif du passé : tout passe et rien ne peut absolument recommencer. Le constat de la beauté teintée de tristesse qu'entraîne le sentiment de perte (« Tristemente / era hermoso el momento / en la acre orilla / *del más bien muerto de los mares muertos* ») est remplacé par le constat aigu et redoutable de la disparition de l'instant : « Nunca en el tiempo se dará otra noche / en que arda la vida en esa orilla / *del más bien muerto de los mares muertos.* »

Transition entre réécriture mineure et majeure : El reposo del fuego

Avant de nous pencher sur les opérations plus radicales de réécriture, il nous semble que quelques mots sur le recueil *El reposo del fuego* pourraient être bienvenus en guise de transition. En effet, ce deuxième recueil, publié en 1966, se distingue de tous les autres par sa structure extrêmement mesurée et complexe. Il s'agit d'un seul long poème, divisé en trois sections numérotées, elles-mêmes fragmentées en quinze unités elles aussi numérotées. Cette construction est la seule de ce type dans l'œuvre poétique de Pacheco, dont les livres fonctionnent habituellement par « cahiers », l'auteur appelant ainsi des sections regroupant sous un même titre différents poèmes qui partagent une thématique similaire, ou ayant été écrits à une même époque.

El reposo del fuego se distingue par sa structure, mais également par sa métrique : le poème est en effet constitué essentiellement d'hendécasyllabes, même si l'ensemble présente une grande souplesse, ainsi que des ruptures de rythme assez fréquentes. Le poème forme une unité pleine de cohésion, notamment grâce à l'omniprésence d'images et d'idées héraclitéennes. Néanmoins, il est possible de noter une progression et de tracer, dans chacune des parties, une ligne conductrice. La première partie se centre sur la puissance créatrice et destructrice du feu, qui est à l'origine de tout et sera la fin de tout. La voix poétique (peu présente dans le poème) semble être le témoin et le dépositaire d'une révélation d'ordre philosophique et contemplatif lors d'un orage (qui réunit le feu de la destruction et l'eau de la vie) : il y découvre que toutes choses en ce monde ont été créées pour s'opposer les unes aux autres, et que la vie n'est que l'équilibre fragile dans cette lutte des contraires (la flamme contre l'obscurité, l'instant contre l'éternité, le faible contre le fort, etc.) :

Aquí te expandes, vida mortal,
color de sangre, dicha
de tenerte un instante que no vuelve.
Tu reino es la ciudad de agua y aceite
que flotan sin unirse. Su equilibrio
es su feroz tensión. Y su combate
se disfraza de paz y tregua alerta.

La seconde partie s'inscrit dans la continuité et se centre particulièrement sur la lutte entre l'être et la poussière, la guerre que le temps fait à l'homme et aux choses. La voix poétique y chante l'impermanence du monde, la destruction et la renaissance, mais également l'éternel retour de l'histoire :

Rumor sobre rumor. Quebrantamiento
de épocas, imperios.
Desenlace.
Otra vez desenlace y recomienzo.

La troisième partie du poème s'ancre dans l'histoire et dans le temps : c'est de Mexico qu'il va être question, ville palimpseste et ville-témoin, dans le corps de laquelle vont être gravés les signes du passage du temps et des hommes : de la destruction :

Hemos creado el desierto : las montañas,
rígidas de basalto y sombra y polvo,
son la inmovilidad.
Vibra el estruendo
que hacen las aguas muertas resonando
en el silencio cóncavo.
Es retórica,
iniquidad retórica hasta el llanto.

Ce poème, particulier dans sa composition, va se distinguer également lors de ces réélaborations. Avant tout, et bien qu'il s'agisse là d'un recueil de jeunesse, *El reposo del fuego* va présenter un travail de réécriture assez étendu – par le biais d'un certain nombre de petites transformations – mais beaucoup moins intense que celui que connaîtront les recueils qui le précèdent et le suivent. L'observation du tableau récapitulatif nous informe que la première réécriture est essentiellement mineure (à l'exception du travail sur le poème 6 de la troisième section, très instable puisque modifié à chaque nouvelle édition). En revanche, la deuxième et la troisième réécriture vont introduire des changements ponctuels plus importants : nous pouvons remarquer que, dans les deux cas, les passages les plus altérés sont ceux qui se situent à la fin des parties (même si, à chaque fois, le dernier poème est très peu modifié). La deuxième réécriture va introduire de nombreuses coupes, notamment sur les poèmes qui se trouvent à la fin de la section II, alors que la troisième réécriture va préférer la transformation textuelle sur les poèmes de la fin de la section I. Nous transcrivons ici trois exemples de coupes introduites lors de la première réécriture :

II, 9 (FCE, 1966)

La duración, el salmo, la plegaria,
el oscuro filósofo, el radiante
rey de los pobres diablos, la retórica
que se muere de sed, las ilusiones,
nuestra moral, el dogma, la grandeza,
la carrera espacial, el viento cósmico,
la poesía y la verdad, o fe en todo eso
que en un vaso se ahogó
–mientras el mundo
("nuestra heredad", "la otra trasmitida")
resulta pez que el aire ya inficiona
en su salto de red,
branquial susurro
de lo que muere al margen,
ya disuelto
y sin remedio en la brutal orilla.

II, 9 (FCE, 1980)

Nuestra moral, sus dogmas y certezas
se ahogaron en un vaso.
Y este mundo
resulta un pez que el aire ya envenena
en su salto de red, branquial susurro
de lo que muere al margen,
ya disuelto
y sin remedio en la brutal orilla.

II, 12
¿Pero es el mundo acaso un don del fuego
o su propia materia ya cansada
de nunca terminar ni haberse creado
le dio forma y error, luz y tiniebla,
vacío y realidad, hizo doliente
cuanta vida engendró, y al crear al hombre
preparó el otro incendio, fin de todo,
principio aún conjurable de la nada total?
¿O fue un arcano Dios que humildemente
hoy como todos en el mundo sufre
y en la estación del metro atisba, mira
rostros y nunca desde el tren en marcha?
En el alba de Brooklyn Dios espera
pronunciar la Palabra nuevamente
mientras las aguas su lamento ahogan
y en un cuarto, uno más, alguien pregunta
la primera pregunta y no hay respuesta:
¿Para qué estoy aquí cuál culpa expío
es un crimen vivir el mundo es este
calabozo hospital estercolero
templo burdel y circo sin salida
ciega irrisión que afrenta al paraíso?

II, 12
Pero ¿es acaso el mundo un don del fuego
o su propia materia ya cansada
de nunca terminar
le dio existencia?
Y en un cuarto, uno más,
alguien pregunta
la primera pregunta
y no hay respuesta:
¿Para qué estoy aquí cuál culpa expío
es un crimen vivir el mundo es sólo
calabozo hospital estercolero
ciega irrisión que afrenta al paraíso?

II, 13
O es el desnudo pulular del frío
o la voz invisible de la hormiga
atareada en morir bajo su carga.
Repta el viento. Pronuncia los caminos
subvegetales que horadó la asfixia
de cuál roedor en brusca madriguera.
¿Sabe el jardín que zonas del invierno
engendran el verano acometido
por la savia esclerótica?
Y no es esto
lo que quise decir. Es otra cosa.
Irremediable acotación: ¿qué signos
copiarán la premura, el desencanto?
Por no saberlo oír se me deshace
infatigablemente otro lenguaje.

II, 13
O es el desnudo pulular del frío
o la voz invisible de la hormiga
atareada en morir bajo su carga.
Repta el viento y horada los caminos
subvegetales que anegó la asfixia
de cuál roedor en brusca madriguera.
¿Sabe el jardín qué zonas del verano
engendran el otoño adormecido
por la savia esclerótica?
Y no es esto
lo que intento decir. Es otra cosa.

No es este no, corcel que en su jadeo
cubre de espuma la fatiga y cae
tras un furioso cabalgar en torno
de la palabra original, el Verbo
que a todo precedió. Conjuro, yaro,
al pronunciar el Nombre hizo que cada
cosa habitara una palabra: un mundo
que en su fluir encierra el universo…

Les coupes interviennent aussi bien au début qu'au milieu ou à la fin du poème : dans les trois cas, elles éliminent par bloc près de la moitié de la matière textuelle : des fragments qui contiennent une unité de sens et qui sont considérés par le réécrivain comme superflus. Dans le premier cas, les vers effacés constituent une longue énumération de tout ce que, au cours du temps, l'homme a considéré comme des expressions de la vérité susceptibles de le guider sur la terre. Le réécrivain va choisir de réduire cette longue série à un seul vers, il renonce à embrasser les principes et croyances qui ont eu cours au long des siècles passés pour se concentrer sur ce qui est toujours en vigueur : « nuestra moral, sus dogmas y certezas ».

Le deuxième exemple fonctionne de la même façon : le bloc textuel effacé, dans le corps du texte, est une reformulation de l'angoisse qui saisit le poète dès les premiers vers. Le réécrivain abrège cette longue interrogation, n'en conserve que le principe essentiel. Les conjectures sur le rôle d'un Dieu immergé dans ce monde où la destruction est incessante disparaissent également, tout comme ce qui semble être le rattachement de la voix poétique à un référentiel (« En el alba de Brooklyn ») : seul le motif héraclitéen est conservé, qui cède devant l'interrogation métaphysique de l'homme sur le sens de la vie.

Dans le troisième poème cité, la coupe tombe à la fin du texte. Elle nous semble hautement significative et parfaitement représentative de la principale fonction de la suppression dans les poèmes pachéquiens : laisser dire le silence. Là encore, elle concerne un passage qui dans la version première correspondait à l'amplification d'une idée : ici, celle de l'insuffisance du langage. Nous avons pu constater, dans les fragments cités, le caractère erratique de la voix poétique, qui nie toute certitude, s'abandonne à de nombreuses interrogations, se lance dans des réflexions qui restent sans réponse. À la confusion, au doute, s'ajoute l'écart entre la pensée et les mots et le poète affirme sèchement : « Y no es esto / lo que quise decir. Es otra cosa ». Alors que la première version présentait, à sa suite, ce que l'on pourrait désigner comme une longue glose de ces deux vers, la réécriture de 1980, à la recherche d'une plus grande efficacité, n'ajoute rien au constat mais l'actualise en mettant le verbe au présent : « Y no es esto / lo que intento decir. Es otra cosa ».

Lors de la troisième réécriture, les transformations du texte son moins drastiques : s'il peut y avoir des coupes, elles sont en général beaucoup plus ponctuelles. Voici, par exemple, la transcription des poèmes 11 et 12 de la section I, avant et après la troisième (et dernière réécriture) :

I, 11 (FCE, 1980)

Mala vasija el cuerpo. Recipiente
incapaz de rebalse. Y deterioro.
¿Sólo perder ganamos existiendo?
¿Con qué ojos recobrarla, si la órbita
en que la luz se vio sólo es la casa
de las hormigas, su castillo impune?
¿Cómo acercarme así, ya por los siglos
de los siglos sin pausa ni sosiego,
si no puede volver, si ya la tierra
se aposenta en la boca y enmudece,
con su eco atroz la oscura letanía?

I, 11 (FCE, 2000)

Mala vasija el cuerpo. Recipiente
de eterna insaciedad y deterioro.
¿Sólo perder ganamos existiendo?
¿Qué ojos verán el mundo, si la órbita
donde la luz brilló sólo es la casa
de las hormigas, su castillo impune?
Nada regresará cuando la tierra
se aposente en la boca y enmudezca,
con su eco atroz la oscura letanía.

I, 12
Y aquí te expandes, vida mortal,
color de sangre, vino
de la humana ternura transitivo.
Contempla este fragmento de tu reino:
la terrible ciudad de agua y aceite
que flota sin hundirse. El equilibrio
es su feroz tensión. Y su combate
ha engendrado una paz, que es tregua alerta.

I, 12
Aquí te expandes, vida mortal,
color de sangre, dicha
de tenerte un instante que no vuelve.
Tu reino es la ciudad de agua y aceite
que flotan sin unirse. Su equilibrio
es su feroz tensión. Y su combate
se disfraza de paz(,) y tregua alerta.

Dans les deux cas, nous semble-t-il, la réécriture tend vers une simplification de l'expression : les métaphores trop obscures sont remplacées par des images plus explicites. Ainsi, le corps, qui est d'abord « Recipiente / incapaz de rebalse » devient « Recipiente de eterna insaciedad ». De même on pourrait considérer comme quelque peu ambiguë la question : « ¿Con qué ojos recobrarla, si la órbita / en que la luz se vio sólo es la casa / de las hormigas, su castillo impune? ». En revanche, la reformulation est limpide : « ¿Qué ojos verán el mundo, si la órbita / donde la luz brilló sólo es la casa / de las hormigas, su castillo impune? ». Ce processus d'explicitation, cet élan « anti-hermétique », nous pouvons le souligner également dans le poème suivant où la transformation des quatre premiers vers va conduire à l'effacement d'une hyperbate et à l'explicitation de l'image qu'elle supportait. Ainsi, « Y aquí te expandes, vida mortal / color de sangre, vino / de la humana ternura transitivo. » devient « Aquí te expandes, vida mortal, / color de sangre, dicha / de tenerte un instante que no vuelve. »

Dans le poème 11, la suppression de trois vers (« Cómo acercarme así, ya por los siglos / de los siglos sin pausa ni sosiego, / si no puede volver, si ya la tierra ») entraîne l'effacement du sujet poétique et efface du même coup ses interrogations, ses hypothèses et suppositions pour ne retenir que l'expression directe et frontale de l'inévitable, totale, irrémédiable disparition : « Nada regresará cuando la tierra / se aposente en la boca y enmudezca, con su eco atroz la oscura letanía. » Il semble alors que le réécrivain entretient avec son objet (la mort, le néant) une relation moins tourmentée, ce qui peut aussi se voir dans la modification des adjectifs qui qualifient les « domaines de la mort » : de « despoblados y abyectos » ils deviennent « interminables y hondos ». Le

changement de modalité rythme la réécriture et marque l'évolution de la voix poétique ; les différentes versions des derniers vers du poème 14 (toujours dans la section I) sont particulièrement significatives et l'on passe de l'interrogation (impuissante), à l'injonction, puis l'invitation et à nouveau l'injonction :

I, 14 (FCE, 1966)
¿Cómo lavar la herida si la letra
que fue impuesta a la sangre
permanece?

I, 14 (FCE, 1980)
Hay que lavar la herida y que la letra
tatuada en nuestra sangre
sea deshecha.

I, 14 (Era, 1984)
Ven a lavar la herida: haz que la letra
tatuada en nuestra sangre sea deshecha.

I, 14 (FCE, 2000)
Hay que lavar la herida, deshacerse
de la letra tatuada en nuestra sangre.

Bien d'autres changements (ponctuels pour la plupart) affectent la composition de l'ensemble poétique que constitue *El reposo del fuego* et nous n'avons commenté ici que quelques-uns des phénomènes les plus visibles. Parmi les changements lexicaux qui apparaissent parfois, il est intéressant de noter que la nouvelle expression va, pour des raisons métriques, compter le même nombre de syllabes que l'élément qu'elle vient à remplacer. De la même manière, la réécriture va se soucier de ce que les mots en fin de vers soient remplacés, le plus souvent, par un substitut qui présentera la même impression sonore. Ainsi, il semble exister une forme de réécriture par substitution où la musique du vers semble primer le sens originel.

Nous proposons ici un échantillon de cette forme de réécriture qui opère par assonance et qui nous semble représenter une pratique de réécriture toute singulière : « su víspera de ruina, los cant**iles** » devient (dans Era, 1984) « su víspera de ruina, los perf**iles** » (I, 1), « su figura animal d**e se**r**e**n**a**t**a** » devient (dans Era, 1984) « su figura animal qu**e se** d**e**s**a**t**a** » (I, 1), « como nacen del cuerpo los plur**ales** » devient (toujours dans Era, 1984) « como nacen del cuerpo los besti**ales** » (I, 7), « engendran el verano **acometido** » devient dans (Era, 1980) « engendran el otoño **adormecido** » (II, 13) [nous soulignons].

On observe dans le fragment 5 ce même type de variation à l'intérieur du vers, juste avant la césure : « la lluvia de met**al**, forma del aire » devient dans FCE (2000) « la lluvia atempor**al**, forma del aire » ; ce qui se produit également pour le vers « veget**al**, anhel**ante** de la hoguera » qui devient (dans Era, 1980) « anim**al**, devor**ante** de la hoguera ». Enfin, nous citerons pour finir le premier

vers du poème 15, dont les variations sont étonnantes : « No humillación ni **canto**: vocerío » devient « No humillación ni ll**anto**: vocerío » dans la version de Era de 1984, puis « No humillación ni llanto: rebeldía » dans la dernière version. Le réécrivain choisit de modifier le signifiant et de le remplacer non pas par un équivalent qui sémantiquement serait plus adéquat, plus précis, plus juste et qui permettrait de s'approcher d'un vouloir-dire qui toujours lui échappe (« Y no es esto lo que intento decir. / Es otra cosa »), mais par un signifiant nouveau qui lui soit proche phoniquement, peu importe si le signifié introduit est totalement différent.

Ce type de modification peut surgir à n'importe quelle vague de réécriture. Nous n'avons pas détecté de tendance dans le remplacement d'un signifiant par un autre si ce n'est – et nous avancons cette hypothèse prudemment – une certaine simplification des images construites. En effet, les signifiants introduits semblent avoir davantage de sèmes communs avec les substantifs qui leur sont proches dans le vers que le mot originalement choisi : la réécriture renforcerait alors l'isotopie, en rendant plus facile l'interprétation des images suggérées. Ainsi, l'image d'une « figure animale qui se déchaîne » semble-t-elle plus facile à concevoir que celle d'une « figure animale de sérénade » ; la vision d'un « été qui engendre un automne assoupi » est plus aisément perceptible que celle d'un « hiver qui engendre un été assailli », et « l'animal dévorant du brasier » plus naturellement imaginable que « le végétal avide du brasier ». Cette forme de réécriture par assonance aurait donc, elle aussi, pour fonction d'atténuer le caractère parfois hermétique de ce long poème.

Certes, les fragments réécrits « par assonance » occupent une place rythmique importante (ils sont situés juste avant une pause). Cependant, dans une composition dénuée de rime de fin de vers, il est étonnant de constater ce travail minutieux de maintien de la sonorité première. Ce qu'il nous semble essentiel de retenir ici, c'est que le réécrivain reste plus fidèle à la sonorité originale qu'au sens ou aux images premières. Il existe donc une forme de réécriture où ce qui compte, le noyau qui est maintenu, est de nature musicale : l'essentiel de ce qu'a voulu dire le poète réside dans la sonorité du vers.

b. La réécriture qui transforme : les coupes

En dehors de l'exemple des coupes introduites dans quelques strophes de *El reposo del fuego*, nous nous sommes jusqu'à présent intéressée aux pratiques de réécriture mineure telles qu'on peut les observer notamment dans les trois derniers recueils de notre corpus. Nous allons maintenant nous pencher sur un aspect bien plus visible de la réécriture : celle qui peut mener à une complète transformation du poème, qualitative et/ou quantitative. Pour cela, nous allons nous intéresser essentiellement aux recueils *Los elementos de la noche* et *No me preguntes cómo pasa el tiempo*. Même si

dans les deux cas la réécriture des recueils va être – en général – majeure, on observe de grandes différences de traitement entre les poèmes à forme fixe et les poèmes en vers libres, ainsi qu'entre les poèmes longs et les poèmes plus courts : les textes longs et en vers libres vont être le plus affectés par la réécriture dans leur intégrité textuelle (quantitative, surtout, mais également qualitative). La comparaison des différentes versions du premier poème de *Los elementos de la noche* ouvre déjà plusieurs axes d'étude.

Les coupes dans les poèmes longs : une forme d'émondage textuel

Dans cette sous-partie, nous allons nous atteler à décrire la réécriture par élagage qui affecte des poèmes plutôt longs, en vers libres. Pour cela nous avons choisi l'exemple de « Árbol entre dos muros » (annexe 22) qui nous semble le plus représentatif du phénomème, même si ce type de réécriture aurait également pu être illustré par « Canción para escribirse en una ola » (annexe 23), « Mar que amanece » (annexe 26), ou « Los elementos de la noche » (annexe 28) par exemple. Il s'agit d'un ensemble d'opérations dont la principale consiste en l'élimination de groupes de vers à différents endroits du poème, associée, en règle générale, à une reformulation des passages conservés. Ce type de réécriture affecte en premier lieu la « physionomie » du poème (sa longueur, sa composition) mais le transforme également en profondeur, en altérant le contenu textuel à l'intérieur même des vers.

Lorsque nous observons ces poèmes et en particulier « Árbol entre dos muros », nous pouvons constater que le processus de suppression à l'œuvre lors de la première et deuxième réécriture est drastique. En effet, au débordement formel de la première version de ce poème, caractérisée par les incises, les parenthèses, les digressions, les explications, anaphores et comparaisons, qui s'étendent sur 75 vers organisés en sept strophes s'oppose une version réduite de près de moitié en 1980 (composée de six strophes de six à dix vers) avant d'arriver, dans la version de Era de 1983, à une expression contenue dans cinq strophes de quatre ou cinq vers, finement ciselés.

Les deux premières réécritures (autant la réécriture « anthologique », destinée à *Tarde o temprano*, que la réécriture du seul recueil pour Era) sont donc des réécritures essentiellement suppressives : il s'agit de forger, à partir d'une matière poétique brute, un objet dont la substance a été épurée et les contours mieux définis. L'un et l'autre processus de réécriture ne se distinguent pas d'emblée et semblent s'inscrire dans une certaine continuité.

Par ailleurs, contrairement à ce que l'on aurait pu imaginer, la réécriture aboutissant à la première édition chez Era est celle qui présente du poème « Árbol entre dos muros » la version la

plus synthétique, qui sera légèrement amplifiée lors de la dernière réécriture. Ce constat est très rare : les versions des poèmes données à lire dans l'anthologie de 2000 sont presque systématiquement les plus brèves : il existe un effet de « condensation » textuelle de l'ouvrage cumulatif, qui finit par réunir quatorze recueils. Même s'il semble évident que l'environnement textuel a une influence sur le processus de réécriture (notamment sur l'opération de suppression), il n'est donc pas le seul à motiver cet élan vers la concision.

La première réécriture va éliminer presque entièrement le contenu de la parenthèse qui apparaît dans la première strophe. Dans cette longue énumération de métaphores qui expriment la nuit (la limite du jour), celle-ci est présentée comme différente et multiple, mais reste pourtant toujours la même, puisque le mot qui la contient (« nuit ») aura toujours la même sonorité. Ainsi la nuit est-elle tout à la fois puits, orbites, cieux, falaises, miroirs et bêtes ailées, images qui se succèdent vertigineusement, toujours introduites par l'adjectif numéral « deux », anaphore qui permet leur redoublement et l'ouverture d'un espace : l'interstice par lequel va se glisser le jour.

UNAM, 1963

Sitiado entre dos noches
(entre dos multitudes cuyo pacto
un mismo sonido deshilvana y recubre;
entre dos pozos, dos cuencas arrasadas
de sorda agua que espera;
entre dos cielos que corren a su alcance;
dos cantiles roídos que suelen despeñarse
en sus hoscas mitades;
dos cadenas de espejos, navegables
murallas;
dos bestias aladas que se muerden la cola),
el día esplende, gira sobre su aire y su
memoria;
deja caer sus fechas, sus ciudades, sus
rostros.
Alza –caballero impaciente, ángel
desmoronado–
su enorme espada de claridad;

FCE, 1980

Sitiado entre dos noches,
pozos de agua que espera,
el día nace, gira sobre su aire y su
memoria,
alza su espada de claridad:

La deuxième version va suspendre la parenthèse : seule l'image du puits est conservée, accentuant cette analogie entre les éléments nocturne et aquatique que l'on va retrouver à plusieurs reprises dans le recueil (et plus généralement dans l'ensemble de l'œuvre poétique pachéquienne). Le jour, mis en relief par un vocabulaire poétique (« esplende »), des répétitions (« sus ») et, en incise, des personnifications (« caballero impaciente, ángel desmoronado ») trouve à travers la réécriture une expression plus sobre, davantage centrée sur ce qu'il fait que sur ce qu'il est.

La troisième réécriture propose la formulation que l'on peut considérer comme « définitive », puisqu'elle sera reprise dans les éditions suivantes. Deux vers suffisent à suggérer la

naissance du jour : « Sitiado entre dos noches / el día alza su espada de claridad ». Dans la première version, six images étaient convoquées pour décrire ces nuits : une pour chaque lettre de ces deux « noches » qui encadrent le jour. Dans les versions finales, le réécrivain fait disparaître la nuit et toutes ses expressions, au moment où le jour se lève. Cette « épée de clarté » qui fait disparaître la nuit, est aussi une arme de concision qui va trancher dans le texte pour le laisser plus limpide, éclatant et lumineux.

La réécriture dessine également la tendance à la suppression de ce qui pourrait être considéré comme une « surenchère poétique » : toujours dans la première strophe, les comparaisons et métaphores engagées dans une longue énumération vont peu à peu disparaître :

> su enorme espada de claridad;
> su espada como un mar de luz que se
> levanta afilándose,
> como un vaso sin labios que contuviera el
> espesor del mundo,
> como un tallo que embiste contra el marfil
> de esta pregunta inerme
> –ojo devorador, fiesta carnívora en la
> espesura del reloj al minuto. (UNAM, 1963)

devient :

> alza su espada de claridad:
> mar de luz que se levanta afilándose,
> vaso en que vibra el resplandor del mundo,
> selva que aísla del reloj al minuto. (FCE, 1980)

puis

> el día alza su espada de claridad:
> mar de luz que se levanta afilándose,
> selva que aísla del reloj al minuto. (Era, 1983)

et enfin

> el día alza su espada de claridad,
> hace vibrar al esplendor del mundo,
> brilla en el paso del reloj al minuto. (FCE, 2000)

Nous voyons dans cet extrait que le mot « espada » est repris alors que la voix poétique se lance dans une série de trois comparaisons puis de deux métaphores : l'épée (du jour) est comme une

« mer de lumière », comme un « verre qui contiendrait l'épaisseur du monde[390] », comme une « pousse qui s'oppose violemment au marbre », elle est « œil dévoreur », « fête carnivore ». En revanche, dès la deuxième version, la répétition de « espada » et le connecteur « como » disparaissent, remplacés par un signe de ponctuation (les deux points) qui va introduire les trois métaphores successives (où l'image du « tallo » est substituée par celle de la « selva »).

L'expression annule les effets de répétition et de comparaison explicite. Elle y est plus fluide et plus stable, puisqu'elle trouve le soutien d'un rythme ternaire. L'exubérance rhétorique laisse place à la simplicité rythmée de trois vers métaphoriques. On peut remarquer que sont conservés le premier vers (déclencheur de la vision poétique ?), le second (dont on a souligné en note la charge intertextuelle) et le dernier vers de la strophe, situé lui aussi à une position stratégique (en plus de porter une image temporelle, donc essentielle). La seconde et la troisième réécriture vont donner à cette image sa limite quantitative : les deux réduisent « l'épée de clarté » à deux vers. Mais alors que la version de 1984 continue de l'appréhender par le biais d'une analogie d'entité, la version de 2000 va préférer aborder le jour à travers son faire et va, là aussi, faire le choix de l'action, du mouvement, plutôt que celui de l'image : « mar », « vaso », « selva » sont remplacés par « hace vibrar », « brilla », « avanza ».

La comparaison des différentes versions des strophes suivantes nous donne d'autres indices sur la nature du processus de suppression. On assiste, progressivement, à la réduction de trois strophes en un seul quatrain. Nous transcrivons ici les deux extrémités du processus de réécriture : un fragment de la première et de la dernière version.

UNAM 1963

Mientras avanza, el día se devora
y sus ruinas se esparcen sobre un reino asolado.
Mas tú, señora, creces sobre ese largo acatamiento,
sobre el filo desnudo de ese acontecer que nos llega
    de lejos,
de algún cielo agrietado en el que el orden
comienza a pisotear las desangradas piedras.

FCE (2000)

Mientras avanza el día se devora.
Y cuando llega ante la puerta roja
arde su luz, su don, su llama
y derriba a los ojos de sus reinos hipnóticos.

[390] Nous savons que Pacheco était un grand lecteur de José Gorostiza : il cite explicitement *Muerte sin fin* dans l'un de ses poèmes et lui emprunte un vers dans un autre. Ici, l'image du siège du premier vers (« Sitiado entre dos noches ») peut faire écho à l'ouverture du poème de Gorostiza « Lleno de mí, sitiado en mi epidermis / por un dios inasible que me ahoga ». Mais surtout, c'est le souffle « barroque du poème » et le motif du verre contenant toute la substance du monde « como un vaso sin labios que contuviera el espesor del mundo », qui fait résonner en nous « Muerte sin fin » (« No obstante -oh paradoja- constreñida / por el rigor del vaso que la aclara, / el agua toma forma » (José Gorostiza, *op. cit.* [1985], p. 107).

El día pasa por mi frente como el oleaje encorva el
    pensamiento;
cuando camina se envejece, y yo miro su espalda,
sus pies hendidos de romero y galeote, su huella
    encadenada
hasta tocar los soles que vencen al abismo.

Y mientras viaja el día hasta las rojas puertas
–límites del castigo, fronteras donde acaba toda
    permanencia–
muestra la noche su luz, su don, su cabellera en llamas,
su lengua que todo mancha de tiniebla,
su rostro que ya no mira nadie;
brusco río que toma alas
y asciende a derribar los ojos de sus reinos hipnóticos.
Combate y sueña en su fluvial dominio
–manantial que se absorbe en la hora que rema
hasta hundirse en un párpado.

La réécriture trahit un abandon, un renoncement à vouloir tout dire : c'est ainsi que des unités sémantiques entières disparaissent, comme les onze vers dédiés à l'ombre qui s'étend au fur et à mesure que le jour passe (« Más tú, señora creces sobre ese largo… ») qui sont effacés dès la deuxième version[391]. Ce relâchement se perçoit également dans la disparition des indications temporelles qui imprimaient à la première version le rythme lent et minutieux de l'observateur qui veut tout appréhender, tout retenir, dans les moindres détails : les deux périphrases inchoatives (« comienza a pisotear », « comienza a levantarse ») attestent de cette volonté d'exhaustivité. Dans la seconde version, en effet, les seuls vers comportant des propositions subordonnées de temps ne servent pas à graduer l'expérience du jour : le premier fonctionne comme un résumé (« Mientras avanza el día se devora »), le second, qui le suit, (« Y cuando llega ante la puerta roja ») suggère une ellipse : entre ces deux vers, le jour a passé.

La réduction conséquente de la matière verbale s'appuie sur des tendances (élimination de répétitions, comparaisons et métaphores et préférence donnée à la description de l'action sur celle de l'être), elle signifie un renoncement à une velléité première de tout dire. D'un point de vue pratique et fonctionnel, elle s'appuie sur un cadre textuel : dans les deux passages cités, en effet, nous pouvons observer que les vers les plus stables, ceux qui sont maintenus à travers les différentes

[391] Cette suppression a pour corollaire la disparition d'un « je » poétique, qui interpelle l'ombre « Más tú, señora » puis reprend sa position d'observateur « yo miro ».

versions, occupent une position stratégique, en amorce et en fin de strophe. Les vers en ouverture et en fin d'unité textuelle semblent ainsi plus à même de résister à l'élan rescriptural et paraissent avoir pour fonction d'entourer et de protéger les images centrales des deux ensembles : « el día alza su espada de claridad » et « llega ante la puerta roja » préservées en dépit de l'érosion lexicale qui touche l'ensemble du poème. Dans l'extrait présenté ci-dessus, le vers initial « Mientras avanza, el día se devora » résiste à toutes les réécritures et revient dans chacune des versions. En plus d'occuper une position stratégique (premier vers de la strophe), ce vers trouve sa force dans son indépendance sémantique : il forme une phrase, un tout, qui fait sens en lui-même[392].

En revanche, le vers qui soutiendra la fin de la strophe au terme de la réécriture n'occupait pas la position privilégiée de dernier vers de la strophe. Phénomème plus intéressant encore, ce vers (« derribar los ojos de sus reinos hipnóticos ») avait été supprimé dans la version précédente. Si nous nous arrêtons brièvement sur ce vers, c'est qu'il illustre un phénomène récurrent dans la réécriture poétique : le retour à une formulation effacée par une réécriture antérieure. En effet, ce vers, qui suggère une image puissante, disparaît de l'édition de 1984 avant de revenir dans la dernière édition de *Tarde o temprano*. La réécriture n'est donc pas un processus linéaire, un cheminement droit et clair vers une expression forcément différente : elle se fait par tâtonnements, par hésitations, retours en arrières et repentirs. Bien sûr, la réécriture se construit par étapes, et il est rare qu'une nouvelle version ne prenne en compte aucune des modifications introduites lors des réécritures antérieures. Pourtant, chez le réécrivain, aucune solution proposée ne semble être définitive, et si ce qui est écrit est susceptible de disparaître, ce qui a été effacé est susceptible de revenir.

Par ailleurs, l'élagage violent du contenu verbal du poème s'accompagne d'une réorganisation métrique. Les vers libres de la première version avancent sans retenue, au fur et à mesure que la lumière du jour envahit le monde. À chacune des étapes de réécriture, les vers les plus longs sont les plus menacés par la coupe, ce qui conduit à une simplification des énoncés, d'une part, mais également à une refondation métrique, jusqu'à la formation d'un poème formellement plus homogène, composé en majorité d'hendécasyllabes et de dodécasyllabes, là où la première version comptait également des vers de 14, 15 ou 16 pieds. Il n'est pas surprenant de voir que les vers les plus stables, ceux qui sont reconduits de version en version, sont soit des hendéca, soit des dodécasyllabes (à l'exception du premier vers, l'heptasyllable « sitiado entre dos noches » qui, subrepticement, nous renvoie à l'univers de la *silva*). Nous avons vu que la position

[392] Cette autonomie sémantique caractérisera d'autres vers répétés à l'identique dans chacune des réécritures : c'est le cas, au centre du poème des trois vers « Todo es huracán y el viento en fuga. / Todo nos interroga y recrimina. / Pero nada responde ».

du vers dans la strophe était un critère de choix pour le maintien de son intégrité textuelle d'une version à l'autre, les vers en amorce de strophe étant mieux préservés de l'érosion ou de la transformation lexicale. Nous voyons ici que la dimension métrique (et rythmique) peut également entrer en jeu dans le choix de ces vers stables, éléments structurels du poème.

Les transformations introduites par la réécriture sont telles que certains pourraient affirmer qu'il s'agit de deux poèmes différents. Seuls le maintien du titre et de ces vers structurels qui se répètent au fil des réécritures et mettent en lumière les images et sens profonds, ainsi que la reconduction d'une certaine régularité prosodique (par le biais de pauses en fin de vers, avec peu d'enjambements) nous permettent de reconnaître dans le poème de 2000, plus qu'un écho, mais une version de celui de 1963. La voix poétique de jeunesse, foisonnante et digressive – qui nous fait penser, parfois, à celle de « Muerte sin fin » – semble vouloir tout décrire, tout traduire en langage poétique : comparaisons, métaphores, anaphores, images, énumérations sont présentes, à profusion. Les visions se multiplient, s'enchaînent ou s'enchâssent : chaque objet est représenté par ses milles reflets poétiques. La réécriture travaille le texte à l'épure : le réécrivain renonce à l'apparat, capte les reflets et les concentre un quelques vers, plus simples, plus directs, plus brefs. Le poète semble abandonner le projet d'exhaustivité initial : conscient que sa voix ne pourra pas donner à voir et à entendre l'essence du jour, il transforme celui-ci en procès : le jour n'est plus une multitude d'images, il est action et mouvement : « el paso del reloj al minuto ». La répétition du poème au cours de ces versions successives sont comme le rêve de la répétition du rêve dans « Muerte sin fin » de José Gorostiza: « que cambia sí de pie, mas no de sueño, / que cambia sí la imagen, / mas no la doncellez de su osadía[393] ».

Dans l'un de ses essais Severo Sarduy réfléchit sur la notion de baroque et fait de l'artifice l'une de ses caractéristiques principales, qu'il décline en trois mécanismes : la substitution, la prolifération et la condensation. L'examen des transformations qui affectent le poème que nous venons d'étudier montre que le texte initial est régi par deux de ces mécanismes et que c'est contre eux que va opérer la réécriture. En effet, la version première de « Árbol entre dos muros » recourt à plusieurs reprises à la substitution d'un signifiant par un autre, assez éloigné sémantiquement (le crépuscule est ainsi signifié par des « puertas rojas », par exemple). Ce processus, qui ouvre une brèche entre les deux termes du signes – « abertura, falla entre lo nombrante y lo nombrado y

[393] José Gorostiza, *Poesía*, 2nda ed., México, FCE, 1985, p. 117.

surgimiento de otro nombrante, es decir, metáfora[394] » –, est réduit (dans le nombre des occurrences) par la réécriture.

Mais le mécanisme « baroque » qui subit avec le plus de violence les coupes de la réécriture est celui de la prolifération :

> que consiste en obliterar el significante de un significado dado pero no remplazándolo por otro, por distante que éste se encuentre del primero, sino por una cadena de significantes que progresa metonímicamente y que termina circunscribiendo al significante ausente, trazando una órbita alrededor de él, órbita de cuya lectura –que llamaríamos lectura radial– podemos inferirlo[395].

Ainsi, le texte de 1963 dessine-t-il le contour de la nuit, le signifiant absent, dans les vers suivants : « Mas tú, señora, creces sobre ese largo acatamiento, / sobre el filo desnudo de ese acontecer que nos llega de lejos, / de algún cielo agrietado en el que el orden / comienza a pisotear las desangradas piedras.» Ces expressions méandreuses, labyrinthiques parfois, qui multiplient les détours et les circonvolutions, vont disparaître au fil des réécritures, comme si, après 1968, Pacheco renonçait quelque peu à l'artifice, au baroque.

Par le biais de l'étude de ce poème, nous avons cherché à dessiner les principales tendances de la réécriture par coupe afin de les interpréter. Cependant, ce type de réécriture quantitative ne se manifeste pas toujours de la façon décrite plus haut. En effet, il existe une autre forme de réécriture par coupe, plus marginale, qui va conduire à l'élimination pure et simple des dernières strophes du poème. Ce type d'opération concerne d'abord le poème initialement intitulé « Hortus conclusus » (annexe 32) qui, lors de sa deuxième édition, sera renommé « Como aguas divididas ». La division annoncée dans le second titre (qui n'est autre qu'un fragment de vers du poème) est ainsi mise en pratique : la seconde version du poème (et les suivantes) propose un texte deux fois moins long, un texte dont la seconde moitié (les troisième et quatrième strophes) a disparu.

Hortus conclusus (UNAM, 1963)

Dicta el agobio su pesar. La noche
es la que permanece y la que sueña.
Como aguas divididas se apartaron las horas
y se apartó la luz que humedecía la estepa.

El mundo suena a hueco. En su corteza
ha crecido el temor. Un hombre, a veces,
puede mirarse vivo. Pero el tiempo
le quitará el orgullo, y en su boca
hará crecer el polvo, ese lenguaje
que hablan todas las cosas.

Como aguas divididas (FCE, 1980)

Dicta el agobio su pesar. La noche
es la que permanece y la que sueña.
Como aguas divididas se apartaron las horas
y se alejó la luz que humedecía el desierto.

El mundo suena a hueco. En su corteza
ha crecido el temor. Un hombre a veces
puede mirarse vivo. Pero el tiempo
le quitará el orgullo y en su boca
hará crecer el polvo, ese lenguaje
que hablan todas las cosas.

---

[394] Severo Sarduy, « El barroco y el neobarroco », dans *Obras III. Ensayos*, prol. Gonzalo Celorio, México, FCE, 2013, p. 404.
[395] *Ibid.*, p. 405.

Es difícil creer, y la esperanza
es una planta sólida que el viento
echa a volar como si fuese arena
y midiera las horas en un aguja cóncava
–porque el silencio es cóncavo y la vida
tiene el dolor del hombre que la vive.

Tu enemigo es tu hermano, sin embargo.
Es frágil como tú y como tú sucumbe.
Nunca juzgues: perdona –o de contrario,
hiere
alza contra los otros esos brazos que pulen
la enemistad o el ocio o la caricia, el lento
abrazo que defiende del abismo y la muerte.

La suppression des deux dernières strophes semble effacer l'homme du poème. L'homme, ses croyances, ses espoirs, ses douleurs disparaissent en même temps que la troisième strophe. L'effacement de la quatrième fait taire cette adresse à l'interlocuteur, l'ennemi, le frère : « Tu enemigo es tu hermano, sin embargo. / Es frágil como tú y como tú sucumbe. »

Il ne reste que les deux premières strophes, espace dans lequel l'élément humain n'apparaît qu'en filigrane et duquel il tend à s'effacer. Les vers initiaux, intacts, personnifient la nuit et procèdent à une inversion qui, par la forme emphatique, ôte indirectement à l'homme ses qualités de sujet (« La noche / es la que permanece y la que sueña. »). Si l'homme est mentionné plus loin, c'est là aussi en sa qualité d'objet : il est réduit à un paysage observé de l'extérieur (« Un hombre a veces / puede mirarse vivo »). La troisième réécriture va accentuer cette sensation d'effacement de l'humain, par de légères modifications qui renforcent d'autant plus la dé-personnification de l'être (« hombre » devient « alguien ») en mettant en doute sa vie-même « mirarse » devient « creerse »). La transformation de « Hortus conclusus » en « Como aguas divididas » correspond donc à une coupe franche qui ne vise pas à épurer le poème (en le soulageant de figures de styles trop ornementales, en évitant des répétitions ou l'accumulation d'images, etc.), mais à lui conférer un sens foncièrement nouveau.

Le poème successivement intitulé « Los linajes » / « Contra un diálogo inmóvil » / « La falsa vida » (annexe 30) va subir, l'un après l'autre, ces deux types de réécriture par suppression. Le passage de la première à la deuxième version correspond ainsi à un travail d'épure du poème : l'émondage dont nous avons parlé plus haut. Il coïncide également avec le premier changement de titre : « Los linajes » devient alors « Contra un diálogo inmóvil ». Le titre initial peut nous mettre sur une fausse piste, car ce n'est pas de l'héritage familial dont il est question ici, mais de ce qui fait qu'à chaque instant nous sommes suivis, influencés, dirigés par ceux que nous avons été par le passé. L'être humain, selon le poète, est à chaque instant différent, à chaque instant comme le fils de lui-même. Le second titre, « Contra un diálogo inmóvil » introduit la notion de dialogue, si

importante pour Pacheco : il ne s'agit pas d'un dialogue avec les autres, ici, mais d'un dialogue avec soi-même dont la réécriture autographe pourrait être l'une des manifestations.

Le passage de la troisième à la quatrième version, en revanche, illustre le deuxième type de réécriture par coupe : il équivaut au retranchement de plus de la moitié du poème, interrompu brutalement au milieu de la deuxième strophe. La coupure est nette, le poème, réduit à onze vers, acquiert là aussi une nouvelle signification (peut-être plus ambiguë) : aussi bien le nouveau titre que le contenu du poème (les vers qui sont maintenus) semblent orienter sa lecture vers l'abstraction du concept (l'inconscient, présent par le biais des rêves : « Atraviesas la noche en las manos del sueño » et des actes manqués : « Las cosas nunca dichas / se transforman en actos ») plutôt que l'explication concrète que peut donner l'image : « Alguien que no eres tú / vive esta vida / para que tú la vivas, y a menudo / puedas sentir que es tuyo ese pasado ».

Les coupes dans les poèmes brefs : vers l'épigramme

Nous avons évoqué dans l'introduction à quel point le troisième recueil de Pacheco, *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, a signifié une rupture à la fois esthétique et éthique dans l'œuvre de notre auteur. Il nous semble que les changements radicaux introduits dans l'écriture poétique pachéquienne avec ce recueil vont être également mis en pratique lors de la réécriture : nous allons retrouver – par le biais d'un élagage textuel parfois violent – les mêmes retours à la forme brève, à une poésie qui cherche davantage à dire simplement le monde qu'à en recréer la force magmatique confuse. Même si elles s'en distinguent (par leur composition et leur portée), les formes brèves pachéquiennes peuvent suggérer l'antécédent poétique des *greguerías* de Ramón Gómez de la Serna[396], qui nommait ainsi des notes ou des observations poétiques très brèves, écrites en prose.

En effet, c'est avec la publication de son troisième recueil que Pacheco s'initie à la forme brève : la section « Mira cómo son las cosas » et, surtout, celle justement intitulée « Postales / Conversaciones / Epigramas » réunissent une demi-douzaine de poèmes très brefs (entre trois et cinq vers). Le poète, qui échoue (forcément) à donner une vision exhaustive du monde, choisit d'en proposer une vision fragmentaire, tantôt critique – par le biais de formes proches de l'épigramme –, tantôt contemplative – par le biais de formes proches du haïku. Il ne cherche plus l'analogie complexe, la métaphore qui pourrait approcher la vérité des êtres et des choses, il abandonne la répétition (même si tout se répète) et choisit l'expression succincte, simple et

[396] Le poète explique la genèse de cette nouvelle forme poétique ainsi : « Desde 1910 […] me dedico a la graguería que nació aquel día de escepticismo y cansancio en que cogí todos los ingredientes de mi laboratorio, frasco por frasco, y los mezclé, surgiendo de su precipitado, depuración y disolución radical, la greguería » (*Greguerías [Selección 1910-1960]*, Madrid, 1960, p. 7 cité par Francisco López Estrada, *Métrica española del siglo XX,* Madrid, Gredos, 1987, p. 171.)

prosaïque[397] pour donner à voir le monde tel qu'il l'observe ou le lit (car c'est aussi un monde intellectualisé, culturalisé, que l'on retrouve dans cette deuxième période[398]). Puisque le poète le suggère dans ce recueil novateur, nous retenons le terme d'épigramme, qui nous semble adéquat car, même s'il rend compte le plus souvent d'un texte poétique très critique, il sert également à des propos variés, et se définit essentiellement par sa brièveté, comme nous pouvons le voir dans l'explication suivante :

> Dans son acception d'origine, du temps de la Grèce antique, il est vrai que le mot d'*épigramme* (composé d'après *épi*, « sur », et *gramma*, « lettre ») avait le sens d'« inscription ». On appelait ainsi une brève sentence destinée à être gravée dans la pierre, le marbre ou l'airain, matériaux qui se prêtent mal aux longs développements. Par la suite, du nom d'épigramme, on ne retint que la notion de brièveté, et le mot servit à désigner, toujours chez les Grecs, puis chez les Romains, un petit poème de peu d'ampleur – sept ou huit vers, pas davantage – et quel que soit le sujet traité[399].

Le recours à la forme brève s'accompagne dans ce premier recueil d'une immersion plus directe dans l'histoire : la poésie de Pacheco s'éloigne des images élémentaires (la nuit, la mer, le feu, etc.) et de préoccupations philosophiques (le temps, l'être, l'éternel retour) pour entrer dans une matière du monde plus concrète : les hommes et leur histoire. Ainsi, les poèmes brefs de la section que nous avons étudiée se centrent sur des faits « historiques ». Il peut s'agir d'événements empruntés à un passé ancien mais ce sont, le plus souvent, des faits d'actualités dignes d'être retenus par l'histoire contemporaine. Ainsi en est-il de la guerre du Vietnam, de la mort d'Ernesto Guevara, ou de la répression étudiante de la Place de Tlatelolco, à Mexico, en octobre 1968, par exemple.

Si l'écriture poétique va s'orienter vers la brièveté, ce sera aussi le cas de la réécriture autographe qui non seulement va opérer des coupes conséquentes sur les poèmes longs (nous l'avons vu) mais va également transformer des poèmes plus concis, les réduisant parfois à un ou deux vers. Cette réécriture épigrammatique va se produire lors de la deuxième vague de réécriture du recueil, à l'occasion de la réédition du volume indépendant *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, en 1998 (et cette version sera reconduite dans les éditions suivantes du recueil). Elle a pour résultat la création de poèmes extrêmement brefs, qui mettent l'accent sur la recherche de l'expression d'une vérité commune plus que sur celle de l'expérience personnelle. L'orientation vers ces formes épigrammatiques va également signifier une certaine ouverture à d'autres traditions : celles de la littérature orale et de la culture populaire, puisque les poèmes réécrits vont parfois se rapprocher

---

[397] Un certain nombre de poèmes vont ainsi avoir des titres se référant à des types de discours : *No me preguntes cómo pasa el tiempo* réunit une « Disertación sobre la consonancia », une « Conversación romana », un « Discurso sobre los cangrejos », et un « Tratado de la desesperación: los peces »). Les textes poétiques se déclarent plus proche de la prose, voire de l'oralité d'une conversation.

[398] Les sections du recueil « Mira cómo son las cosas » et « Apéndice : cancionero apócrifo », notamment, présentent des exemples pertinents de cette tendance culturaliste que nous traiterons dans le prochain chapitre.

[399] Claude Gagnière, *Versiculets et texticules. Épigrammes, madrigaux… Cinq siècles de poésie fugitive*, Robert Laffont, Paris, 1999, p. 17.

de l'aphorisme, de la sentence ou du proverbe ou celle du haïku, dont nous parlerons au prochain chapitre. Les épigrammes pachéquiennes se situent ainsi à la croisée de la littérature populaire et de la littérature savante, de la réflexion profonde (éthique ou morale) et du trait d'esprit. Voici quelques exemples de réécriture épigrammatique, dont nous ne présentons ici que la première et la dernière version[400] :

Joaquín Mortiz, 1969	(FCE, 2000)
Un defensor de la prosperidad (enero 1967) Dejó la moto la chamarra de cuero la navaja Vistió uniforme de *marine* Bombero universal en una época en que el mundo está en llamas Quiso apagar incendios con el fuego Murió en la selva guerrillera –un hombre confiado en el vigor que da el Corn Flakes y en las torvas palabras del texano	Un marine Quiso apagar incendios con el fuego. Murió en la selva guerrillera y en vano.
En lo que dura el cruce del Atlántico (octubre 1967) Fue como si tratara de alejarme, de estar más lejos cada vez del héroe. Cegado por la luz del aeropuerto vi en The Toronto Star noticias vagas: Rumor de que los "rangers" lo cercaron. Al descender en Amsterdam supimos, con hondo azoro incrédulo, el martirio y el altivo final en un abyecta noche de Sudamérica Y en Heathrow Airport el *Times* decía: Ha comenzado la leyenda. Y es cierto: ellos le dieron muerte; vida, los condenados de la tierra.	Che Ellos al darle muerte le otorgaron la vida perdurable.
Última fase (febrero 1968) La historia es contagiosa: piensa en Nínive,	Última fase Ningún imperio puede durar mil años.

[400] Nous ne présentons que ces deux versions par souci de clarté, mais nous incluons les différentes réécritures de ces poèmes dans l'annexe « 34 – En estas circunstancias » et nous incluons dans les commentaires qui vont suivre certaines observations relatives à la réécriture anthologique de 1980, qui est une réécriture mineure, qualitative essentiellement. Nous surlignons en bleu les syntagmes invariants.

reflexiona en los persas,
    no te olvides
de cuanto viste en Roma:
    ningún imperio puede
durar mil años
    ni hay colonizados
que los aguanten.

Ser sin estar (agosto 1968)

Te preguntas
si entre tantos desastres que no esperabas
mecanismos cuyo admirable
funcionamiento desconoces
gérmenes afilados que fermentan
para matar al mundo
hombres que luchan por borrar al hombre
no serás ya un fantasma
o el último vestigio de un fantasma
o la sombra
de una especie extinguida
que interrumpe
con la mirada absorta e implorante
la abyecta procesión del matadero

Agosto 1968

¿Habrá un día en que acabe para siempre
la abyecta procesión del matadero?

Nous avions souligné que l'écriture des poèmes brefs coïncidait chez Pacheco avec l'introduction de la thématique historique : nous voyons ici que la réécriture épigrammatique ne concerne que des poèmes faisant allusion à des événements historiques, voire politiques. Cela n'est guère étonnant : la dimension critique de l'épigramme (avec sa pointe acérée) et sa brièveté percutante peut en faire une arme de dénonciation[401].

D'un point de vue formel, l'opération de réécriture épigrammatique aboutit à un résultat sensiblement identique dans les différents exemples cités : on passe d'un poème bref à un « micro-poème » de deux à quatre vers (et ne comportant, le plus souvent, qu'une phrase). D'un point de vue pragmatique, enfin, la forme combinée au fond donne parfois à ces nouveaux poèmes des accents de sentence, puisqu'ils énoncent « de manière concise, une évidence, une vérité chargée d'expérience ou de sagesse et renfermant parfois une moralité[402] ». En dépit de ces nombreux points communs, nous pouvons constater que la réécriture épigrammatique opère dans chacun des cas de diverses façons : elle peut consister en l'extraction et la présentation d'un ou de deux vers du poème original (« Un *marine* », « Última fase »), en une reformulation extrêmement synthétique (« Che ») ou un mélange des deux techniques, de répétition et de synthèse (« 1968 »). La réécriture entraîne,

[401] Dans le *Dictionnaire de l'espagnol littéraire* de Ricardo Romera Rozas (Nantes, Éditions du Temps, 2007, p. 116) il est dit au sujet de l'épigramme que : « Au XXe siècle, elle a acquis le statut de genre littéraire, surtout lors des manifestations politiques du mois de mai 1968 en France. L'écrivain argentin Julio Cortázar les a reprises dans "Noticias del mes de agosto" (*Último round*, 1969) ».
[402] CNRTL, *s. v.* SENTENCE.

à chaque fois, une modification conséquente du titre premier et la suppression de la parenthèse indiquant la date de production du texte.

Dans les deux cas de réécriture par extraction, nous pouvons observer que ce sont les vers portant les indications les plus contextuelles qui semblent être sacrifiés lors de la découpe : peut-être est-ce la raison pour laquelle, contrairement à d'autres types de réécriture, les vers maintenus se situent au cœur du poème ? L'ensemble textuel qui les entourait avait pour fonction de désigner un référent et de le situer dans l'espace et dans le temps : sa disparition donne aux vers conservés dans le nouveau poème une dimension plus universelle. Il ne s'agit plus ici d'une poésie fondée sur une image (qu'elle soit visuelle ou sonore) qui souvent ouvrait ou fermait le poème ou la strophe, mais d'une poésie plus concrète. Elle ne s'adresse plus seulement au lecteur pour éveiller en lui un plaisir esthétique : elle manifeste une prise de position, et recherche celle du lecteur. La réécriture, en extrayant les vers de leur co-texte et de leur contexte, leur confère une portée plus universelle en les essentialisant, et une formulation plus percutante en les contraignant à l'extrême brièveté. Pensée du monde posée là, ils invitent à la réflexion, au questionnement non pas sur un évènement précis mais sur un état des choses qui se répète.

La refonte du poème « Un defensor de la prosperidad » (rebaptisé « Un *marine* » lors de la deuxième réécriture) consiste en deux opérations principalement : le changement du titre et la suppression de neuf des onze vers de ce poème : seul deux vers sont conservés lors de la réécriture de 1998. Comme souligné précédemment, les vers maintenus ne se trouvent ni à l'amorce, ni à la fin du poème, ils en sont le cœur. Le poème original s'appuie sur un titre qui est une métaphore ironique du soldat américain combattant pour défendre un mode de vie qu'il croit supérieur et qu'il souhaite universel. Le soldat est d'abord décrit par ce qu'il possède (la moto), puis par un code vestimentaire (qui permet de l'identifier à un groupe) et enfin par le couteau, qui annonce la violence de la société. Le dépouillement (« Dejó ») de ces caractéristiques identitaires est en fait un « troc » et le *biker* devient *marine*, envoyé à l'autre bout du monde pour tenter d'effacer le conflit idéologique par le feu.

La réécriture de 1980 propose une reformulation ponctuelle qui semble insister sur la permanence de la guerre par le biais du déterminant démonstratif (« Bombero universal en una época / en que el mundo está en llamas » devient « Bombero universal en esta época / cuando el mundo está en llamas ») mais cherche en même temps à identifier le contexte de production en nommant le président en fonction lors d'une période (1965-1968) où l'effort de guerre est accru (« confiado en el vigor que da el Corn Flakes / y en las torvas palabras del tejano » devient « confiado en el vigor que da el Corn Flakes y en las promesas torvas de Lyndon Johnson »).

La réécriture de 1998, quant à elle, va éliminer tous ces éléments culturels et contextuels. Le nouveau titre (« Un *marine* ») pose directement le signifié, sans passer par le détour de la métaphore et renvoie le lecteur à ce corps spécifique de soldats étatsuniens présent lors de nombreux conflits, sur tous les continents. C'est la « selva guerrillera » qui nous met sur la voie de la guerre du Vietnam, même s'il aurait tout aussi bien pu s'agir de la guerre de Corée, ou l'intervention au Nicaragua, par exemple. Les vers conservés sont puissants car ils condensent en quelques syllabes un siècle d'intervention militaire étatsunienne à l'étranger : l'indétermination du sujet (qui n'est plus caractérisé que par sa fonction), l'absurdité de la mission (« apagar incendios con el fuego »), sa cruauté (« Murió ») rendent universelle cette épigramme contre l'interventionnisme des grandes puissances. Le dernier vers de l'épigramme, ce laconique « en vano », rajouté lors de la réécriture, s'appelle la pique : il accentue d'autant plus l'inanité, l'absurdité de l'entreprise et l'impact de la sentence, qui garde toute sa charge poétique grâce à l'image concrète de la guerre comme un lance-flammes avec lequel on espère éteindre les incendies.

Le même processus d'essentialisation et d'universalisation opère dans la réécriture de 1998 de « En lo que dura el cruce del Atlántico ». Dans la première version de ce poème, l'auteur appréhendait l'assassinat d'Ernesto Guevara à partir des bribes d'informations qui lui arrivaient lors d'un voyage en avion. Le nom ni le surnom du guérillero argentin n'apparaît pas dans cette version et nous le reconnaissons seulement par des indices (les circonstances de la mort et la date, notamment). Le fait historique est, dans cette version, relayé par des journaux (« The Toronto Star », « el Times »), et des citations de ceux-ci (« *Rumor de que los « rangers » lo cercaron* », « *Ha comenzado la leyenda* »), données par la voix poétique à l'occasion de son passage par différentes villes (Toronto, Amsterdam, Londres).

La première réécriture, en supprimant les vers consacrés aux sensations qui étreignent la voix poétique, fait en sorte qu'il ne reste de l'événement que l'écho journalistique et la conclusion soudaine : « Ellos le dieron muerte; / vida los condenados de la tierra ». La seconde réécriture, qui va procéder à une élimination massive, efface à son tour tous les éléments circonstanciels : aussi bien ceux qui concernent le voyage de la voix poétique que ceux qui concernent la mort du guérillero. Le nouveau poème va effacer également la charge socio-politique (mise en relief par le chiasme) qui opposaient « Ellos » à « los condenados de la tierra[403] ». En effet, la nouvelle version va réduire cette contradiction : ce sont ses bourreaux eux-mêmes qui ont rendu le Che immortel, car son exécution l'a élevé au rang de martyr, l'a mythifié et a contribué à ce qu'il devienne un

[403] Cette suppression entraîne par la même occasion la disparition de la référence intertextuelle à l'ouvrage de Frantz Fanon, *Les damnés de la terre* (Paris, Francois Maspéro, 1961).

« héros ». Cependant, les lourdes suppressions et modifications introduites au texte exigent l'explicitation de la figure décrite dans le poème ; ce sera la fonction du nouveau titre : « Che ».

Pour finir, et très rapidement, nous souhaiterions montrer comment le passage de la première à la dernière version du poème « Ser sin estar (agosto 1968) » est révélatrice d'une dimension pragmatique de la réécriture. Lors de sa première édition, le poème décrit, constate, affirme l'état d'interrogation dans lequel se trouve le sujet, désigné par un « tú » (« Te preguntas »). La deuxième version se fait performative et au lieu de dire le doute, elle interroge, interpelle directement le lecteur « ¿Habrá un día en que acabe para siempre / la abyecta procesión del matadero ? » Cette question d'ordre général est là aussi contrainte à une signification plus restreinte par son titre : de métaphysique dans la première version (« Ser sin estar (agosto 1968) »), il ne garde dans la troisième que l'indication temporelle, qui fonctionne comme un référentiel social très concret, puisque le mois « Agosto 1968 » renvoie au climat de manifestations ouvrières et étudiantes qui ont précédé l'explosion de violence gouvernementale et la répression du 2 octobre 1968, notamment. La question qui est au cœur du texte et du contexte de l'été 1968 est encore d'actualité, et elle doit toujours être posée.

c. La réécriture qui transforme : les modifications qualitatives et ajouts

Si la coupe est un type de transformation extrêmement visible, il existe une autre façon d'altérer le poème, qui ne met pas en question son extension, ni sa composition générale : il s'agit de ce que nous appelons grossièrement la modification qualitative du poème. Il nous faut faire ici une précision d'ordre logique : alors que les poèmes en vers libres vont être plus aisément soumis à des coupes franches et des modifications métriques importantes, les poèmes à forme fixes (peu nombreux, et présents essentiellement dans les premiers recueils) vont fonctionner davantage par substitution : l'axe syntagmatique est préservé par la structure du poème : les variations vont se faire davantage à un niveau paradigmatique. Les textes les plus intéressants pour observer ce type de modification sont donc les poèmes à forme fixe.

Les poèmes à forme fixe

Tout comme dans l'ensemble de la production poétique pachéquienne, il existe peu de poèmes à forme fixe dans notre corpus et tous se trouvent dans le premier recueil. Nous y avons recensé quatre sonnets : « Soneto » (rebaptisé « El sol oscuro » dès la deuxième version), « La materia deshecha », « Presencia » et le fragment numéro 10 de « Crecimiento del día ».

En plus de ces textes, d'autres formes poétiques présentent une structure moins rigide mais néanmoins assez codifiée : c'est le cas par exemple du poème « Estancias » (annexe 29), formé par quatre *octavas reales*, c'est-à-dire quatre strophes de huit vers hendécasyllabes : les six premiers étant des vers à rimes consonantes disposés en alternance et les deux derniers formant un *pareado* selon le modèle ABABABCC. Le poème « Égloga octava », quant à lui, est composé de *liras*, une strophe de cinq vers qui combine deux hendécasyllabes et trois heptasyllabes à rimes consonantes selon la disposition suivante : 7a-11B-7a-7b-11B. Parce qu'ils exigent une composition stricte, parce qu'ils sont soumis à un cadre métrique qui régit aussi bien la strophe que le vers, la rime que les rythmes, ces poèmes dont les formes sont empruntées à la tradition sont moins soumis à l'élan rescriptural, comme si les règles de composition convoquées protégeaient en quelque sorte le poème et permettaient d'en préserver au maximum l'intégrité textuelle première ; comme si les formes fixes étaient, par essence, des formes vouées à durer.

Pourtant, un poème, en particulier, va échapper à cette résistance passive de la forme et connaître au fil des rééditions des manipulations assez importantes, autant sur le contenu textuel que sur le contenu rythmique. Il s'agit de « Soneto », titre générique qui deviendra par la suite « El sol oscuro » (annexe 25). Le texte poétique est en adéquation avec les règles de composition du sonnet : il s'agit bien d'un poème de quatre strophes composées de deux quatrains suivis de deux tercets de vers hendécasyllabes à rimes consonantes. Les quatrains présentent bien des rimes embrassées, identiques d'un quatrain à l'autre (ABBA ABBA) et les tercets sont construits selon l'une des combinaisons rimiques les plus fréquentes de la forme (CDC DCD). Voici le sonnet lors de sa première publication (1963), ainsi que les deux versions qui ont résulté de deux réécritures lors des éditions de *Tarde o temprano* de 1980 et 2000[404] :

Sustenta el vuelo luces transparentes y vence al aire un sol ágil y oscuro. La noche es oquedad, desierto muro, llama que resucita sus vertientes.	Enciende el vuelo luces transparentes y rompe el aire un sol ágil y oscuro. La noche es oquedad, desierto muro o llama detenida en sus vertientes.	Enciende el vuelo llamas transparentes. Domina el aire un sol ágil y oscuro. La noche es oquedad, desierto muro o río que se disuelve en sus afluentes.
Claro dolor que llega cuando sientes que el árbol de ese tiempo hosco, inseguro se nutre de lo muerto y lo futuro, de la tierra y la sangre incandescentes.	Otro dolor regresa cuando sientes que el árbol de ese tiempo en que no duro se nutre de lo muerto y lo futuro, de la tierra y la sangre incandescentes.	Otro dolor regresa cuando sientes que el árbol de ese tiempo en que no duro se nutre de la muerte y lo futuro y la tierra y la sangre incandescentes.
Avanza el mar y cubre lo que sueña –agua que duerme, tierra que perdura– todo se quiebra en horas y se adueña	Avanza el mar. Inunda lo que sueña: agua que pasa y tierra que perdura. Multitud de los siglos en la peña	Avanza el mar. Inunda lo que sueña. El agua pasa y al fluir perdura. Se remansan los siglos en la peña
de la tarde final y la hermosura. Porque la noche es fuego que se empeña en calcinar el orden, la aventura.	donde la sal anula su estructura. La noche arde en su fuego. El mar se adueña de la tierra: su límite y tortura	donde la sal anula su estructura. La sombra arde en su espejo. El mar se adueña de la tierra: su límite y tortura.

[404] Dans les différentes versions de ce poème, nous avons choisi de surligner en jaune les nouvelles modifications introduites à chaque réécriture.

Les modifications introduites sont relativement légères lors des deux vagues de réécriture, mais aboutissent peu à peu à une version considérablement renouvelée. Contrairement à ce que nous avons pu observer dans les poèmes en vers libres, ici les vers stables ne se situent pas à des endroits stratégiques (aux premiers et derniers vers des strophes). Phénomène surprenant dans une forme poétique qui tire traditionnellement une « conclusion » dans ses tercets, ce sont les quatre derniers vers du sonnet qui vont connaître, lors de la première réécriture, les modifications textuelles les plus importantes (engageant des changements thématiques et rythmiques).

Par ailleurs, de petites altérations vont être introduites ponctuellement, au fur et à mesure des réécritures, dans la quasi-totalité des vers, de façon à ce qu'un seul vers soit répété à l'identique dans les trois versions (le troisième vers du premier quatrain) : « La noche es oquedad, desierto muro ». Il s'agit d'un hendécasyllabe héroïque très stable dans son rythme, qui condense à travers la nuit le paradoxe du vide et du plein, de l'intangible et du concret, et dont les images réfléchissent l'espace temporel de « Árbol entre dos muros » ou la nuit telle qu'elle est décrite dans les derniers vers de « Crecimiento del día » (« Será tuya la noche, será tuya / esa oquedad sin nombre, ese vacío / en que reina la nada, el poderío // del instante perpetuo y desterrado. » [1980]). Les modifications introduites ponctuellement concernent surtout des verbes : « Sustenta » devient « enciende », « vence » devient « rompe » puis « domina », « llega » devient « regresa », « cubre » devient « inunda », « duerme » devient « pasa ». La recherche de la précision lexicale se concentre donc sur la nature des procès décrits. Par ailleurs, on retrouve à l'intérieur d'un vers, le phénomène de réécriture par assonance que nous avons souligné plus haut lorsque, à l'avant-dernier vers « su fuego » est remplacé par « su espejo » : là encore, le réécrivain semble donner priorité au maintien de la sonorité.

En règle générale, les changements introduits dans la seconde version vont être conservés dans la troisième, mais ce n'est pas systématiquement le cas. Ces modifications répétées peuvent trahir une certaine forme d'insatisfaction de la part du poète, plongé dans un travail de perfectionnement continuel, mais peuvent également entrer en résonance avec les images proposées par les réécritures : celles des vagues façonnant sans repos les rivages qu'elles atteignent.

La première modification conséquente a trait au titre ; celui de 1963 est générique : le titre du poème (« Soneto ») ne renvoie pas à son contenu mais à sa forme. En revanche, dès l'édition de 1980, le titre insiste sur un oxymore que contient le sens du poème, dont il reprend certains éléments d'un vers « Y vence el aire un sol ágil y oscuro », mais peut également nous suggérer un renvoi intertextuel au « soleil noir de la mélancolie » présent dans un autre sonnet, « El desdichado »

(1854), de Gérard de Nerval. Pacheco en avait proposé une traduction[405] dans une revue publiée entre 1959 et 1961[406], traduction qu'il intègrera ensuite au recueil *Irás y no volverás* (1973) puis au recueil *Los elementos de la noche* lors de sa réédition en 1983. Nous pouvons donc confirmer que ce célèbre sonnet, dont la première version mexicaine fut proposée en 1940 par Xavier Villaurrutia, était déjà bien connu de notre poète.

Ce titre-oxymore, qui condense l'obscurité et la lumière, va donner la mesure à plusieurs phénomènes ponctuels de réécriture qui visent à emphatiser, dans la première strophe du poème, la lutte entre l'ombre (de la nuit, de la mer) et l'éclat (du soleil, de la terre). Dans la première version, le soleil crépusculaire apparaît d'abord plus faible (« Sustenta el vuelo luces transparentes »), et n'a pas l'éclat que lui donnera la seconde réécriture, qui lui préfère : « Enciende el vuelo luces transparentes », accentuant le conflit perpétuel entre deux éléments : le jour et la nuit, la terre et la mer. Ce combat se traduit dans les « hésitations » du poète lorsqu'il propose, tour à tour que cette lumière « vence al aire », « rompe el aire », « domina el aire ».

Les variations lexicales qui modifient la fin du premier quatrain lors de la première réécriture (« llama que resucita sus vertientes. » devient « o llama detenida en sus vertientes. ») semble d'abord affaiblir l'intensité lumineuse. Elle introduit également la possibilité de l'alternative, du choix, dans des images qui sont désormais proposées, et non plus seulement (ap)posées. Cette ouverture va permettre à la seconde réécriture d'abandonner l'image du feu et d'introduire une nouvelle analogie, très fréquente dans la poésie pachéquienne – et particulièrement féconde lors des réécritures de ce poème –, entre la nuit et l'élément aquatique : « La noche es oquedad, desierto muro / o río que se disuelve en sus afluentes. »

C'est là une autre conséquence de la réécriture que nous aimerions souligner : le renforcement de l'analogie entre l'eau et la nuit et l'envahissement des images maritimes, aux dépens de celles du feu. Dans le premier tercet, la mer ne fait d'abord que « recouvrir » le monde :

---

405 Traduction au sujet de laquelle Lilvia Soto-Duggan commente : « el soneto de Nerval, "El Desdichado", es un caso interesante por la gran actividad literaria que suscitó en México en 1975 cuando Salvador Elizondo (*Plural*, 44, p. 76) sugirió en su comentario a *El surco y la brasa* que Montes de Oca había omitido de su antología de "traducctiones mexicanas de poesía en lenguas extranjeras" la más perfecta versión del poema de Nerval: la de José Emilio Pacheco. En los siguientes números de *Plural*, a instancias de José de la Colina, aparecieron las versiones de Juan José Arreola, Tomás Segovia, Ulalume González de León, Salvador Elizondo, Dalvi Pascual, Francisco Serrano, Elsa Cross, Gabriel Zaid y del propio José de la Colina. » (art. cit., sans pagination). Susana Zanetti reprend elle aussi l'anecdote dans dans « Traducciones, versiones y homenajes en la poesía de José Emilio Pacheco » [article en ligne], *Orbis Tertius*, 2010, vol. 15, nº16, disponible sur http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/issue/view/98 [dernière consultation le 09/06/2016]). Fabienne Bradu, quant à elle, explique la recrudescence des versions mexicaines du poème français à l'invitation, lancée par José de la Colina dans la revue *Plural* de novembre 1975, et adressée aux poètes de l'époque, à proposer leur version du sonnet de Gérard de Nerval. Elle détaille également la polémique qui opposa à ce moment-là et à ce même propos, Octavio Paz et Juan José Arreola (*cf.* Fabienne Bradu, *Los puentes de la traducción. Octavio Paz y la poesía francesa*, México, UNAM / Universidad Veracruzana, 2004, p. 23 et suivantes).

406 Voir la « Nota » dans José Emilio Pacheco, *Los elementos de la noche*, Era, México, 1983, p. 10.

elle « l'inonde » dans la deuxième et la troisième version du sonnet : « Avanza el mar y cubre lo que sueña » devient en ultime instance « Avanza el mar. Inunda lo que sueña. » Au niveau rythmique, le passage de deux propositions coordonnées à deux brèves phrases indépendantes introduit une césure en milieu de vers qui ralentit le flux de paroles et donne à ces affirmations une résonance certaine.

L'eau envahit tout le paysage métaphorique : ce sont les fleuves qui se perdent dans leurs affluents, les marées qui dévorent les plages et les falaises. Entité dormante dans la première version (« –agua que duerme, tierra que perdura » [1963]), elle se caractérise ensuite par son mouvement, son flux, opposé à la permanence, la solidité terrestre (« agua que pasa y tierra que perdura » [1980]), avant que son écoulement devienne aussi celui du temps (« El agua pasa y al fluir perdura. » [2000]) Par le biais de ce déplacement métaphorique, le poème va passer du temps court (celui de la tombée de la nuit) au temps long (celui des formations et déformations rocheuses), des heures aux siècles : « todo se quiebra en horas y se adueña // de la tarde final y la hermosura. » devient ensuite « Se remansan los siglos en la peña // donde la sal anula su estructura. » Et le poème né de la contemplation pensive d'un paysage se fait réflexion métaphorique sur le temps.

Alors que dans la première version du sonnet, le final revenait sur l'image de la nuit destructrice (« Porque la noche es fuego que se empeña / en calcinar el orden, la aventura »), destruction héraclitéenne qui est aussi source de création, la réécriture renvoie à une vision marine, où une rupture rythmique provoquée par un enjambement abrupt (« El mar se adueña (/) de la tierra : su límite y tortura ») donne à entendre le flux et le reflux, la lutte entre le jour et la nuit, en d'autres termes, le passage du temps. Car c'est le temps, la lutte qu'il mène contre nos corps (à l'instar des vagues qui s'abattent sur la falaise), qui est au cœur du poème réécrit, et le mot « tiempo » se trouve bien au centre du second quatrain. Dans cette strophe, comme dans le reste du poème, la dimension métaphysique du paysage et des éléments décrits s'impose au fur et mesure des réécritures. Le poète ne fait plus référence à un moment du passé douloureux qui ne reviendra plus (« ese tiempo hosco, inseguro ») mais parle de son expérience (de notre expérience) du temps présent (« ese tiempo en que no duro »), il s'éloigne du concret (« lo muerto ») pour aller vers la notion (« la muerte »).

Le réécrivain se place dans cette position réflexive : le sujet poétique fait l'expérience du retour : la douleur n'arrive plus, elle revient, mais n'est déjà plus la même. La réécriture va introduire dans la matière du poème la trace textuelle, la preuve matérielle, de la réflexion et de l'itération, de l'identité et de la différence. Ainsi : « Claro dolor que llega cuando sientes » devient « Otro dolor regresa cuando sientes. » Le pronom de deuxième personne qui est employé ici ne renvoie pas à un interlocuteur déterminé : la voix poétique invite tout lecteur à se reconnaître dans la scène qu'il est

en train de dépeindre. Dans le poème de 1963, le « je » poétique n'apparaissait qu'à travers ce « tú ». Or, dans les versions suivantes, le poète devenu par la réécriture son propre lecteur, introduit la première personne dans ce paysage douloureux : « que el árbol de ese tiempo en que no duro / se nutre de la muerte y lo futuro / y la tierra y la sangre incandescentes. » Comme si la voix revenait habiter l'espace poétique et le modifiait « de l'intérieur ». Par ailleurs, l'inquiétude du sujet (soufrant, conscient de sa finalité) est accentuée par l'expressivité du polysyndète introduit dans la dernière version : « se nutre de la muerte y lo futuro / y la tierra y la sangre incandescentes ». Ce polysyndète entraîne également une modification rythmique. En effet, il implique un enjambement supplémentaire qui, en atténuant la pause de fin de vers, va faire de l'ensemble de la strophe une longue phrase musicale, qui contraste avec la condensation sémantique et rythmique des premiers vers du premier quatrain et du premier tercet.

Ici, éléments célestes, maritimes et terrestres sont intimement liés par le paradoxe qui les habite : le ciel sombre est à la fois matière et vide (« oquedad, desierto muro »), la mer est aussi bien permanence que fluidité et malgré la solidité de leur existence multiséculaire les falaises sont constamment transformées. La dureté matérielle des éléments n'est qu'apparente, tout comme la durée de la voix poétique dans le temps présent : « […] ese tiempo en que no duro ». Malgré l'étymologie qui donne le verbe « durer » comme un dérivé de l'adjectif « dur », les expériences les plus réelles, les parois les plus solides se désagrègent tôt ou tard. Les réécritures de ce sonnet vont permettre un glissement progressif vers une réflexion à la fois plus intime et plus philosophique, sans toutefois abandonner le recours à des images concrètes et spatiales (comme celle qui clôt le poème). Il permet une ouverture des possibilités d'interprétation du poème en amplifiant sa portée de manière presque métonymique : l'enjeu du premier poème était l'instant ; celui du nouveau poème est le temps, son recommencement incessant.

Les ajouts et déplacements

Le principal mouvement qui guide la réécriture poétique pachéquienne est celui de l'effacement. Seules quelques « aproximaciones » sont ajoutées dans les recueils étudiés[407], et d'autres déplacées, afin d'être réintégrées au recueil correspondant à leur contexte de production. La « Nota » qui suit l'index de l'édition de 1983 de *Los elementos de la noche* précise ainsi :

[407] À titre d'exemple, nous pouvons citer la version de *No me preguntes cómo pasa el tiempo* de 1984 publiée chez Era. Cette édition présente le même texte que la version de 1980, à l'exception de quelques changements minimes, et de la non inclusion de la seconde partie du poème « Manuscrito de Tlatelolco ». En revanche, la section des « Aproximaciones » est largement amplifiée avec l'ajout de cinq poèmes de Carl Sandburg (« Tren de lujo », « Felicidad », « El crepúsculo de los búfalos », « La reja » et « El martillo »), d'un poème de Giorgos Seferis (« Eurípides el ateniense »).

> Las versiones de "Sed non satiata", "El vampiro" y "El Desdichado", pararecidas en revistas entre 1959 y 1961, no se publicaron en libro hasta *Irás y no volverás* (1973). La "aproximación" a Horacio sólo fue recogida en *Tarde o temprano* (1980). Ahora estas páginas son reintegradas a la época y la atmósfera a las que pertenecen.

À l'instar de ce que nous avons pu observer dans la partie consacrée à la réécriture autographe des récits, nous voyons ici que la réécriture permet à l'auteur de rétablir une certaine chronologie dans sa production poétique.

Les ajouts que nous avons pu observer dans notre corpus sont extrêmement marginaux et concernent les « bords » du texte poétique : le paratexte. Ils consistent d'abord en l'ajout de dédicaces. Ainsi, la réécriture de *Los elementos de la noche* de 1980 est l'occasion pour Pacheco de dédicacer l'ouvrage à « Ana y Ramón Xirau » ou le poème « Presencia » à Rosario Castellanos, disparue en 1974. Dans *Islas a la deriva*, un ajout permet également d'apporter des informations d'ordre biographique sur un personnage mis en poème. Ainsi, le texte « Fray Antonio de Guevara reflexiona mientras espera a Carlos V » va présenter en exergue, lors de sa seconde réécriture (celle de l'édition d'Era de 1985), l'ajout suivant :

> (Fray Antonio de Guevara [1480-1545], el autor de *Menosprecio de Corte y alabanza de aldea*, fue secretario del emperador Carlos V. En *Relox de príncipes* Guevara intercaló una narración, "El villano del Danubio", en que veladamente impugna la conquista, "la codicia de tomar bienes ajenos y la soberbia de mandar en tierras extrañas" y "la tiranía del que tiene mucho sobre el que tiene poco".)

Ces ajouts ponctuels ont, nous semble-t-il, pour fonction de renforcer la trame intertextuelle que tissent les textes pachéquiens : par ses dédicaces, l'auteur rend hommage à ces amis, mais également à ceux qui l'ont précédé et guidé dans la voie de la poésie. La précision biographique apportée en marge du poème sur Fray Antonio de Guevara acquiert, quant à elle, une dimension nettement politique et renforce la critique contre les exactions commises par tous les régimes coloniaux.

Un poème, cependant, se caractérise dès sa seconde version par une importante augmentation du matériel textuel. Initialement intitulé « Lectura de los Cantares mexicanos: Manuscrito de Tlatelolco (octubre de 1968) », renommé dès sa première réécriture, en 1980, « Manuscrito de Tlatelolco » (annexe 35), ce poème appartient au recueil *No me preguntes cómo pasa el tiempo.* Aussi bien l'écriture que la réécriture de ce poème fonctionne sur le modèle du collage : un collage intertextuel d'abord, puisque le poème est construit à partir de fragments de sources allographes, un collage intratextuel ensuite, puisque la version de 1980 va annexer au texte premier un poème écrit en 1978 et intégré à la section des « Aproximaciones » du recueil *Desde entonces* (1980), intitulé « Las voces de Tlatelolco (octubre 2, 1978 : diez años después) ».

La première version du poème est un centon des *Cantares mexicanos* composé à partir des textes traduits du nahuatl par Ángel María Garibay et Miguel León-Portilla[408]. Nous pouvons remarquer la continuité du travail de compilation et de réécriture, puisque les textes des philologues-historiens sont eux-mêmes des versions basées sur les traductions de Sahagún qui lui-même avait pour sources des textes anonymes du XVIe siècle. Lilvia Soto-Duggan souligne cette superposition de textualités multiples :

> Este es verdaderamente un poema hecho entre todos. En él han participado el autor anónimo que lo compuso en náhuatl en el siglo XVI, los informantes o colaboradores del recopilador que se cree fue Sahagún, éste mismo, el traductor, Ángel Ma Garibay, Miguel León-Portilla que los dio a conocer en *Visión de los vencidos* (1959), Pacheco que utiliza el manuscrito de los *Cantares* como texto básico, alternándolo y haciéndolo dialogar con los versos del *Manuscrito Florentino* y del *Manuscrito Anónimo de Tlatelolco*, probablemente como versos de otras fuentes y con los propios[409].

À partir de 1980, le poème se présente comme une composition double : la première partie, intitulée « 1. Lectura de los cantares mexicanos » reprend, en la modifiant, la première version du poème de Pacheco. La seconde partie, « 2. Las voces de Tlatelolco (octubre 2, 1978: diez años después », a pour source principale – Pacheco l'explique en note de bas de page – les textes réunis par Elena Poniatowska dans *La noche de Tlatelolco* (1971). La note de l'auteur est plus explicite dans la version de 1980 :

> Éste es un poema colectivo e involuntario hecho con frases entresacas de las narraciones orales y, en menor medida, de las noticias periodísticas que Elena Poniatowska recoge en *La noche de Tlatelolco* (1971). No se emplearon los textos literarios allí transcritos, con la excepción final de unas líneas tomas del artículo que José Alvarado publicó en *Siempre!* unos días después de la matanza.

De nombreux chercheurs se sont intéressés à la question de l'intertextualité dans ce poème[410], thème que nous ne traiterons pas ici. En revanche, nous allons nous pencher sur les opérations de réécriture interne, également riche et complexe.

Dans la première version du poème, outre la thématique de la violence et de l'oppression, le toponyme « Tlatelolco » (l'ancienne cité, aujourd'hui quartier situé au centre de la mégalopole de Mexico), ainsi que la date (« octubre 1968 »), tous deux donnés dès le titre, rendent possible la convergence des événements, et le poète se sert de voix disparues il y a quatre siècles et demi pour parler de son présent. La réécriture va renforcer nettement à la fois le parallélisme et l'actualisation.

---

408 La version de 1980 précise la source en ajoutant le nom du second traducteur, et en donnant le titre du principal ouvrage utilisé, *Visión de los vencidos* (1959).

409 Lilvia Soto-Duggan, art. cit., sans pagination.

410 De nombreux articles se sont intéressés à la question de l'intertextualité dans ce poème. Nous avons cité la contribution de Lilvia Soto-Duggan et de Susana Zanetti, nous pouvons mentionner également celle María Luisa Fischer, « Presencia del texto colonial en la poesía de Antonio Cisneros y José Emilio Pacheco » (dans *INTI. Revista de literatura hispánica* [art. en ligne], 1990, nº32, disponible sur : http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss32/13 [dernière consultation : 12/06/2016]), entre autres.

D'une part en précisant la date surplombant la première section, qui renvoie précisément au jour du massacre (« octubre 2, 1968 »), d'autre part en annexant la seconde section (faites des témoignages empruntés à Elena Poniatowska) et en l'intitulant « Las voces de Tlatelolco. Octubre 2, 1978 », qui devient dans l'édition de 2000 « Las voces de Tlatelolco (2 de octubre de 1978: diez años después) ».

La seconde partie présente simultanément une double nature, celle d'« aproximación » (incluse dans *Desde entonces*, publié la même année), c'est-à-dire de version poétique d'un texte – en l'occurrence, des bribes de récits de témoignages ainsi que quelques lignes d'un article de José Alvarado – ; et celle de second mouvement au sein d'un poème « original », le « Manuscrito de Tlatelolco ». La composition de 1980 repose sur la juxtaposition des deux types de « discours » : ceux des manuscrits mexicas témoignant de la violence de l'invasion espagnole de Tenochtitlán en août 1521, ceux des manifestants, ou simples habitants témoins et victimes de la répression du mouvement étudiant, le 2 octobre 1968. Les textes anonymes des « vaincus » de la Conquête entrent en résonance avec les témoignages des étudiants présents sur la place de Tlatelolco il y a maintenant près de cinquante ans. En reprenant dans ses poèmes les textes et les voix d'autrui, Pacheco fait naître un dialogue à travers l'espace et le temps, et donne à ces fragments de discours une valeur esthétique.

Mais la réécriture ne s'arrête pas à cet ajout et/ou déplacement intratextuel. Elle fonctionne aussi par effacement progressif. La version de 1980 supprime deux strophes entières, ainsi que cinq vers disjoints, dans la première section. Les fragments supprimés sont ceux qui renvoient à des expériences spécifiques des populations mexicas, non partagées par les deux groupes de victimes (la présence des chiens, la référence aux sacrifices, à la « guerra florida », au temple, au dieu « Dador de la Vida »).

La seconde phase de réécriture va exacerber ce travail de coupe. Des vingt-trois vers que comptait la première section dans la version de 1980, il n'en restera que onze dans l'édition de 2000. Dans la première strophe, le réécrivain efface tous les vers qui ne se rapportent pas à des points de convergence précis entre les deux sections du poème : ne sont donc maintenus que les vers témoignant de la technique d'encerclement des bourreaux, des bruits assourdissants, de la détresse, des cris et du sang) :

1. Lectura de los « Cantares mexicanos » (FCE, 2000)	2. «Las voces de Tlatelolco» (2 de octubre de 1978: diez años después) (FCE, 2000)
Cuando todos se hallaban reunidos, los hombres en armas de guerra cerraron las entradas, salidas y pasos. Se alzaron los gritos. Fue escuchado el estruendo de muerte.	[…] Como pinzas se desplegaron los soldados. Se inició el pánico. […]

Manchó el aire el olor de la sangre.	La multitud entera corrió hacia las salidas y encontró bayonetas. En realidad no había salidas: la plaza entera se volvió una trampa. […] Los gritos, los aullidos, las plegarias bajo el continuo estruendo de las armas. […] Muchachas y muchachos por todas partes. Los zapatos llenos de sangre. Los zapatos sin nadie llenos de sangre. Y todo Tlatelolco respira sangre.

La suppression de certains vers a pour conséquence le renforcement du parallélisme entre les deux sections du poème en détachant des correspondances factuelles précises. La seconde strophe de la version de 2000 semble être une reformulation originale de vers de 1980 empruntés à *Visión de los vencidos* : « Miedo y verguenza los dominaban. // Y todo esto pasó con nosotros. Con esta lamentable y triste suerte / nos vimos angustiados. » devient « La vergüenza y el miedo cubrieron todo. / Nuestra suerte fue amarga y lamentable. / Se ensañó con nosotros la desgracia. » La voix poétique s'approprie les vers, y apparaît à travers un pronom de première personne du pluriel et s'insère ainsi dans cette communauté souffrante. Le distique final « Golpeamos los muros de adobe. / y es nuestra herencia una red de agujeros. » est répété dans les trois versions : nous avons souligné dans le chapitre précédent la prégnance de cette image dans l'œuvre poétique pachéquienne.

La réécriture de 2000 affecte également la seconde partie du poème, mais de manière beaucoup plus « tranchée » : elle élimine en effet les six dernières strophes : deux strophes particulièrement sanglantes ainsi que les vers correspondant à l'emprunt fait à l'article de José Alvarado (et introduits par : « Dijo entonces José Alvarado »). Le poète fait le choix de ne garder que des bribes de témoignages anonymes et exclut de cette version les considérations politiques (« Querían hacer de México morada / de justicia y verdad ») mais aussi tout espoir de reconstruction, en effaçant les vers « Brotarán flores / entre las ruinas y los sepulcros ».

Les réécritures de ce poèmes vont donc accentuer les éléments référentiels, renforcer les similitudes factuelles entre les deux événements, distants de presque quatre cent cinquante ans, et permettent à l'auteur de ce poème composite de construire un parallélisme qui donne du temps historique un aspect « spiralaire », où la répétition (la réécriture) domine. Plus que jamais, Pacheco nous incite à voir, comme le dit Octavio Paz « al pasado desde un presente en movimiento[411] ».

[411] Dans Paz *et alii*, *op. cit.* (1991), p. 7.

Le problème de la réécriture totale

Nous avons déjà fait allusion au cours de cette enquête sur la réécriture autographe en poésie à certains cas où le poème change de titre. Ce phénomène n'est pas rare, et concerne une dizaine de poèmes sur notre corpus (les deux premiers cahiers de chacun des six premiers recueils). Si ces changements ne sont pas considérés comme des modifications quantitatives majeures, il est intéressant de les remarquer, puisqu'ils affectent ce par quoi on identifie le poème. En effet, placés au seuil du texte, les titres sont un élément essentiel du paratexte, cette zone frontalière entre le texte et le hors-texte que Gérard Genette définit comme suit :

> Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un seuil, ou — mot de Borges à propos d'une préface, d'un « vestibule » qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin. « Zone indécise » entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte) ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte), lisière ou, comme disait Philippe Lejeune, « frange du texte imprimé qui commande toute la lecture[412].

En plus de leurs fonctions de désignation, d'information et de séduction, les titres établissent une relation très étroite avec les textes qu'ils précèdent et leur modification, au cours des rééditions, peut produire des variations de sens non négligeables sur l'ensemble du poème.

Les changements de titre peuvent être le résultat d'une correction (« Berecillo » devient « Becerrillo » par exemple). Ils peuvent consister en une précision onomastique (« Cocteau se mira en el espejo » devient « Jean Cocteau se mira en el espejo » [annexe 43]) ou terminologique (« Casas del centro » devient « Vecindades del centro »). Dans ces exemples, le titre reste reconnaissable et il n'est pas difficile d'identifier le poème.

La réécriture des titres peut également s'établir sur la base de la traduction interlinguale, plus ou moins repérable, comme lorsque le titre « Teotihuacan » remplace « Donde los muertos se convierten en dioses », qui est l'une des traductions possibles de ce nom nahuatl, donnée sans doute pour rendre plus évident le référent auquel il est fait allusion dans le poème. En revanche, lorsque « *Lives of the poets* » (titre plutôt transparent linguistiquement parlant) est substitué par « Vidas de los poetas », c'est la référence intertextuelle qui est effacée, puisque le titre en anglais (et entre guillemets) qui disparaît lors de la réécriture renvoie par convention à l'ouvrage *Prefaces, Biographical and Critical, to the Works of the English Poets* de l'auteur anglais du XVIIIe siècle Samuel Johnson. Il perd ainsi son caractère de citation.

En revanche, lorsque « Traduttore, traditori » devient « Doña Marina », la correspondance entre les deux textes n'est plus si évidente, même si l'on sait que Doña Marina, la Malinche, fut la

---

412 Gérard Genette, *op.cit.* (1987), p. 8.

« *lengua* », la traductrice indigène d'Hernán Cortés. L'auteur efface au moyen de cette reformulation le soupçon de trahison qui pèse « traditionnellement » sur le traducteur dans un poème où celui-ci devient une figure fondatrice de l'identité mexicaine[413]. Nous avons également vu la fonction que peut avoir pour l'économie du poème le changement du titre lors de la réécriture épigrammatique. Celle-ci implique une telle concision dans le corps du poème qu'il est nécessaire pour le titre de renvoyer explicitement à l'objet mis en vers (c'était le cas de « Un *marine* » ou « Che », par exemple). En d'autres occasions, la réécriture des titres va effacer une référence spatio-temporelle précise pour lui préférer une expression non située. Ainsi, le poème « Spanish Bay (Vancouver) » du recueil *Irás y no volverás* devient « Spanish Banks (Vancouver) » puis « Nieve en la arena », dans un élan d'universalisation du texte poétique.

Lorsque la réécriture du titre « cache » le poème original, la position de celui-ci dans le recueil peut pallier cette dissimulation. L'enjeu n'est pas très important si le corps du texte est peu modifié. Mais si le poème a lui aussi subi de fortes modifications, si les vers invariants sont peu nombreux voire inexistants, se pose le problème de la réécriture qui transforme totalement. C'est le cas du poème d'abord intitulé « Del frágil laberinto » transformé dès la deuxième version, dans son titre et dans sa « chair » en une nouvelle création : « Jardín de arena » (annexe 24).

Globalement, nous pouvons voir dans la transformation de ce poème deux étapes de réécriture : la première conduit à une diminution drastique de la taille du poème, la seconde à une transformation radicale de l'expression. Ce poème, comme la plupart de ceux qui connaîtront une réécriture majeure, aussi bien par le biais de suppressions que de modifications, appartient au premier recueil, *Los elementos de la noche*. Sa version première, le premier « jet » publié, se compose de six strophes de cinq vers, d'une strophe de huit vers (la quatrième) et d'une de trois vers (la dernière). Les vers montrent une régularité métrique : les strophes sont composées, pour la plupart, de *versos alejandrinos* (deux hémistiches heptasylles formant un vers de 14 pieds) alternant, souvent en fin de strophe, avec un heptasyllabe. La première strophe s'ouvrent sur un vers plus long (16 pieds), alors que la deuxième et la quatrième strophe commencent par un hendécasyllabe. La cinquième strophe présente une construction rythmique inversée par rapport aux première strophes puisqu'elle se compose de trois heptasyllabes, un *verso alejandrino* puis un nouvel heptasyllabe.

Ici aussi, la voix poétique contemple un paysage qui l'invite et nous invite à la méditation, au saisissement impossible de l'instant qui passe. Ici aussi, l'élément aquatique sert de point de

[413] Le poème se termine sur ces vers : « A estos traductores / debemos en gran parte / la conquista y colonia, el mestizaje, / el enredo llamado México, la pugna / de hispanismo e indigenismo. » (ToT, p. 170)

départ à la pensée poétique, d'abord par l'intermédiaire de la pluie puis, à partir de la quatrième strophe, par celui de la mer. Voici le poème dans ses différentes versions :

Frágil laberinto (UNAM, 1963)

Como la lluvia tercamente se detiene en el río
– minuciosa, veloz, hecha de mil pronombres–
los mundos atraviesan la sorpresiva fecha,
y dejan como estela, como ruinosa huella,
los instintos del polvo.

En la serena fuga de la tarde
miro alzarse las horas como llamas o mástiles;
el sol como un gran toro luminoso y desértico
al que el viento circunda,
leve matera de alas que en su vuelo se apaga.

Así, los vastos, frágiles, laberintos del aire
dulcemente se inundan del ruido y el amor,
de un eco que propaga sus cautivos silencios.
Es el cercado reino que instauró los secretos
de su nombre y su dádiva.

En la ribera de mirarla, digo:
sobre dormidas hojas y entre escollos floridos
ven a la dócil costa donde el mar va naciendo,
al cantil de la brisa, a este jardín de arena,
al desierto marino
donde la ola termina su condición de oveja
y el alba se corona
con los blandos rumores de la luz y la espuma.

Lento, el mar pastorea
el litoral, las islas.
Mientras el día se incendia
va creando su linaje –emblemas, luces, rostros
profanación de espejos.

Su resplandor mitiga esta hora que se inmensa,
este rito de instantes que en su oquedad se pierden,
tal humo que deshace su momentánea hiedra.

Jardín de arena (FCE, 1980)

Cuando la lluvia eterna se detiene en el río
–minuciosa, veloz, hecha de mil pronombres–
se levantan las horas como las llamas.

Ven a la costa en donde nace el mar,
a este jardín que pastorean las olas,
a este alba iluminada por la espuma.

El mundo es todo para ti.
Tú eres el mundo.
Eres el agua, eres el sol, la tierra
y el viento que la sigue como una sombra.

Jardín de arena (FCE, 2000)

Cuando la lluvia a solas se desploma en el río
entre la luz y el agua se disuelven las horas.

Eres la playa en donde nace el mar,
el jardín pastoreado por las olas,
el alba con su séquito de espuma.

Eres el alba, eres el sol, la tierra
y el viento que la sigue por todas partes.

La première réécriture, nous l'avons dit, est avant tout quantitative et réduit le poème à trois strophes, toutes plus brèves (deux tercets et un quatrain). Les vers présentent une métrique moins régulière, oscillant entre des *versos alejandrinos*, des dodécasylles et des hendécasyllabes ; les ruptures rythmiques sont maintenues, avec un vers de cinq et un vers de neuf pieds. Le nouveau titre « Jardín de arena » est un fragment de vers de la première version qui disparaît par la suite. Le poème réécrit perd les trois quarts de la matière textuelle originale. Pourtant, comme à chaque fois qu'il y a une importante réécriture suppressive, il va conserver au moins un vers invariant ainsi que certains éléments thématiques, lexicaux, ou rhétoriques. Lors de cette première réécriture, l'image initiale de la pluie tombant sur une rivière est préservée, portée par un vers qui ne présente qu'une modification lexicale mineure (« t**erca**mente » devient « et**erna** »), qui maintient l'assonnance « e / a » et nous semble significative puisque l'adverbe de manière devient adjectif temporel. L'amorce reste relativement stable, et le vers invariant, incise qui qualifie la pluie, arrive en seconde position « –minuciosa, veloz, hecha de mil pronombres– ». Au mouvement descendant de la pluie s'oppose le mouvement ascendant des heures, à l'image aquatique s'oppose celle des flammes. Le vers « se levantan las horas como las llamas » est une reformulation du second vers de la deuxième strophe de la première version. L'envol des heures est maintenu, mais pas la médiation de l'observateur puisque le verbe « miro » disparaît.

Le second tercet reprend une apostrophe, une invitation, qui apparaissait auparavant dans la quatrième strophe (deux strophes sont intégralement effacées). Là encore, le vers n'est pas repris à l'identique, mais légèrement altéré : « Ven a la dócil costa donde el mar va naciendo » devient « Ven a la costa en donde nace el mar ». L'expression est plus directe : la périphrase et l'adjectif disparaissent. La réécriture reprend et renforce l'anaphore qui introduit les compléments de lieux et les condensent en deux vers : « a este jardín de arena, / al desierto marino donde la ola termina su condición de oveja » devient « a este jardín que pastorean las olas » et « y el alba se corona con los blandos rumores de la luz y la espuma » devient « a este alba iluminada por la espuma ». La réécriture opère des coupes et simplifie l'essentiel : il s'agit jusqu'ici de phénomènes de réécriture fréquents.

Pourtant, la troisième et dernière strophe du poème réécrit va introduire de l'inédit (dans tous les sens du terme) puisqu'elle est constituée d'un groupe de vers absolument nouveaux, qui ne renvoient, ni dans la substance du contenu ni dans celui de l'expression, à aucun fragment de la première version :

> El mundo es todo para ti.
> Tú eres el mundo.
> Eres el agua, eres el sol, la tierra
> y el viento que la sigue como una sombra.

S'ils s'insèrent de manière cohérente dans le texte – on peut les comprendre comme une amplification du « tú » présent dans le « ven » mentionné dans les deux versions –, il n'y a dans ces vers aucune trace d'un « avant » textuel où la voix poétique tenterait de décrire, de définir son interlocuteur. Si ces vers sont répétition, ils sont répétition d'un non écrit et ne sont donc pas réécriture. Ce premier travail sur le texte va conduire à un effacement du « je » poétique qui a pour conséquence la suppression de la description mais également le silence et le raccourcissement du poème : avec l'effacement du mot « miro » disparaît le paysage évoqué, avec l'effacement du mot « digo » disparaissent les dernières strophes. De cet effacement du soi surgit l'autre, ce « tú » élémentaire (qui est « el agua », « el sol », « la tierra », « el viento ») qui suffit à faire naître le monde.

La seconde réécriture est essentiellement qualitative ; pourtant, elle consiste également en la suppression de trois vers. Le premier vers effacé est celui qui fonctionnait comme « garant » de la réécriture : le seul vers répété entre les deux premières versions (« – minuciosa, veloz, hecha de mil pronombres »). À sa place, un seul vers condense magnifiquement, dans un enchaînement musical de vibrantes, sifflantes et liquides, le passage du temps : « entre la luz y el agua se disuelven las horas ». Les deux autres vers effacés sont les deux premiers de la dernière strophe : « El mundo es todo para ti. / Tú eres el mundo ». Les sentiments de plénitude, d'harmonie, d'osmose suggérés dans ce chiasme entre l'être et le monde disparaissent alors, en même temps que se taisent ces deux vers, les plus brefs de la seconde version.

Dans la strophe du milieu, la plus longue, l'invitation présente dans les deux premières versions (« ven ») n'est plus. En revanche, la troisième version reprend la définition du « tú » et lui accorde une place centrale : d'une part au moyen de la répétition (« eres » est posé à trois reprises), d'autre part en transformant ce qui était un complément de lieu en un attribut du sujet, en fusionnant l'être avec le paysage : « Eres la playa en donde nace el mar / el jardín pastoreado por las olas, / el alba con su séquito de espuma. » La dernière strophe reprend de la version précédente – en la modifiant très légèrement mais en en conservant la sonorité, puisque « agua » devient « alba » –, sa construction syntaxique ternaire décroissante, son rythme d'hendécasyllabe saphique, et renforce l'expressivité lyrique de ce texte devenu peu à peu un autre poème.

Éléments de conclusion (provisoires) sur la réécriture autographe du versant poétique

La réécriture, la révision, le travail continu des textes littéraires n'est pas propre à Pacheco : Paul Valéry a proposé une réflexion sur ce sujet et, dans le domaine hispanique, Juan Ramón Jiménez et Luis Cernuda (entre autres) l'ont mis en pratique. Par ailleurs, on peut voir dans ce dialogue du poète avec ces écrits antérieurs une manifestation particulière d'un phénomène conversationnel

plus large, qui touche tout un secteur de la production poétique hispano-américaine, et s'inscrit dans un contexte postmoderne, comme l'explique Samuel Gordon :

> Al promediar la década de los sesentas, una nueva promoción de poetas despeinó a lectores y críticos conversando y tuteándolos desde la ventana abierta por una poesía que no parecía pura ni impura, política ni social, comprometida ni lírica. Tampoco intimista. Peor aún. Ni siquiera era inútil. Ya se había aceptado y comprendido su inutilidad. Entre quienes se asomaron por aquella ventana, buena parte de la crítica ha creído distinguir a Nicanor Parra y Jaime Sabines, a Roque Dalton y Enrique Lihn, a Ernesto Cardenal y Mario Benedetti, a Antonio Cisneros y Roberto Fernández Retamar, a Juan Gustavo Cobo Borda, a Juan Gelman y a José Emilio Pacheco. Estos poetas evitaban todo discurso grandilocuente, toda solemnidad, toda importancia. En un tono distinto que rozaba a veces el susurro, incorporaban una poesía narrativa que contaba historias fútiles, detalles banales; que prefería el tono coloquial de lo cotidiano. Léase tono, no lenguaje. Aquí cabía la desesperanza y el descreimiento, el fin del siglo y el del milenio. El final de la modernidad. Todo junto[414].

Même si l'on en perçoit le ferment dans les deux premiers recueils de Pacheco (notamment avec cette prédominance du vers libre et du rythme de pensée), c'est le recueil *No me preguntes cómo pasa el tiempo* qui confirmera l'inscription de la voix du poète dans ce « mouvement » que lui-même définit comme « realismo coloquial[415] ». Cette nouvelle orientation poétique sera exposée dans plusieurs textes méta-poétiques, et parfois quelque peu programmatiques, dont le plus explicite est sans doute sa « Disertación sobre la consonancia », incluse dans ce même recueil :

> Aunque a veces parezca por la sonoridad del castellano
> que todavía los versos andan de acuerdo con la métrica;
> aunque parta de ella y la atesore y la saquee,
> lo mejor que se ha escrito en el medio siglo último
> poco tiene en común con La Poesía, llamada así
> por académicos y preceptistas de otro tiempo.
> Entonces debe plantearse a la asamblea una redefinición
> que amplíe los límites (si aún existen límites),
> algún vocablo menos frecuentado por el invencible desafío de los clásicos.
> Un nombre, cualquier término (se aceptan sugerencias)
> que evite las sorpresas y cóleras de quienes
> –tan razonablemente– leen un poema y dicen:
> "Esto ya no es poesía." (ToT, p. 78)

Cependant, cette voix poétique qui se fait entendre à partir de *No me preguntes cómo pasa el tiempo* ne va pas se contenter d'imprimer une nouvelle intonation aux recueils postérieurs : un mouvement de retour vers le déjà-écrit réoriente également les textes précédents et la relecture, la révision, la réécriture vont redéfinir, parfois en profondeur, le faire poétique de notre auteur. Ainsi, nous l'avons vu, le poète va opérer par le biais de suppressions, de déplacements, de reformulations un travail de simplification des textes, visant à lutter contre l'ornementation excessive, la

---

414 Samuel Gordon, « Los poetas ya no cantan, ahora hablan. Aproximación a la poesía de José Emilio Pacheco », dans *Revista de literatura iberoamericana*, janvier-mars 1990, vol. LVI, nº150, p. 255.
415 Cité par Samuel Gordon, art. cit., p. 263. En outre, nous pouvons rappeler que l'épigraphe en exergue du recueil est une citation d'Ernesto Cardenal.

« surenchère poétique » ou la volonté d'exhaustivité qui entraînaient la multiplication des figures (notamment des figures d'identités : comparaisons et métaphores), les vers trop décidément « lyriques ». L'auteur va transformer ses poèmes, surtout ses poèmes de jeunesse, en recherchant une expression plus directe, davantage centrée sur l'action que sur la description, et en préférant souvent au « je » poétique la voix d'un observateur plus distant (parfois plus réfléchi ou désabusé), mais également celle du « nous » de la collectivité.

Les réécritures successives trahissent les hésitations, les repentirs, les doutes d'un poète qui semble voir dans l'acte d'écrire un inévitable échec, comme dans ce « Balance » proposé dans la dernière section de *Irás y no volverás* : « En aquel año escribí diez poemas: / diez *diferentes formas de fracaso* ». Par la réécriture, l'auteur insiste sur la dimension imparfaite de la poésie, et fait de cette imperfection une force créatrice, régénératrice. Puisque le poème n'est plus un absolu, puisqu'il est le résultat d'une proposition humaine, il en acquiert les caractéristiques : il change, il évolue et est, lui aussi, soumis au passage du temps. La réécriture rend explicite et visible cette volonté d'inscrire le texte poétique dans le temps, d'en souligner l'aspect transitoire et précaire et de l'opposer à une conception « académique » et « préceptiste » qui voulait l'ériger en monument immuable :

> En cierto modo, el arte de esta poesía precaria consiste en otorgar un valor positivo a lo que el discurso vigente o mayoritario juzga inferior: visto así, lo pasajero y lo efímero adquieren un sentido positivo en tanto que se oponen a lo monumental (lo inmóvil) y lo patético, por un lado, y a lo inmortal y lo eterno (por otro)[416].

Le poème varie au cours du temps, diffère en chacune des époques, des pays depuis lesquels il est abordé : il varie à chacune de ses lectures. C'est cela que la réécriture autographe manifeste : en transformant le texte, elle donne à voir cette altération inévitable des traits du poème, cette évolution toujours en cours. Puisque les premiers recueils sont les plus distants, il est normal que la réécriture autographe les affecte plus profondément. Pourtant, si elle n'altère que très peu les recueils postérieurs à 1969 ce n'est, nous semble-t-il, pas seulement parce que le poète a trouvé sa voix et sa maturité, mais aussi parce qu'il a su rendre d'une autre manière, notamment par le biais des textes méta-poétiques, cette réflexion sur la vie du poème, qu'il synthétise avec une grande efficacité dans « Sabor de época » : « Todo poema es un ser vivo: / envejece » (ToT, p. 196)

---

[416] Rita Catrina Imboden, « "Los grillos (defensa e ilustración de la poesía) de José Emilio Pacheco », dans Pol Popovic Karic et Fidel Chávez Pérez (coord.), *op. cit.*, p. 286.

CHAPITRE QUATRE : REECRITURES ALLOGRAPHES CHEZ JOSE EMILIO PACHECO

> La crítica contemporánea ha reevaluado la experiencia de lectura, otorgando a ésa la primacía sobre toda finalidad escritural. Postula, en primera instancia, que la situación comunicativa texto-lector es una experiencia histórica, única e irrepetible. A consecuencia de ello nuestra lectura de un escrito nunca ha de ser la misma. En segundo lugar, sostiene que si bien la experiencia de un texto (por parte de varios lectores), comparte similitudes (puesto que responde a un código común), al mismo tiempo puede presentar rasgos distintivos en el caso específico de cada uno de los que la viven[417].

En effet, à partir de « l'esthétique de la réception » des années soixante-dix mais également de la « poétique de la lecture » dans la décennie suivante, la lecture et lecteur vont occuper une place important dans le champ de la critique littéraire contemporaine. Lorsque José Emilio Pacheco s'adonne à la réécriture allographe, quelle que soit sa forme ou son propos (citation, hommage, parodie, continuation, etc.), c'est en premier lieu son rôle de lecteur qu'il affirme et met en pages. Certes, les dédicaces et les hommages, les influences et les collaborations qu'il revendique dans les rares entretiens qu'il a donnés, les prologues et les passages métatextuels de son œuvre (poétique comme narrative) sont un clin d'œil aux auteurs qui l'accompagnent. Mais ils dessinent aussi, en négatif, l'image d'un immense lecteur.

Si la réécriture autographe reposait essentiellement, pour le scripteur, sur le retour d'un déjà-écrit, la réécriture allographe est l'occasion du retour d'un déjà-lu. Celui-ci apparaît dans le corps du texte narratif par le biais de la citation, de l'allusion, de la discussion critique, mais également à travers la figure du personnage-lecteur qui sera, toujours, un avatar de l'auteur. Nous commencerons donc notre enquête sur la réécriture allographe dans les récits de José Emilio Pacheco par une réflexion sur la lecture car :

> En la lectura es donde Pacheco encuentra sus motivaciones y razones y desde donde crea su escritura. Desde ella y a través de ella investiga, reseña, traduce y opina sobre traducciones, critica y comenta a los críticos, homenajea, juega, inventa, adapta, yuxtapone y como él mismo afirma, "calumnia y trascribe", revisa ediciones, rastrea influencias (la palabra no le gusta, dice que "es sólo nuestra semi educación que así les llama" y prefiere hablar de "correspondencias"), busca semejanzas y repercusiones, descubre fuentes, compara, admira, cuenta anécdotas, habla con la historia y con la crítica, pero sobre todo, habla con la

[417] Magda Graniela-Rodríguez, *El papel del lector en la novela mexicana contemporánea: José Emilio Pacheco y Salvador Elizondo*, Potomac (U.S.A), Scripta Humanistica, 1991, p. 8.

> literatura mexicana y de otras culturas, de hoy y de ayer, siguiendo la divisa de José Martí: "Conocer diversas literaturas es el medio mejor de librarse de la tiranía de alguna de ellas[418]".

Si Sara Sefchovich rend ici hommage au Pacheco chroniqueur, journaliste, éditorialiste, cette affirmation ne cesse pas d'être vraie lorsque l'on considère le travail de création de l'écrivain. Les références intertextuelles débordent le cadre du récit pour envahir le paratexte : ainsi les titres, épigraphes, dédicaces forment-ils une longue collection de citations. Depuis ses premiers récits, Pacheco met la lecture en œuvre : il dialogue avec les « grands textes » (*L'Odyssée*, *Le Quichotte*, par exemple) à travers certaines allusions ou thématiques mais préfère souvent les formes extrêmement brèves de ses contemporains Borges, Arreola ou Monterroso. De ses lectures de Borges, il semble reprendre le goût pour les réécritures en tout genre. Dans ses narrations plus récentes, il fait de ses personnages des lecteurs, des écrivains parfois, et transforme le narrateur de *Morirás lejos* en historiographe postmoderne, tant et si bien que l'ensemble des œuvres citées, réécrites, évoquées ébauchent le catalogue éclectique d'une grande bibliothèque aussi personnelle qu'universelle.

[418] Sara Sefchovich, « José Emilio Pacheco el Sabio », dans *Revista de la Universidad de México*, 2014, nº120, p. 23.

I. Réécriture allographe dans les micro-récits, récits et romans

1. Paratexte : titres, dédicaces et épigraphes

La première trace intertextuelle que croise le lecteur des récits de José Emilio Pacheco, il la trouve au seuil de la fiction ; dans ce lieu de rencontre qu'est le paratexte, par le biais des titres, des dédicaces et des épigraphes. Reprenant les trois fonctions principales du titre communément admises par la critique (identification de l'ouvrage, description du contenu et séduction par la mise en valeur de celui-ci), Gérard Genette ajoute une quatrième fonction, la fonction connotative. Chez Pacheco, la fonction connotative prend une dimension nettement intertextuelle : en effet, les titres pachéquiens ne renvoient pas toujours de façon directe et claire à la thématique, et encore moins souvent à la forme du récit. Dans certains cas, le titre ne se réfère plus exclusivement à « des éléments de l'univers diégétique qu'ils servent à intituler[419] », mais à des éléments en rapport avec un autre univers diégétique. Et l'on repère dans plusieurs titres de récits ou de recueils de Pacheco cette ambiguïté, à savoir « la présence dans l'œuvre d'une œuvre au second degré à laquelle elle emprunte son titre, en sorte que l'on ne peut dire si celui-ci se réfère thématiquement à la diégèse, ou, de façon purement désignative, à l'œuvre en abyme. » Fonctionnant comme une citation, ces titres comportent une « valeur ajoutée » sémantique, née de la relation intertextuelle. C'est le cas pour *El principio del placer*, titre aux connotations freudiennes, pour le récit « Civilización y barbarie », qui renvoie à l'œuvre littéraire et représentative de la pensée romantique de l'argentin Domingo Faustino Sarmiento *Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga* (1845), pamphlet contre la figure du caudillo et, en filigrane contre le gouverneur fédéraliste de Buenos Aires Juan Manuel de Rosas.

D'autres intitulés pachéquiens ne font pas référence à des titres d'ouvrages mais à des textes : ainsi, le récit « Jericó » peut-il être lu en résonance avec le récit biblique de la « Prise de Jéricho », dans le Livre de Josué (6:21, « Y destruyeron a filo de espada todo lo que en la ciudad había; hombres y mujeres, jóvenes y viejos, hasta los bueyes, las ovejas, y los asnos »). De la même manière, « Cuando salí de La Habana, válgame Dios », joue sur une référence musicale, puisqu'il s'agit d'un extrait de la célèbre chanson « La paloma », elle-même citée dans le récit[420] : le titre noue donc des liens à la fois extra et intratextuels. C'est le cas également du titre *Morirás lejos*, dont nous

---

[419] Gérard Genette, *op. cit.* (1987), p. 78.
[420] « La paloma, mi madre la cantaba en mi cuna, Cuando salí de La Habana, válgame Dios, / nadie me vio salir si no fui yo » (dans *El principio del placer* [1997], p. 132-133).

parlerons plus loin. Pacheco joue sur les capacités connotative du titre en multipliant les « titres-citations », qui sont « [a]utant d'échos qui, aussi efficacement, plus économiquement qu'une épigraphe […], apportent au texte la caution indirecte d'un autre texte, et le prestige d'une filiation culturelle. » (Genette, 1987 : 86-87)

Quant à l'épigraphe, autre lieu de rencontre intertextuelle, elle est définie par Genette en ces termes : « citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre ou de partie d'œuvre ; "en exergue" signifie littéralement *hors* d'œuvre, ce qui est un peu trop dire : l'exergue est ici plutôt en *bord* d'œuvre, généralement au plus près du texte, donc après la dédicace, si dédicace il y a[421] ». Lieu de l'entre-deux, frontière entre texte et hors-texte, l'espace de l'épigraphe est celui où l'auteur va se présenter comme un lecteur, et où il se sert des mots des autres pour introduire les siens. Aux fonctions de l'épigraphe les plus évidentes (explicitation du titre et commentaire de l'œuvre), Genette ajoute une fonction qu'il qualifie d'« oblique », qui a davantage trait à l'identité de l'écrivain cité qu'au contenu sémantique de la citation : « dans une épigraphe, l'essentiel bien souvent n'est pas ce qu'elle dit, mais l'identité de son auteur, et l'effet de caution indirecte que sa présence détermine à l'orée d'un texte[422] ». Chez Pacheco, cet « effet de caution » existe, certes – quel conteur ne chercherait pas l'aval de Jorge Luis Borges ou d'Henri James ? – mais il nous semble que Pacheco revendique davantage son statut de lecteur que d'écrivain, et la longue liste des citations en exergue participe, à notre sens, de la construction d'une bibliothèque pachéquienne.

Le Persée vieilli, las et désabusé de « La sangre de Medusa » semble apparaître un instant, sous les traits du héros vaincu qui chante les derniers vers du « Madrigal por Medusa[423] » (1948) de Gilberto Owen, dans l'épigraphe en exergue de la nouvelle : « …la espada sin honor, perdido todo / lo que gané, menos el gesto huraño ». Le récit suivant, « La noche del inmortal », est placé sous l'égide du « maître » Borges avec cette phrase empruntée (comme le titre) à la nouvelle « El inmortal » : « Cuando se acerca el fin ya no quedan imágenes del recuerdo, sólo quedan palabras ». Comment mieux introduire les portraits croisés de ces deux héros antagonistes, Alexandre et Érostrate, dont les exploits et les méfaits ont été répétés dans les livres (historiographiques ou fictionnels) ? Dans *El viento distante*, c'est une citation d'Henri Michaud : « Labyrinthe, la vie, labyrinthe, la mort / Labyrinthe sans fin, dit le Maître de Ho. » qui donne le ton : elle renvoie directement au récit « Parque de diversiones » en faisant écho au dédale narratif mais aussi à l'enchevêtrement des espaces récréatifs du parc décrit dans la nouvelle. Plus largement, elle annonce la confusion, l'incompréhension, la perte de repères à laquelle vont devoir faire face plusieurs des

---

421 Gérard Genette, *op. cit.* (1987), p. 134.
422 *Ibid.*, p. 147.
423 Poème extrait du recueil *Perseo vencido*, compilé dans Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, José Gorostiza *et alii.*, *Contemporáneos. Obra poética*, ed. de blanca Estela Domínguez Sosa, Barcelona, DVD ed., 2001, p. 217.

personnages (notamment les enfants et les jeunes protagonistes). Le récit « La reina » emprunte son épigraphe (« Oh reina, rencorosa y enlutada… ») au poète colombien Porfirio Barba Jacob : les deux textes sont réunis par un vers qui fait se rencontrer deux « reines » totalement différentes : la pré-adolescente grosse et frustrée de Pacheco et la muse silencieuse de Barba Jacob.

La version de 1969 va présenter des épigraphes qui disparaissent par la suite[424] : on peut rappeler celle d'Henri James (« I have the imagination of disaster / – and see life as ferocious and sinister. »), celle de Denis Donoghue (« Childhood is miserable because every evil is still ahead. ») et celle de George Orwell (« A man who gives a good acount of himself is probably lying, since any life when viewed from the inside is simply a serie of defeats »). Le nouvelliste, le critique, le romancier sont convoqués pour dire la difficulté de grandir, de faire face à un principe de réalité qui nous éloigne inexorablement de nos rêves et de nos passions d'enfants. L'épigraphe de *El principio del placer* se distancie du monde littéraire anglophone, mais elle est une autre formulation du *tempus fugit* et de la fin inévitable d'un âge heureux, puisqu'il s'agit de ces quelques vers de l'*Elegía a la pérdida de Córdoba, Sevilla y Valencia* d'Abul Beka, de Ronda (dans la version de Juan Valera) : « En todo terreno ser / sólo permanece y dura el mudar; / lo que hoy es dicha y placer / mañana será amargura y pesar. » La citation qui ouvre *Las batallas en el desierto* : « The past is a foreign country. They do things differently there. » annonce une fois encore l'une des thématiques centrales de ce recueil de nouvelles : le passage du temps, la disparition de l'enfance et l'inaccessibilité au passé. Première phrase du roman *The Go-between* (1953) de L. P. Hartley, cette citation, devenue quasi proverbiale, crée un parallèle évident entre le roman anglais et le roman mexicain, d'autant plus que les personnages féminins dont s'entichent les jeunes héros se nomment respectivement Marian et Mariana.

Outre ces passerelles littéraires, rendues possibles par les citations en exergue, l'auteur multiplie les dédicaces de ses recueils narratifs et de ses romans. Les dédicataires de ces récits sont toujours publics, c'est-à-dire que le livre ou le récit est dédié à « une personne plus ou moins connue, mais avec qui l'auteur manifeste, par sa dédicace, une relation d'ordre public : intellectuel, artistique, politique ou autre[425]. » Pacheco cherche à laisser par écrit la trace de sa reconnaissance à ceux qui l'ont inspiré, à ceux qui écrivent et créent à ces côtés. *El viento distante* est dédié à Carlos Fuentes et Elena Poniatowska, *El principio del placer* à la mémoire de trois « cuentistas » : Juan Rulfo, Sergio Galindo y Edmundo Valadés, et *Las batallas en el desierto* à trois cinéastes mexicains – José

[424] Ce qui est assez peu fréquent : « L'épigraphe est généralement originale, au sens convenu ici, c'est-à-dire adoptée, et définitivement, dès la première édition. » (Gérard Genette, *op. cit.* [1987], p. 139).
[425] *Ibid*, p. 123.

Estrada, Alberto Isaac et Juan Manuel Torre –, les deux premiers ayant participé à la réalisation du film *Mariana, Mariana*[426], tiré de *Las batallas en el desierto.*

Mais ce n'est pas tout : chacun des textes de *El viento distante* et de *El principio del placer* est dédié à un écrivain, un critique, un éditeur, un cinéaste, tous contemporains de José Emilio Pacheco. La dédicace est la monstration de cette rencontre entre deux noms, par le biais du livre : elle s'adresse aussi bien au dédicataire mentionné qu'au lecteur réel. Et en effet, « [l]a dédicace d'œuvre relève toujours de la démonstration, de l'ostentation, de l'exhibition : elle affiche une relation, intellectuelle ou privée, réelle ou symbolique, et cette affiche est toujours au service de l'œuvre, comme argument de valorisation ou thème de commentaire[427]. » Les noms mentionnés tracent le contour d'un réseau littéraire et culturel mexicain et international. Ainsi, les récits sont dédiés, pour ne citer que quelques noms et dans le désordre, à Edith Negrín, Russell M. Cluff, John Brushwood, Renato Prada Oropeza, Paloma Villegas, Emilio Carballido, Raymond L. Williams, Marcelo Uribe, Margo Glantz, Neus Espresate, Pedro Lastra, Arturo Ripstein, Fernando Burgos, Lauro Zavala, Barbara Bockus Aponte, Ignacio Solares… Pacheco utilise l'espace de la dédicace pour rendre hommage, remercier, signaler sa reconnaissances envers ces « lecteurs spécialisés », dans l'espoir, peut-être, que continue le dialogue : « Le dédicataire est toujours de quelque manière responsable de l'œuvre qui lui est dédiée, et donc de sa participation. » (Genette, 1987 : 127)

2. Tentative d'inventaire de l'intertexte pachéquien : *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*

Si l'usage de l'intertextualité est un recours essentiel et caractéristique de la « maturité » de la poésie de José Emilio Pacheco[428], l'examen de l'ensemble de son œuvre narrative laisse entrevoir également une nette empreinte intertextuelle, notamment dans les récits que l'on pourrait, (avec l'auteur et la critique, qualifier de plus « marginaux » : ceux réunis dans la seconde édition de *La sangre de Medusa* et ceux qui constituent la partie « historique » de son roman expérimental *Morirás lejos*. Dans les deux cas l'auteur a recours dans ses textes, souvent de façon ostentatoire, à des références culturelles. La musique et les arts en général seront convoqués, mais c'est l'appel strictement intertextuel – c'est-à-dire les références littéraires et historiques qui mettent en rapport deux ouvrages –, qui nous intéressera le plus ici.

---

[426] Finalement réalisé par Alberto Isaac en 1987.
[427] *Ibid.*, p. 126.
[428] Voir l'introduction de Luis Antonio de Villena (*op. cit.*), page 29 et suivantes.

Nous avons vu au, au chapitre II, que la pratique de la réécriture variait en fonction de l'extension du texte repris et de l'intensité des modifications introduites. Nous y avons mentionné les cas les plus représentatifs des différentes « formes » ainsi que des différentes « fonctions » de la réécriture allographe dans l'œuvre narrative et poétique de Pacheco. Nous nous proposons maintenant de nous intéresser aux différentes sources qui alimentent la production des récits et micro-récits pachéquiens, en exposant un inventaire des textes qu'il cite ou détourne, de manière sérieuse ou ludique et ce d'abord dans *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*.

a. L'autre scripteur comme élément structurel de la fiction

En dehors d'un important intertexte borgésien, de nombreux autres textes sont convoqués dans les récits de *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*. Nous avons eu l'occasion de commenter au chapitre II de la première partie deux récits qui se présentent ostensiblement comme des textes intégralement dérivés d'autres textes à l'image de « Gulliver en el país de los Megáridos » et « La catástrofe ». Dans les deux cas, la réécriture concerne l'intégralité de la nouvelle (elle est étendue, si on la compare à la réécriture-citation) mais ne représente qu'un fragment de l'œuvre « originale ». Dans les deux cas, elle apparaît comme une traduction ou une version. Nous sommes bien dans le cas où sont réunies les deux conditions qui semblent nécessaires pour faire d'un hypotexte précis la source d'une réécriture car « la matérialité de l'hypotexte n'est sauvegardée que dans les limites de la séquence, généralement par le biais d'une traduction[429] » et « dès que la reprise avouée par l'auteur ou découverte par la critique dépasse les dimensions de la séquence pour s'étendre, par exemple, à l'ensemble d'un texte, son importance quantitative semble, en vertu d'un curieux balancement, s'exercer au détriment de sa qualité […][430] ». Nous l'avons dit, pour qu'il y ait réécriture, il faut que la reprise concerne aussi bien la substance de l'expression que la substance du contenu. Étudier la réécriture, « c'est poser, dans le premier cas, le problème de la forme d'un signifié, qui ne saurait être pure substance ; dans le second cas, le problème de la substance d'un signifiant, qui ne saurait être forme pure[431] ».

Pourtant, si « Gulliver en el país de los Megáridos » et « La catástrofe » sont les deux seuls textes pouvant être considérés comme le résultat d'un travail étendu de réécriture revendiquée d'un hypotexte déterminé, les textes qui composent *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales* entrent en résonance formelle – de reprise plus subtile du déjà-écrit – avec de nombreux autres auteurs

---

[429] Michel Lafon, *op. cit.*, p. 113.
[430] *Idem*. C'est sans doute la raison pour laquelle, lorsqu'il entreprend de réécrire le *Quichotte*, Pierre Ménard se concentre sur les chapitres IX et XXXVIII de la première partie et à un fragment du chapitre XXI de la seconde.
[431] *Idem*.

contemporains. Un récit, pourtant, se détache de l'ensemble de l'œuvre par son usage des hypotextes. Il s'agit de « La noche del inmortal », l'un des deux récits qui forment la première version de *La sangre de Medusa*. Nous avons déjà commenté l'utilisation des sources historiques présentées par l'auteur dans son prologue à l'édition de 1997 et nous avons proposé quelques remarques sur l'intertextualité diffuse décelable dans la nouvelle. Nous souhaiterions ici continuer notre commentaire en complétant notre relevé des sources citées dans le texte.

Parmi les œuvres mentionnées par le narrateur, nous retrouvons bien sûr les historiens Strabon et Xénophon (dont Pacheco mentionne la *Cyropédie*), qui aident à construire le récit autour du personnage d'Alexandre. Le narrateur s'intéresse également au destin historiographique et littéraire du héros macédonien, dont le portrait fluctue et acquiert des traits tantôt héroïques, tantôt sanguinaires selon qu'ils sont tracés par ses apologues ou ses détracteurs :

> Los sabios de la Academia y el Liceo escribieron, muchas veces a sueldo de Casandro, cientos de libros contra el emperador. Lo censuraron por casarse con bárbaras – según Aristóteles los bárbaros no merecían trato de seres humanos – e intentaron reducir sus hazañas a simples atrocidades. Pintaron a un Alejandro cruel, brutal, alcohólico y lujurioso. No sirvió de nada. A través de las leyendas árabes sobre Sikandar, Alejandro Bicorne de Babilonia, la poesía medieval europea lo recuperó como ejemplo del caballero andante y modelo del héroe para todos los tiempos y países. (*La sangre*, p. 32)

Le personnage d'Érostrate, en revanche, a longtemps été proscrit par l'histoire et par les historiens : son portrait ne sera donc pas constitué d'une mosaïque incomplète de tentatives de récits biographiques. Sa « vie imaginaire » sera recréée par l'auteur par le biais des textes qu'il aurait pu lire, et notamment les pensées Héraclite, citées à deux reprises par le personnage. De la première citation (« El camino que sube y el camino que baja son uno y el mismo »), le narrateur propose une glose selon Érostrate : « La interpretó en el sentido de que daba igual alcanzar la gloria por una obra, una hazaña, o un crimen » mais elle sert surtout à renforcer le parallélisme entre le héros et l'infâme. La seconde citation d'Héraclite apparaît sous la forme d'un discours indirect libre : « Entiendo a Heráclito : el mundo es fuego y para renovarse y continuar tiene que arder eternamente ». Elle se trouve dans le paragraphe écrit en italique qui donne à voir la traduction du manuscrit d'Érostrate : la citation réelle d'Héraclite se mêle alors à la traduction fictionnelle d'un manuscrit apocryphe. Les deux protagonistes s'opposent aussi en ce point : Alexandre et caractérisé à l'aide des textes que l'on a écrit sur sa personne ; Érostrate apparaît, en négatif, décrit par les textes qu'il aurait lus.

Parmi les autres textes qui se fondent sur une pratique intertextuelle, nous pouvons citer les micro-récits de quelques lignes qui constituent la section « Mínima expresión ». Ceux-ci nous évoquent les « Cláusulas » de *Cantos del mal dolor* (1949), les « Variaciones sintácticas » et les « Doxografías » de *Palindroma* (1971) de Juan José Arreola. Les récits un peu plus longs, d'un ou de deux paragraphes environ, qui composent « Cinco ficciones » et « Casos de la vida real »

poursuivent le dialogue avec Juan José Arreola en même temps qu'ils rendent hommage à l'Augusto Monterroso de *La oveja negra y demás fábulas* (1969), par exemple. Même si l'extrême brièveté des nouvelles est un trait scriptural partagé par les trois auteurs, elle ne suffit pas à transformer les textes de Monterroso et Arreola en hypotextes de ceux de Pacheco. Et lorsque l'avant-texte utilisé par les trois auteurs est le même, il est impossible d'établir une quelconque relation de réécriture entre les différentes versions, qui sont trois formes d'expression absolument autonomes.

Ainsi, nous pouvons lire à quelques années d'intervalle une version de *l'Odyssée* par Augusto Monterroso :

> La tela de Penélope, o quien engaña a quien
>
> Hace muchos años vivía en Grecia un hombre llamado Ulises (quien a pesar de ser bastante sabio era muy astuto), casado con Penélope, mujer bella y singularmente dotada cuyo único defecto era su desmedida afición a tejer, costumbre gracias a la cual pudo pasar sola largas temporadas.
> Dice la leyenda que en cada ocasión en que Ulises con su astucia observaba que a pesar de sus prohibiciones ella se disponía una vez más a iniciar uno de sus interminables tejidos, se le podía ver por las noches preparando a hurtadillas sus botas y una buena barca, hasta que sin decirle nada se iba a recorrer el mundo y a buscarse a sí mismo.
> De esta manera ella conseguía mantenerlo alejado mientras coqueteaba con sus pretendientes, haciéndoles creer que tejía mientras Ulises viajaba y no que Ulises viajaba mientras ella tejía, como pudo haber imaginado Homero, que, como se sabe, a veces dormía y no se daba cuenta de nada[432].

par Juan José Arreola (en style télégraphique) :

> Sofía Daífos a Selene Peneles:
> Se van Sal aca tía Naves Argelao es ido Odiseo alégrase
> Van a Ítaca las naves[433].

et par José Emilio Pacheco :

> Orillas del Escamandro
>
> Atravesaron en hondas naves el mar. Desembarcaron a orillas del Escamandro y durante diez años mantuvieron el sitio de la ciudad. Tras miles de combates y muertes penetraron en Troya mediante un ardid y la tomaron a sangre y fuego. Buscaron por todas partes a Helena. Al no encontrarla comprendieron que la causante de la guerra sólo había existido en la imaginación de un poeta ciego.

Certes, il existe entre les trois auteurs mentionnés des correspondances dans la « substance de l'expression » : la brièveté, le détournement des références, la synthèse comique – qui devient presque réduction à l'absurde – imprègnent les micro-récits de ces écrivains. Cependant, ces auteurs ne proposent pas plus de réécrire l'avant-texte cité que de se réécrire les uns les autres. Ils coïncident, cependant, en ce qu'ils placent fréquemment (Pacheco en tête) le jeu intertextuel au

---

[432] Augusto Monterroso, *La oveja negra y demás fábulas*, Barcelona, Seix Barral, 1981, p. 21 [1ère éd. México, Joaquín Mortiz, 1969].
[433] Juan José Arreola, *Narrativa completa*, México, Alfaguara, 1997, p. 334.

centre du fonctionnement poétique de leurs narrations. Le lecteur se retrouve face à des textes qui, de par leur extrême brièveté, sont apparemment faciles d'accès, adaptés à la temporalité entrecoupée de la vie quotidienne, et qui suscitent rapidement et efficacement le plaisir de lire.

Si de nombreux réseaux intertextuels apparaissent dans les récits de *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, nous ne pouvons pas pour autant parler de réécriture, au sens où il ne s'agit plus de puiser dans la textualité d'un récit antérieur, d'utiliser la lettre d'un hypotexte, dont on ne pourrait s'attacher à réécrire qu'un fragment. La production du texte nouveau ne vient plus du texte proprement dit, mais du souvenir de ce texte, qui se manifeste le plus souvent par une synthèse extrêmement succincte de l'intrigue, ou par la mention de quelques personnages.

Deux autres raisons expliquent l'absence de réécriture en dépit de la présence de nombreux intertextes. La première, c'est que Pacheco va puiser un grand nombre des références textuelles qu'il utilise dans le fonds de la pensée et de la littérature universelle, lui-même constitué d'une multitudes de versions, accumulées au fil des époques et sur tous les continents, que l'on continue aujourd'hui de rappeler sous la forme orale. La convocation de ce fonds commun, qui ne part pas obligatoirement d'un « déjà-écrit » identifiable, ne peut pas être analysée ici comme un cas de réécriture telle que nous l'avons définie précédemment. Le recours à l'autre texte, au texte de l'autre, est une pratique structurelle de l'écriture pachéquienne, mais il repose ici davantage sur l'évocation d'histoires, de fables, de références littéraires, que sur la réécriture de fragments d'œuvres. C'est le cas avec l'intertexte biblique – qui apparaît dans l'incipit de « Tríptico del gato » –, mythique – dans « La sangre de Medusa », ou dans « Metamórfosis », la suite irrévérencieuse au mythe de Pygmalion et Galatée –, et l'intertexte emprunté aux fables et aux contes populaires, notamment, que l'on peut retrouver dans « La lechera », « Había una vez », « Derrota », « Vestuario » ou « Malediciencia », par exemple :

> Maledicencia
> Para saber que se decía de él y de su gobierno, el califa recorrió disfrazado la ciudad. Al día siguiente ordenó destruirla y pasar a cuchillo a sus habitantes. (LSM, p. 76)

La seconde raison, c'est que le rapport que Pacheco tisse entre le substrat textuel que l'on peut reconnaître et ses récits est souvent si ténu qu'il est impossible de parler de réécriture : dans la plupart des cas, en effet, l'intertextualité se manifeste seulement par le biais de citations non centrales. Dans « El torturador », par exemple, on peut repérer celle de Cicéron dans un pamphlet qui critique les revendications socialistes de certains opposants au président Miguel Alemán « ¡Basta ya! Preguntemos con el inmortal Cicerón: *Quosque tandem abutere Altamirano patientia nostra*[434] ». Elle

[434] « Jusqu'à quand, Altamirano, abuseras-tu de notre patience ? » (à l'origine, le discours de Cicéron s'adresse à Catalina, ici, Pacheco opère une transposition et l'adresse à Altamirano).

intervient également par le biais des noms de personnages, puisque Beatriz Portinari apparaît dans « Incipit Comediae », ou d'auteurs : Shakespeare est mentionné dans « Contemporáneos ». À cet égard, toute une section, intitulée « Mínima expresión » vise à déclencher le rapport intertextuel et l'idée de réécriture en s'émancipant totalement du travail sur la lettre. En d'autres termes, la réécriture de la substance de l'expression peut être réduite au minimum, pourvu que subsiste(nt) le (ou les) signe(s) qui permet(tent) la reconnaissance du substrat textuel à partir duquel le réécrivain élabore sa micro-fiction. C'est la raison pour laquelle ce qui est répété doit être reconnaissable ; cela peut être un élément du titre « La lechera », un signe linguistique propre au genre « Había una vez » ou, le plus souvent, un nom propre : « Beatriz Portinari », « Shakespeare »… Ces marqueurs d'intertextualité fonctionnent en littérature un peu à la manière d'un autonyme[435] en linguistique et « le signe, cessant de référer directement au monde, renvoie au signe, un très vague espace d'interrogation[436]. »

Pacheco joue sur l'allusion, plus ou moins directe, à des textes préexistants sans pour autant les réécrire. Le plus souvent, il s'amuse à suggérer par des micro-récits dignes d'un Juan José Arreola, un monde de lectures détournées, subversives, parfois noires des grands classiques de la littérature orale et écrite. À l'image de ce bref dialogue intitulé « Odisea » : « Ulises regresó por fin a Itaca. –¿Quién eres? – le preguntó Penélope –. Tu cara me es familiar pero tu nombre ya no lo recuerdo », l'intertextualité fonctionne sur le mode du retour de quelque chose de familier (on reconnaît les traits de l'intrigue) mais dont la lettre (le nom) a trop été transformée pour être reconnue comme telle. Plus que de réécriture, les lectures antérieures (les « intertextes » proches ou lointains) sont l'occasion d'un jeu auquel, bien sûr, le lecteur est invité à participer activement : on lui demande de reconnaître, déchiffrer, prendre des risques, comme c'est le cas dans le micro-récit « Ispahan[437] » :

> En Ispahan hay tres jardines. Uno dedicado a los jóvenes, otro a los viejos y el tercero a los que aún no nacen. Los jóvenes juegan al amor, los viejos los observan a distancia. Éstos son torturados por la memoria de su propia juventud; aquéllos por a certeza de lo que les espera. El significado del tercer jardín es un enigma. Resolverlo es tarea del viajero: el lector[438]. (LSM, p. 99)

---

[435] « L'emploi autonyme d'un mot est celui par lequel il est donné comme se signifiant lui-même, c'est-à-dire lorsqu'il est cité comme unité linguistique, sans renvoi à un référent. Dans la phrase : Fauteuil est un nom masculin, il est fait de fauteuil un usage autonyme (ou mention, ou citation). » dans Georges Mounin (dir.), *Dictionnaire de la linguistique*, Paris, PUF, 1974, s. v. AUTONYME.

[436] Jacqueline Authier-Revuz, « Avant-propos », dans Jacqueline Authier-Revuz, Marianne Doury, Sandrine Reboul.Touré (comp.), *Parler des mots. Le fait autonymique en discours*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 7.

[437] Qui peut nous rappeler le conte de Borges « El signo de la muerte » ou *Les villes invisibles* d'Italo Calvino.

[438] Là encore, bien qu'il n'y ait pas réécriture à proprement parler, nous ne pouvons pas ne pas penser au récit « El gesto de la muerte » de Borges : parce que la cité iranienne y est importante, mais également car il s'agit là aussi d'une réécriture-traduction d'un récit tiré de *Le grand écart* de Jean Cocteau (Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares, *Cuentos breves y extraordinarios (antología)*, Buenos Aires, Editorial Raigal, 1955, p. 133.

b. Réécriture de la réécriture borgésienne

On reconnaît volontiers dans les récits et micro-récits pachéquiens de nombreux points de convergence avec certaines thématiques de l'écrivain argentin, et notamment celles du double, de tous les hommes qui ne sont qu'un seul homme, du traître et du héros, du manuscrit retrouvé, etc., mais également avec des motifs (le tigre, le jardin, le labyrinthe), des modalités (nouvelles fantastiques, digressions littéraires), et même avec la structure du récit (un histoire première qui cache une histoire seconde, qui n'est révélée qu'à la fin[439]). Tous ces éléments trahissent l'ascendant du maître argentin[440] sur le jeune écrivain mexicain. Rafael Olea Franco a mis au jour dans un article l'influence borgésienne dans l'œuvre narrative de notre auteur et confirme que « la *imitatio* fue, en efecto, la inmediata y lógica reacción de Pacheco después de leer los deslumbrantes textos borgeanos, según se refleja en sus dos primeros cuentos: "La sangre de Medusa" et "La noche del inmortal", publicados a sus no cumplidos veinte años […][441] ».

Les sources historiques, les citations d'ordre philosophique, les traductions et les manuscrits apocryphes ; c'est d'abord cela que Pacheco emprunte à Borges, c'est là que réside en premier lieu « el influjo descarado » (*La sangre*, p. 10) que l'Argentin laissera sur notre auteur. En effet, selon nous, le phénomène d'imitation le plus important – et sans nul doute le plus durable –, est celui-là même qui consiste à imiter le recours à la réécriture. Bien sûr, de nombreuses correspondances[442] peuvent être établies entre les textes de Borges et ceux de Pacheco, cependant, nous n'avons pas détecté de réécriture stricte, seulement la réappropriation, personnelle, que notre auteur fait d'une pratique étendue de la réécriture comme moteur de la création..

Si l'ombre de Borges est perceptible dans d'autres récits du recueil, elle plane plus assurément au-dessus des récits de la section « Casos de la vida real ». Dans cette section, constituée de très brefs récits, qui *réfléchissent* autant qu'ils *réfléchissent sur* la fiction et la littérature, difficile en effet de ne pas reconnaître certains aspects du style et des thématiques de la partie en prose de *El hacedor* : le récit de Pacheco « El elegido » semble faire écho à « La trama », « El visionario » à « Una

---

[439] « Ya que el lector de nuestro tiempo es también un crítico, un hombre que conoce, y prevé, los artificios literarios, el cuento deberá constar de dos argumentos; uno, falso, que vagamente se indica, y otro, el auténtico, que se mantendrá secreto hasta el fin. » (Jorge Luis Borges, *Prólogos con un prólogo de prólogos*, dans *Obras Completas*, t. IV, *op. cit.* [2005], p. 155).

[440] Pacheco revendique également dans son prologue à l'édition de 1997 une source très fréquentée par Borges (et qui deviendra presque indissociable de sa figure d'écrivain) : *l'Encyclopédie Britannique* de 1911, « cuando nadie se imaginaba lo importante que había sido para el propio Borges esta edición insuperable » (LSM, p. 10).

[441] Rafael Olea Franco, « De la ansiedad de influencias: Borges en Pacheco » dans Pol Popovich Karic et Fidel Chávez Pérez (coord.), *op. cit.*, p. 31. Nous renvoyons à cet article pour des commentaires sur l'imitation de Borges dans les deux récits de jeunesse mentionnée, mais également sur l'évolution de l'utilisation du substrat borgésien (les rapprochements et les prises de distances) dans un récit plus récent « Civilización y barbarie ».

[442] À titre d'exemple : la correspondance de la marque de l'infâme : « Le cruzaba la cara una cicatriz rencorosa » que l'on retrouve dans la phrase d'ouverture de « La forma de la espada » (Jorge Luis Borges, *Obras completas*, t. I, *op. cit.* [1989], p. 491) et « recibió una coz que le dejó en la cara una cicatriz en forma de tea » (José Emilio Pacheco, « La noche del inmortal », LSM, p. 27).

rosa amarilla », « En un lugar de la Mancha » semble répondre à « Un problema » et « Parábola de Cervantes y don Quijote »… Le réseau intertextuel se déploie d'autant plus lorsque le substrat textuel borgésien que nous suggèrent les récits de Pacheco est lui-même issu de « traductions » : sans qu'il y ait réécriture, les « Problemas del infierno » soulevés par Pacheco font écho au récit « El mayor tormento » attribué de manière apocryphe à « El falso Swedenborg » par Borges et Bioy Casares[443].

La célèbre nouvelle de Borges « Tema del traidor y del héroe » semble quant à elle suggérer à l'auteur deux brefs récits. Le premier, « El asesinato de Lincoln » raconte la soirée au cours de laquelle le président des États-Unis, assistant à une pièce de théâtre justement intitulée « El asesinato de Lincoln » (et pas *Our american cousin*, comme dans la « vie réelle ») est le spectateur de son propre assassinat, le 14 avril 1865. Le texte de Pacheco suggère l'idée que Lincoln aurait mis en scène sa mort car « sólo un gobernante asesinado puede preservar su gloria y que si es posible impugnar su genio político nadie nunca podría – si lo supiera – restarle méritos como dramaturgo y director escénico ». Le second récit part également d'une scène historique : l'intrigue nous emmène après la bataille de Pharsale, au moment où Jules César décide d'incorporer l'ennemi Marcus Brutus à ses rangs. Là aussi, Jules César est – ici malgré lui – le metteur en scène de sa propre tragédie : « En Farsalia Julio César fue el director que elige entre los comediantes al más adecuado para desempeñar un papel muy preciso en la tragedia. ».

Ce sont deux visions du *topos* du *theatrum mundi* que Pacheco emprunte à Borges – qui l'empruntait à Shakespeare[444]–, dans une chaîne intertextuelle sans fin dont nous ne citons que les maillons qui apparaissent ici textuellement. Toutefois, Pacheco modifie et simplifie le mécanisme de la mise en abyme : dans les deux cas, les personnages de Lincoln et César sont aussi les dramaturges qui dessinent la mort de Lincoln et César, sans qu'on ait pour autant l'intervention d'un « metteur en scène » extérieur (à l'image du Nolan de la nouvelle de Borges). Les correspondances entre « El asesinato de Lincoln » et « Tema del traidor y del héroe » sont extrêmement nombreuses et il est clair que le jeune Pacheco « imite » ici des éléments de la fiction borgésienne : les deux personnages, celui de Borges et celui de Pacheco, sont assassinés dans un théâtre[445] et, dans les deux cas, leur mort est une mise en scène dont le but est de maintenir leur gloire et les préserver de l'infamie. Mais ce qui nous permet d'affirmer que « Tema del traidor y del

---

[443] Jorges Luis Borges et Adolfo Bioy Casares, *op. cit.* (1955), p. 123.

[444] Shakespeare, qui n'est pas cité par Pacheco dans ce récit, apparaît dans la « Mínima expresión » intitulée « Contemporáneos ».

[445] « Kilpatrick fue ultimado en un teatro, pero de teatro hizo también la entera ciudad, y los actores fueron legión, y el drama coronado por su muerte abarcó muchos dáis y muchas noches. » (Jorge Luis Borges, *Obras completas*, t. I, *op. cit.* [1989], p. 497).

héroe » est bien un intertexte borgésien, c'est que le maître argentin semble « souffler » au jeune mexicain le scénario de l'intrigue à venir : « Así fue desplegándose en el tiempo el populoso drama, hasta que el 6 de agosto de 1824, en un palco de funerarias cortinas que prefiguraba el de Lincoln, un balazo anhelado entró en el pecho del traidor y del héroe, que apenas pudo articular, entre dos efusiones de brusca sangre, algunas palabras previstas[446]. » L'analogie entre l'assassinat de Kilpatrick et celui de Lincoln a donc été écrite par Borges sous l'une de ses formes de prédilections : la préfiguration[447].

Les récits et micro-récits pachéquiens peuvent donc prendre comme point de départ des textes borgésiens, mais il s'en dégagera toujours une tonalité bien différente, plus ludique encore et plus amusée. En effet, ses récits ne cherchent pas, comme ils le font dans le conte de Borges, à entrer littérairement dans une réflexion qui pourrait impliquer des questionnements d'ordre quasi métaphysique et absolument métapoétique[448], portés par ce narrateur qui déconstruit la fiction avant même d'avoir commencé à la narrer, qui ouvre des parallèles entre l'histoire de Kilpatrick et celle de César et convoque toute une série de modèles philosophiques de l'histoire et du temps. À l'inverse, les récits du jeune Pacheco, plus courts, évitent toute digression et se centrent sur la seule anecdote, suffisante pour amuser. Et s'il consent à admettre que le monde est un théâtre et l'histoire une fiction, Pacheco se refuse dans ces récits à avoir recours à un *deus ex machina* : le démiurge, qu'il soit l'auteur ou qu'il soit Dieu, n'intervient pas directement dans les scènes représentées, et les personnages (Lincoln ou César) sont les seuls maîtres de leurs décisions.

L'étude de ces correspondances nous permet de montrer que l'emprunt à Borges le plus important est celui de la littérature thématisée et, plus particulièrement, celui du thème des versions et des réécritures. Parfois, le dialogue intertextuel est l'intrigue même du récit. C'est le cas de plusieurs textes de la section « Casos de la vida real ». Ainsi, le bref récit « La prueba de las promesas », commence par un discours rapporté (« contaron ») qui relate la légende *novohispana* « Del aparecido de la plaza Mayor » ou comment, à la fin du XVIe siècle, un soldat de la garde de la forteresse de Manille, aux Philippines, s'est retrouvé inexplicablement sur le *Zócalo* de Mexico (dans la légende, il connaissait la nouvelle de la mort du vice-roi des Philippines qui n'était pas encore arrivée en Nouvelle Espagne). Parmi les auditeurs, un homme prend la parole pour raconter (au cours d'un deuxième récit dans le récit) que, trois siècles plus tard, il était arrivé quelque chose de semblable à Buenos Aires, à la différence près que le « voyageur » apparu soudainement au croisement des rues Charcas et Maipú ne prétendait pas être un soldat de Manille mais un espagnol

---

[446] *Ibid.*, p. 498.
[447] Une préfiguration qui brouille les frontières entre fiction et réalité, puisque c'est la fiction qui imite la réalité.
[448] Apparaissent Chesterton, Leibniz, Condorcet, Hegel, Spengler, Vico, Hésiode et bien sûr Shakespeare

du XIVe, pape de surcroît. Cette reformulation lointaine nous met sur la piste de l'intertexte, les explications prêtées à ce curieux individu (« Yo soy el Papa y antes he sido deán de Santiago y me hallaba en Roma cuando un profesor de artes mágicas me pidió ayuda para volver a Toledo ») et le nom du nécromancien (« don Illán ») confirme notre intuition de lecteur : cette section est bien une reprise, extrêmement abrégée à force d'avoir été racontée, de l'« Exemplo XI » du *Conde Lucanor* de don Juan Manuel, exemple lui-même réécrit par Borges dans « El brujo postergado ».

Pacheco, par le biais de ces deux narrateurs qui tour à tour se racontent des histoires mystérieuses, « construit » une analogie entre la légende mexicaine et l'exemple espagnol : mais ce sont moins les correspondances entre les deux textes que la possibilité de convoquer à son tour, littérairement, le récit de don Juan Manuel et celui de Borges, qui l'intéresse. Alors que, la plupart du temps, l'intertexte est suggéré mais non montré – puisque la reconnaissance, nous l'avons dit, fait également partie du plaisir de la lecture –, ici, une réflexion du narrateur rend explicite les scripteurs et rescripteurs du récit emprunté. La multiplication des sources sert les propos du narrateur (qui allait croire une histoire tant de fois racontée ?) ; elle permet également à Pacheco de s'inscrire dans une longue filiation : « Pero quién iba a creerle la historia si ya la conocían gracias al Infante Don Juan Manuel, Ruiz de Alarcón, Azorín, Borges[449] ». Notons que l'énumération asyndétique reste ouverte comme une invitation à raconter, une nouvelle fois, cette histoire de « brujo postergado ». Mais la dimension intertextuelle du récit de Pacheco n'en reste pas là, et c'est un troisième intertexte qui va offrir au récit sa chute : « Lo refundieron en el manicomio porque, después de todo, alguien que se cree Papa castigado por su ingratitud hacia quien lo hizo Papa no será el primer español a quien enloquecen las ficciones y se empeña en vivir lo que ha leído. » Nous reconnaissons évidemment – avec amusement – dans l'intertexte final l'intrigue condensée du roman par excellence, le *Quichotte* qui, rappelons-le, avait quelques années auparavant été réécrit par Borges, par l'entremise de Pierre Ménard. Ce qui est plus difficile à établir, en revanche, et ce qui nous semble bien plus révélateur, c'est la portée « symbolique » d'une telle allusion intertextuelle.

Nous l'avons dit, c'est grâce à une analogie, une similitude dans l'intrigue (un homme se retrouve soudainement à un endroit très distant (dans le temps et/ou l'espace) de là où il était, sans aucune explication rationnelle), que l'on peut rapprocher le premier substrat textuel, la légende mexicaine, du second intertexte, l'« Exemplo XI et ses multiples versions. En revanche, l'insertion de l'intertexte cervantin répond à une autre forme d'association, davantage liée à une analogie à propos de l'effet que peut provoquer la lecture excessive : c'est parce qu'il a lu trop de romans de chevalerie qu'Alonso Quijano se croit *caballero*, et c'est sans doute parce qu'il a lu trop de versions

[449] Pour un commentaire de la « traduction borgésienne » du *Conde Lucanor*, se référer à Michel Lafon, *op. cit.*, pp. 122-131.

de « l'Exemplo XI » que l'homme égaré à Buenos Aires est convaincu qu'il est victime d'un sortilège. Dans les deux cas, la lecture répétée – d'un même genre littéraire, pour don Quichotte, de diverses versions d'un même texte, pour le personnage qui se croit doyen de Santiago – est la cause d'un immense péril : perdre de vue les limites entre la fiction et la réalité et, en ultime instance, devenir soi-même un personnage de fiction.

Dans le récit qui suit « La prueba de las promesas », Borges et Pacheco se retrouvent autour de l'intertexte cervantin : tous deux, à leur manière et dans une perspective totalement différente, font des conjectures sur l'origine du *Quichotte*[450] :

Un problema

Imaginemos que en Toledo se descubre un papel con un texto arábigo y que los paleógrafos lo declaran de puño y letra de aquel Cide Hamete Benengeli de quien Cervantes derivó el Don Quijote. En el texto leemos que el héroe (que, como es fama, recorría los caminos de España, armado de espada y de lanza, y desafiaba por cualquier motivo a cualquiera) descubre, al cabo de uno de sus muchos combates, que ha dado muerte a un hombre. En este punto cesa el fragmento; el problema es adivinar, o conjeturar, cómo reacciona Don Quijote.
Que yo sepa, hay tres contestaciones posibles. La primera es de índole negativa; nada especial ocurre, porque en el mundo alucinatorio de Don Quijote la muertce no es menos común que la magia y haber matado a un hombre no tiene por qué perturbar a quien se bate, o cree batirse, con endriagos y encantadores. La segunda es patética. Don Quijote no logró jamás olvidar que era una proyección de Alonso Quijano, lector de historias fabulosas; ver la muerte, comprender que un sueño lo ha llevado a la culpa de Caín, lo despierta de su consentida locura acaso para siempre. La tercera es quizá la más verosímil. Muerto aquel hombre, Don Quijote no puede admitir que el acto tremendo es obra de un delirio; la realidad del efecto le hace presuponer una pareja realidad de la causa y Don Quijote no saldrá nunca de su locura.
Queda otra conjetura, que es ajena al orbe español y aun al orbe del Occidente y requiere un ámbito más antiguo, más complejo y más fatigado. Don quijote—que ya no es Don Quijote sino un rey de los ciclos del Indostán—intuye ante el cadáver del enemigo que matar y engendrar son actos divinos o mágicos que notoriamente trascienden la condición humana. Sabe que el muerto es ilusorio como lo son la espada sangrienta que le pesa en la mano y él mismo y toda su vida pretérita y los vastos dioses y el universo.

En un lugar de la Mancha

Lo cual me recuerda – dijo un tercero – la historia de aquel porquerizo en un lugar de la Mancha. Había aprendido a leer y mitigaba el tedio de la aldea repasando viejas novelas. A fuerza de rehacer en la imaginación sueños ajenos acabó por creerse un caballero andante que iba de un lado a otro de la España corrompida por el oro de Indias.
El porquerizo escribió su delirio como pudo. Había conocido gracias a su trabajo a un recolector de provisiones para la Armada Invencible. Al saber que Cervantes se hallaba preso, le regaló su manuscrito. Si lo encontraba digno de la imprenta quizá al dejar la cárcel podría comer gracias al libro. Sentía afecto por el viejo que en años lejanos había intentado ser poeta, novelista, dramaturgo. Cervantes entretuvo las horas de su prisión reescribiendo los papeles de su amigo. Sancho Panza murió en 1599, sin recordar su obra ni al prisionero. Siete años después Cervantes publicó al fin la novela. Noble y honrado como era, la atribuyó a un inexistente historiador árabe, Cide Hamete Benengeli, y dio el nombre de Sancho al escudero del Quijote.

Borges place son texte sous l'égide de la spéculation (« Imaginemos ») mais le renforce d'un appareil philologique important (los « paleográfos ») : il ne pose par la question de *l'autoría* du *Quichotte*, mais

[450] Nous aurions pu ajouter à ces deux textes le récit de Franz Kafka compilé dans l'anthologie de Borges et Casares sous le titre de « La verdad sobre Sancho Panza » (*op. cit.* p. 173).

en dévie afin de se livrer tout entier au problème qui l'occupe : que serait-il arrivé au Chevalier à la Triste Figure s'il avait, dans son délire, « effectivement » tué un homme ? Le texte de Borges est donc constitué par les hypothèses avancées par le narrateur de première personne pour répondre à ce problème. Ces solutions sont tour à tour négative, pathétique, vraisemblable et métaphorique. Pacheco lui, se place d'emblée dans l'oralité et le récit en poursuivant dans son micro-récit la conversation entamée dans le précédent, « La prueba de las promesas ». Nous ne sommes plus dans l'hypothèse mais dans la présentation directe, orale et sans prétention d'une thèse alternative : le *Quichotte* est en fait l'œuvre d'un porcher de la Mancha, du nom de Sancho Panza ; Cervantes n'en est que le réécrivain et c'est pour cette raison (par souci d'honnêteté intellectuelle) qu'il l'attribue à ce fictif Cide Hamete Benengeli.

Sans nul doute, la lecture des contes borgésiens a été décisive pour notre auteur. Mais nous pouvons voir qu'il ne s'agit plus ici d'une simple imitation du maître argentin : Pacheco conserve au centre de son récit la thématique littéraire, celle du livre et de son destin, mais s'éloigne des préoccupations et des interrogations borgésiennes tout comme de son style : le ton philosophique de Borges est remplacé par un goût de l'anecdotique, l'écrit par l'oral, et le problème moral devient une supercherie sur fond d'histoire d'amitié. Alors que l'universaliste, le cosmopolite Borges nous invite à nous éloigner du contexte particulier (« Queda otra conjetura, que es ajena al orbe español y aun al orbe del Occidente y requiere un ámbito más antiguo, más complejo y más fatigado ») pour nous emmener en Hindoustan, le récit de Pacheco revient dès le titre à ce « lugar de la Mancha », et ne peut s'empêcher de réintroduire très brièvement l'historique et le social dans cette « España corrompida por el oro de Indias ».

Le récit de Pacheco n'est pas une réécriture de celui de Borges. En dehors d'un avant-texte commun, le roman de Cervantes, et à l'exception de la réassignation de l'autorité du *Quichotte* – à Cide Hamete Benengeli[451] dans le cas de Borges, à Sancho Panza, dans le cas de Pacheco –, aucune correspondance textuelle, aucun réemploi de la substance de l'expression ne nous permet d'avancer que « En un lugar de la Mancha » soit une réécriture de « Un problema ». Le prologue de *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales* ne nous aide pas à dater avec exactitude les micro-récits des sections « Mínima expresión » et « Casos de la vida real », mais il semblerait qu'ils aient été écrits dans les années soixante – puisque la plupart ont été publiés dans un opuscule paru en 1968. Durant ces années de grande effervescence culturelle, Pacheco collabore à plusieurs revues et suppléments littéraires, participe à des ateliers et lit sans relâche : Borges, bien sûr, mais aussi Arreola, et

[451] Ou a Pierre Ménard. En effet, la brièveté rapproche le texte de Pacheco de « Un problema » de Jorge Luis Borges, mais la thématique (qui a écrit le *Quichotte* ?) fait également écho à « Pierre Ménard, auteur du Quichotte » que l'Argentin écrit en 1938 et publie en 1941 puis en 1944.

Monterroso, qui lui donnent le goût des formes brèves, ou encore Cortázar et Calvino, qui produisent des romans composites, exigeants mais également très appréciés des lecteurs.

Pacheco absorbe de Borges l'une des thématiques essentielles, à savoir la « circularité temporelle […] rapprochée de la circulation textuelle[452] », selon les termes de Michel Lafon ou, pour citer Gérard Genette, « l'utopie borgésienne d'une littérature en transfusion perpétuelle (ou perfusion transtextuelle[453]) ». Il s'approprie également les modèles borgésiens : c'est le cas d'Héraclite, qui nourrira tant son œuvre poétique, comme nous le verrons dans le prochain chapitre. Pacheco réinvestit dans ses nouvelles cette esthétique du jeu qui, chez Borges, mêle métalittérature et métaphysique, et est souvent renforcée par des citations d'ordre bibliographique. Notre auteur cherche aussi à réactiver une partie du fonds commun de la culture et de la littérature : le lecteur est sans cesse invité à reconnaître des ouvrages qu'il a lus, avec lesquels il peut établir une relation unique et privilégiée. Pourtant, les textes convoqués ne cherchent pas à résumer des thèses, comme ce peut-être le cas chez Borges, mais à déclencher l'émotion suscitée par la reconnaissance et le souvenir de la lecture passée. Plus qu'un « écrivain d'écrivains », le jeune Pacheco se place comme un écrivain-lecteur : les récits qui vont succéder à ceux de *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales* vont d'ailleurs accorder une place de choix à la figure du lecteur. Cependant, même si l'influence de Borges est indéniable et qu'il est fort probable que la lecture de Borges ait infléchi l'ensemble la production littéraire de notre auteur, celui-ci va s'en démarquer progressivement, notamment en donnant à ses récits une dimension plus réaliste, plus ancrée dans des problématiques quotidiennes. Le lecteur qui y apparaît n'est pas un lecteur spécialisé, ni un traducteur, ni un exégète, ni un bibliothècaire, mais l'enfant qui cherche dans la fiction, à travers les livres, « el principio del placer ».

3. Lecteurs et lectures dans les récits de JEP :

a. La figure du lecteur dans les récits de l'enfance

Dans leur ouvrage *Ficción e historia. La narrativa de José Emilio Pacheco*[454], Jiménez de Báez, Negrín et Morán ont fait un exigeant travail de recherche et de recensement des références intertextuelles que l'on peut déceler dans certains récits de *El viento distante*, *El principio del placer* et *Morirás lejos*. Les trois critiques s'intéressent aux références intertextuelles présentes dans le paratexte, mais

[452] Michel Lafon, *op. cit.*, p. 115.
[453] Gérard Genette, *op. cit.* (1982), p. 453.
[454] Yvette Jiménez de Báez, Diana Morán et Edith Negrín, *Ficción e historia. La narrativa de José Emilio Pacheco*, México, El Colegio de México, 1979.

également aux influences probables qui transparaissent dans certains motifs (le labyrinthe et le miroir borgésiens dans « El viento distante », par exemple). Leur travail concerne une intertextualité étendue, dans ses manifestations comme dans ses objets : elles soulignent les correspondances avec des « textes » cinématographiques, psychanalytiques, idéologiques, socio-historiques, etc., et, bien sûr, littéraires. Parmi les liens intertextuels qu'elles décèlent, nous pouvons citer les correspondances entre plusieurs récits pachéquiens (« El viento distante » et « Tarde de agosto », notamment) et *La foire des ténèbres* (1962) de Ray Bradbury, dont les personnages adolescents entrent brusquement dans l'âge adulte suite à l'arrivée dans leur ville d'une étrange fête foraine : « Et c'est au cours de cette semaine d'octobre qu'en une nuit ils vieillirent, et ne purent jamais retrouver leur jeunesse d'antan[455] ».

La poursuite de notre repérage des références intertextuelles dans le versant narratif de l'œuvre pachéquienne nous a amenée à nous interroger sur la récurrence de la représentation de l'activité de lecture, notamment dans les récits de l'enfance. Si elles constituent indubitablement un moyen de caractériser les personnages, les lectures mises en scène trahissent également, selon nous, une double identification : entre le personnage-lecteur et l'auteur, d'une part, et entre le personnage-lecteur et le lecteur « réel », d'autre part.

Les personnages-enfants que l'on retrouve dans les récits de Pacheco sont, bien souvent, des lecteurs. Les quelques pages qui constituent les nouvelles vont laisser la trace, bien souvent, d'une activité de lecture. Les livres évoqués contribuent grandement à la caractérisation des personnages. Ainsi, dans « Tarde de agosto », dès le premier paragraphe – les allusions aux livres lus apparaissent toujours en ouverture des récits –, les lectures du protagoniste semblent commander ses aspirations et présager du conflit interne auquel il sera livré : « Luego te encerrabas a leer las novelas de una serie española, la Colección Bazooka, relatos de la Segunda Guerra Mundial que idealizaban las batallas y te permitían entrar en el mundo heroico en que te gustaría haber vivido[456]. » (*El viento distante*, p. 21)

Dans son essai *El laberinto de la soledad*, Octavio Paz définit d'ailleurs l'adolescence comme un âge où la solitude individuelle, causée par des peurs ou des désirs inavouables, est résorbée (mais ne disparaît pas tout à fait, ajoutons-nous) dans le groupe, la bande d'amis.

---

[455] Ray Bradbury, *La foire des ténèbres*, tr. Richard Walters, Paris, Denoël, 1964, p. 14.

[456] Notons que la référence aux lectures du jeune protagoniste est ajoutée lors de la seconde réécriture (2000). Au sujet de cette collection Jiménez de Báez, Morán et Negrín écrivent : « La colección Bazooka consiste en una serie de cuadernillos sobre la segunda guerra mundial, publicados en Barcelona alrededor de 1950, y que circularon en México divulgando la "visión de los vencidos" (italianos, alemanes). Es pues una versión de la historia que se genera a partir de la ideología y las formas codificadas para la divulgación. El modelo "histórico", a su vez, se reduce a una versión épico-heroica acorde con la lectura característica del lector preadolescente, y como tal, modela y modifica la visión del actante sobre su contexto inmediato de relaciones. » (*op. cit.*, p. 55.)

> La adolescencia es ruptura con el mundo infantil y momento de pausa ante el universo de los adultos. Spranger semana a la soledad como nota distintiva de la adolescencia. Narciso, el solitario, es la imagen misma del adolescente. En este periodo el hombre adquiere por primera vez conciencia de su singularidad. Pero la dialéctica de los sentimientos interviene nuevamente: en tanto que extrema conciencia de sí, la adolescencia no puede sersuperada sino como olvido de sí, como entrega. Por eso la adolescencia no es sólo la edad de la soledad, sino también la época de los grandes amores, del heroísmo y del sacrificio[457].

Les jeunes adolescents des récits pachéquiens forment une bande d'amis (et d'ennemis) dont les noms reviennent d'une nouvelle à l'autre. Mais les récits dont ils sont les protagonistes les placent le plus souvent face à leurs échecs et à leurs désillusions. Les récits de l'enfance, chez Pacheco, sont toujours des fragments de l'adolescence comme « edad de la soledad », et les jeunes qui en sont les principaux acteurs trouvent dans les livres l'amour et l'héroïsme qu'ils ne connaissent pas dans leur vie. On retrouve ainsi des références à Jules Vernes et à Emilio Salgari dans « El castillo en la aguja » : « Y mientras su madre escuchaba en la radio las trasmisiones más populares de 1948, Pablo leía *El Corsario Negro* y *Viaje a centro de la tierra*, libros prestados por Gilberto. En eso consistían sus vacaciones y representaban algo parecido a la felicidad. » (*El viento distante*, p. 49), ou dans *El principio del placer* : « No hay otro en mi salón que haya leído casi completo *El tesoro de la juventud*, así como todo Emilio Salgari y muchas novelas de Alejandro Dumas y Julio Verne, Me encantan los libros pero el profesor de gimnasia nos dijo que leer mucho debilita la voluntad. » (p. 14) ; ainsi que dans *Las batallas en el desierto* : « "Mi mayor placer": Subirme a los árboles y escalar las fachadas de las casas antiguas, la nieve de limón, los días de lluvia, las películas de aventuras, las novelas de Salgari » (p. 45). Ces romans d'aventures internationalement connus fonctionnent comme des repères intra et extradiégétiques : non seulement ils participent à la caractérisation des personnages pré-adolescents, mais ils invitent également le lecteur réel à se remémorer sa propre expérience de jeune lecteur, ce qui accentue la possibilité d'identification entre les personnages-lecteurs et les « lecteurs-lecteurs ».

En outre, on remarque une nette correspondance entre les protagonistes (masculins) des récits de l'enfance et l'auteur lui-même. Même si le noyau familial est toujours très différent de celui dans lequel notre auteur a grandi, plusieurs biographèmes sont ainsi réintroduits dans la fiction : l'enfance durant la seconde guerre mondiale, les vacances à Veracruz et, surtout, les lectures de romans d'aventures[458]. Le personnage d'enfant-lecteur ainsi déterminé a beau être transporté, grâce aux livres, au milieu de tous types d'aventures guerrières, fantastiques, ou exotiques, il est toujours rattrapé par le principe de réalité : la frustration du désir amoureux, puisque tous ces personnages

---

[457] Octavio Paz, *El laberinto de la soledad. Posdata. Vuelta a El laberinto de la soledad*, México, FCE, 2002, p. 221 (1ère éd. de *El laberinto de la soledad* : 1950).

[458] Dans *Narradores*, José Emilio Pacheco nous dit : « Como la mayor parte de los niños prehistóricos que apenas conocieron la televisión y los comics, recorrí la obra completa de Emilio Salgari » (p. 244)

souffrent à cause de leur amour pour une fille/femme, qu'elle se nomme Julia, Yolanda, Ana Luisa ou Mariana, et la désillusion de ne pas être à la hauteur des héros qu'ils côtoient dans leurs livres : « Lloraste y quemaste toda la colección Bazooka y no olvidaste nunca esa tarde de agosto. Esa tarde, la última en que tú viste a Julia » (*El viento distante*, p. 24).

Pour ce groupe de personnages, la lecture est associée – et cela ne fait aucun doute –, au plaisir. Elle est pour ces jeunes protagonistes l'un des seuls, si ce n'est le seul, moyen d'accès à « algo parecido a la felicidad ». Ce sont des plaisirs autorisés, acceptés, même s'ils ne sont pas toujours innocents et peuvent représenter un danger, et en premier lieu celui de confondre le monde fictif « idéalisé » des romans d'aventures avec la réalité, comme dans « Tarde de agosto » , ou pire, celui de choisir de s'abandonner complètement à cet univers, de risquer de ne plus trouver sa place dans la réalité puisque, comme le dit le professeur de sport de Jorge dans « El principio del placer » : « leer mucho debilita la voluntad ».

En revanche, pour d'autres personnages, les références aux lectures favorites connotent des traits de caractères négatifs. En général, les personnages féminins, peu associés à la lecture, présentent, quand elles le sont, des goûts assez frivoles[459] : magazines « féminins », romans à l'eau de rose. Elles sont surtout passionnées par les « radionovelas », les « novelones de la radio » qu'elles peuvent écouter tout en s'occupant à entretenir le foyer (nous sommes dans les années cinquante au Mexique, ne l'oublions pas). D'autres personnages-lecteurs croisés dans les récits de Pacheco associent lecture et plaisir, mais ils le font de manière moins innocente : c'est le cas des livres érotiques du père d'Adelina : *Huracán de amor*, *Corrupción en el internado para señoritas*, *Las tres noches de Lisette*[460].

Les lectures trahissent également les cercles socio-économiques et, plus largement, l'« idéologie » de leurs lecteurs. Ainsi, Jim, l'ami de Carlitos dans *Las batallas en el desierto*, fils de la maîtresse d'un homme politique important, ne lit que des bandes-dessinées en anglais : « Una que otra vez le rogaba que me llevara a su casa para ver los juguetes, los libros ilustrados, los cómics. Jim leía cómics en inglés que Mariana le compraba en Sanborn's. Por tanto despreciaba nuestras lecturas: Pepín, Paquín, Chamaco, Cartones; para algunos privilegiados el Billiken argentino o El

---

[459] On se souvient du personnage d'Ana Luisa, de « El principio del placer » au sujet duquel le narrateur protagoniste dit : « Es muy inteligente pero como sólo llegó a cuarto de primaria no lee sino historietas, se sabe de memoria el Cancionero Picot, escucha los novelones de la radio y adora las películas de Pedro Infante y Libertad Lamarque. Me he reído un poco de sus gustos. Hago mal pues qué culpa tiene ella si no le han enseñado otra cosa. […] (Ana Luisa me contó su versión de *Quo vadis*? y es como para ponerse a llorar » (p. 33).

[460] Notons au passage qu'il s'agit là de titres inventés, dérivés, à première vue, de films ou de chansons préexistants : *Corrupción en el internado* est un film de 1958, *Las tres noches de Susana* date de 1952.

Peneca chileno. » (p. 34). Dans le même roman, la description la plus efficace des personnages du frère et du père de Carlitos est donnée par une liste de leurs lectures :

> Héctor leía Mi lucha, libros sobre el mariscal Rommel, la Breve historia de México del maestro Vasconcelos, Garañón en el harén, Las noches de la insaciable, Memorias de un ninfómana, novelitas pornográficas impresas en La Habana que se vendía bajo cuerda en San Juan de Letrán y en los alrededores del Tívoli. Mi padre devoraba Cómo ganar amigos e influir en los negocios, El dominio de sí mismo, El poder del pensamiento positivo, La vida comienza a los cuarenta. Mi madre escuchaba todas las radionovelas de la XEW mientras habías sus quehaceres y a veces descansaba leyendo algo de Hugo Wast o M. Delly. (pp. 50-51)

Remarquons, pour finir, que dans ce bref roman aucune des très nombreuses références à des œuvres existantes, que ce soit dans le domaine de la littérature, de la musique ou du cinéma, n'est marquée par des italiques ou des guillemets : les textes cités font corps avec le texte citant. Les barrières typographiques qui séparaient l'intertexte du texte sont rompues : les œuvres mentionnées font parties de ce passé au même titre que tous les autres souvenirs qui y sont attachés. En multipliant les personnages lecteurs, les références aux ouvrages lus et surtout dans ce dernier exemple, en fondant les textualités citantes et citées, Pacheco met en pratique cette conviction énoncée dans le prologue à *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales* selon laquelle « lo leído es tan nuestro como lo vivido » (p. 10).

b. Citations, intertextualité et métafiction dans le conte fantastique pachéquien

Le premier récit à hisser au rang de thème central la dimension métatextuelle est la brève nouvelle « El enemigo muerto » de *La sangre de medusa y otros cuentos marginales* (1990). Ici, il ne s'agira pas d'intertextualité : même si la totalité du récit décrit, glose, commente la production littéraire d'un auteur, aussi bien les œuvres citées que leur créateur sont fictifs et n'ont aucune existence en dehors des lignes qui leur sont consacrés. Dans ce procédé où un narrateur se fait l'exégète de textes apocryphes ou le biographe d'écrivains n'ayant pas eu d'existence en dehors de la fiction, on peut retrouver, à nouveau, l'influence de Borges. « El enemigo muerto » est un récit à la première personne, où le discret narrateur, secrétaire d'un Grand Écrivain, se remémore l'ascension et la chute de celui-ci. Ce portrait fictif d'un Poète est l'occasion pour Pacheco d'inventer la biographie et la bibliographie foisonnante d'un écrivain hispano-américain, nommé Zelaya, avec force citation de livres, d'interviews et d'articles :

> Zelaya publicó su primer libro, *Esfinges del crepúsculo*, en 1912. Tenía veinticinco años y encabezó a los poetas de su edad en la ofensiva contra los escritores sobrevivientes del otro siglo. En sus conferencias del Teatro Calderón y mediante la *interview*, un género que apenas comenzaba y aún carecía de nombre en español, los llamó huecos, estériles, momias pomposas y anticuadas. Atemperó su cólera el buen éxito de un segundo

volumen, *Ánforas del otoño*, que una de las momias le imprimió en los talleres del ministerio de Hacienda […] (LSM, pp. 42-43)

Mais il permet également de donner à voir le discours sur la réception de l'œuvre, toujours à travers des yeux du secrétaire, autant depuis le point de vue du public que de la critique ou des adversaires littéraires :

La noche del estreno la obra irritó al público. La puesta en escena era malísima. Se derrochaba en ella lo escatimado para representar a otros autores. Roberto Castillo, a quien acababan de rechazarle su drama en verso acerca del misterioso encuentro de Guayaquil entre Bolívar y San Martín[461], abandonó la sala a mitad del segundo acto. Su retirada me pareció interminable. A cada paso rechinaban sus zapatos nuevos. La afrenta del discípulo fue un augurio de los silbidos finales. Cayó el telón sobre *Viento de otoño* y también sobre la fama de Zelaya. (LSM, p. 44)

Le récit fonctionne comme une réduction, presque à l'absurde, du conflit entre un poète reconnu et la génération suivante, menée par le jeune Castillo, qui prendra bientôt la place du maître. Celui-ci, tombé dans l'oubli, malheureux en amour, finira par se suicider. Le fait que le narrateur-secrétaire soit employé par le Nouveau Grand Poète donne une impression de circularité – puisque les noms changent mais l'histoire se répète –, circularité d'autant plus perceptible qu'elle structure la nouvelle. Celle-ci se développe autour d'une analepse centrée sur Zelaya et sur quarante ans de sa vie et de son œuvre, à partir des années dix jusqu'aux années cinquante, juste après une brève introduction au présent de la narration, alors que le narrateur est au service de Castillo, et avant un post-scriptum de 1959 qui résume le déclin et l'opprobre de celui qui incarna le nouvel élan de la littérature et sous-entend l'imminence probable de son suicide.

Cette nouvelle, absolument métalittéraire, dessine en quelques pages le paysage littéraire dans son intégralité : les auteurs, leurs œuvres, leurs lectures, mais également les jeux politiques, les luttes d'égos, la vanité des carrières. Et elle le fait depuis la perspective de l'homme de l'ombre, l'observateur aussi discret qu'essentiel, qui témoigne du spectacle littéraire et de ce qui se passe en coulisses. Ce personnage, c'est le secrétaire : celui qui lit, corrige, réécrit et celui qui, dans un « post-data » borgésien, « relit ces lignes d'un autre temps » et « [craint] que le destin de Zelaya configure celui de son ennemi[462] ». L'inquiétude qui sourd à travers ces lignes finales incite le lecteur à voir dans ce récit plus qu'une invention critique sur le destin d'un « génie national », elle lui montre non seulement la précarité de l'homme soumis à la roue de la fortune, mais suggère un mouvement perpétuel, une éternelle répétition du chemin de l'ascension et de la chute, qui transcende l'homme – pauvre pantin tragi-comique – et le soumet.

---

[461] La lecture empêchée d'une lettre de Bolívar relatant sa rencontre avec San Martín est l'un des thèmes de la nouvelle « Guayaquil » de Borges, incluse dans *El informe de Brodie* (*Obras Completas*, t. II, *op. cit.* [1989], pp. 440-445).
[462] José Emilio Pacheco, LSM, p. 46.

Si ce conte métalittéraire adopte, dans ses dernières lignes, une inflexion que l'on pourrait qualifier de fantastique, il est intéressant de remarquer que, réciproquement, tous les récits assurément fantastiques vont présenter, quant à eux, au moins une marque de citation métatextuelle en maintenant des liens structurels avec l'activité de lecture, en jouant avec des citations réelles ou inventées, ou en engageant des parallélismes avoués avec des œuvres déjà existantes.

Si le récit « Langerhaus » ne semble comporter aucune citation, il fait pourtant référence dès l'incipit à l'activité de lecture : « Cada mañana lo primero que hago es leer el periódico. Si no lo encuentro bajo la puerta me quedo esperando su llegada. El jueves tardó mucho. Fui a comprarlo a la esquina y, según mi costumbre, empecé a leerlo de atrás para adelante. Al dar vuelta a una página supe que Langerhaus había muerto en la autopista a Cuernavaca. » (*El principio*, p. 101). La lecture de ce journal – objet familier, quotidien, presque rituel pour le protagoniste – est à l'origine du conte et du déclenchement de la crise existentielle qui va traverser le personnage. La source écrite qui entraîne la dérive du héros n'est pas une fiction : elle n'est ni un roman de chevalerie, ni une nouvelle fantastique mais un journal anodin, avec son habituelle rubrique de faits divers. Censé rendre compte de l'actualité, de l'ensemble des faits qui se sont récemment produits dans le monde, le journal de Gerardo faillit : l'un des événements qu'on peut y lire ne semble pas avoir « réellement » eu lieu, et tout le récit est une suite de tentatives désespérées du protagoniste pour pallier à cette défaillance de la réalité, pour prouver l'existence et la mort de Langerhaus. Les traces imprimées qui jalonnent l'enquête du narrateur – sous la forme de journaux, de photos, d'annuaires universitaires –, non seulement sont insuffisantes ou défaillantes, elles trahissent également le lecteur qui dans sa lutte pour sortir Langerhaus du virtuel, du possible ou de l'imaginaire, commencera à douter de sa raison.

On peut déceler, dans chacun des autres récits fantastiques qui constituent *El principio del placer* une citation plus ou moins masquée qui fonctionne comme un indice, si ce n'est comme une clé, susceptible d'orienter la lecture. Ainsi, au milieu des nombreuses références intertextuelles[463] qui contribuent à caractériser le narrateur personnage de « Cuand salí de La Habana, válgame Dios », on trouve une reprise de l'injonction du docteur Faust qui, face à l'instant qui passe, s'exclame : « Arrête-toi, tu es si beau ». En effet, épris d'une très jeune femme qui voyage avec lui sur un bateau qui relie La Havane et Veracruz en 1912, le personnage narrateur du récit de Pacheco, un représentant en produit pharmaceutique marié, voudrait que ce voyage ne s'arrête jamais afin

[463] Nous avons relevé les références aux pièces *Les revenants* et *Une maison de poupée* d'Ibsen, au roman *L'Île des pingouins*, d'Anatole France, à un roman de Benito Pérez Galdós que l'on peut identifier comme étant *Trafalgar* mais aussi à de nombreux boleros – avec une prédilection pour « La paloma » dont l'un des vers donne son nom à la nouvelle.

de rester auprès de la jeune femme qu'il convoite, mais surtout afin de ne pas avoir à reprendre le cours de sa vie :

> nunca voy a olvidar este día, como Fausto decirle al instante, detente, detente, no quiero volver a la calle 55, el *subway*, los domingos en Brooklyn, los juegos de los niños en Park Slope, los pleitos con el primos, el *stew*, el pay de manzana, la ferroquina, el tricófero, el talco, el jabón de olor, las pastillas para la tos, las píldoras digestivas, las tinturas de pelo, la loción revitalizadora, los almanaques rosados de Cunningham que contienen el santoral de todo el año, anuncian las fases de la luna y los eclipses, los mejores días para sembrar, pescar y cortarse el cabello y las uñas, no quiero saber más de las cuentas, los cobros, las comisiones, las muestras, los fletes, los viáticos, el papeleo, las rencillas dentro de la compañía, las ganancias y pérdidas, el desprecio afectuoso de Mr. Cunningham para quien le da a ganar millones de dólares al año y le ha abierto los mercados de todo el continente a cambio de un sueldo miserable y unas comisiones ridículas, no quiero volver a todo eso, quiero pasar la eternidad contigo, Isabel, la eternidad contigo, ¿me escuchas? (*El principio del placer*, p. 138)

La citation qui ouvre ce long paragraphe met le docteur Faust et le personnage narrateur de la nouvelle de Pacheco sur le même plan : tous deux voudraient mettre un terme au *tempus fugit* qui les éloigne de la beauté pour l'un, de ses désirs pour l'autre. Pacheco détourne la citation de Goethe et la juxtapose à une longue énumération d'éléments prosaïques qui disent l'ennui, la routine, la lassitude d'une vie peu épanouissante. Les références topographiques et gastronomiques en anglais, l'accumulation de noms de médicaments, de produits de soins ou d'hygiène, l'énumération laborieuse des missions de ce représentant de commerce, tout concourt à signifier l'étouffement et la frustration de ce personnage qui croule sous les devoirs d'une vie qui ne semble plus lui appartenir en propre. La réappropriation du Faust contraste avec la longue plainte mais s'insère pourtant parfaitement dans l'extrait ; si subtilement d'ailleurs, que l'on peut lire toute la nouvelle sans remarquer qu'elle fonctionne comme une mise en abyme annonciatrice de l'événement fantastique. Le narrateur, ignorant du pouvoir des mots, demande au temps de s'arrêter et, sans qu'il s'en aperçoive, de façon détournée, son souhait est exaucé : durant ce qui semble être une seule nuit, le temps ne passe plus sur le bateau, mais il continue de s'écouler ailleurs et lorsque le navire arrive à destination, un siècle a passé :

> […] me adormezco, me duermo, estoy dormido, sueño algo imposible de recordar, ya no sueño, despierto, alguien toca;
> ¿quién llama?, Isabel, no es posible, ¿por qué viene sola Isabel, por qué la dejan venir sola a verme?, abro, oigo gritos, carreras, , lamentos, me pregunto, le pregunto ¿qué pasa?, no sabes, es horrible, no sabes, ¿qué pasa?, y ahora ella me interroga, me dice ¿cuándo salimos de La Habana?, el 20 de mayo de 1912, respondo, ¿qué día es hoy?, 23, 24, qué importa;
> no no no, me contesta llorando, es el 23 de noviembre de 2012, algo pasó, nos tardamos en llegar todo un siglo […] (pp. 139-149)

La citation du *Faust* que l'on retrouve dans « Cuando salí de La Habana, válgame Dios » peut être lue comme une forme d'expression du désir amoureux, mais c'est également la parfaite réduction du problème auquel sont confrontés les personnages de ce conte fantastique[464].

« Tenga para que se entretenga » se présente comme le rapport d'un détective privé au sujet d'une affaire d'enlèvement inexplicable. Le déroulé des hypothèses censées aboutir à la découverte du coupable ne sert en fait qu'à détailler les pratiques de corruption, de violence et d'impunité dont peuvent jouir certains hommes de pouvoir au Mexique : les présumés coupables sont torturés, emprisonnés, condamnés sans preuve et abattus sous le coup de la « ley fuga » avant même de commencer à purger leur peine ; les journalistes un peu trop curieux risquent le « carreterazo », le meurtre déguisé en accident de voiture. Ce n'est que longtemps après les faits, une fois morts les personnages politiques véreux qui commandaient l'enquête, que le détective ose confier dans son rapport ce qu'il considère être la vérité sur le cas Andrade, une vérité qui prive le lecteur réel, mais aussi le lecteur intradiégétique, de toute explication rationnelle. Comme dans « Langerhaus », le surgissement du fantastique est contenu dans un journal. Si la rose noire et l'épingle en or remises par l'homme à la mère de l'enfant disparu contribuent à éveiller une impression d'étrangeté, ce n'est que parce que le journal est daté du 2 octobre 1866 que l'on prend la mesure du fantastique : nous sommes face à une contradiction insoluble, un phénomène inconcevable qui balaie la raison. L'« épiphanie » fantastique est, dans cette nouvelle, introduite par une maxime :

> Dicen que ocultar algo es ponerlo a la vista de todos. Por ello y por la excitación del caso sus inesperadas ramificaciones, se disculpará que yo no empezara por donde procedía: es decir por interrogar a Olga acerca del individuo que capturó a su hijo. Es imperdonable – lo reconocozco – haber considerado normal que el hombre le entregara una flor y un periódico y no haber insistido en examinar estas piezas. (*El principio del placer*, p. 124)

Le narrateur personnage fait appel à une connaissance populaire, partagée et répétée par tous « Dicen que ocultar algo es ponerlo a la vista de todos » ; certains lecteurs liront peut-être dans cette maxime comme une répétition anonyme de la conclusion à laquelle arrive Dupin dans le mystère de « La lettre volée » d'Edgar Allan Poe. En effet, parce qu'un maître-chanteur a réussi à cacher une lettre dans un espace réduit passé au crible par la police, Dupin est convaincu que le

---

[464] On peut remarquer qu'il y a dans le récit réaliste « La zarpa » une citation qui semble elle-aussi condenser l'intrigue de la nouvelle et l'ouvrir à une lecture intertextuelle. « La zarpa » consiste en la confession religieuse d'une femme jalouse de la beauté et du succès de sa meilleure amie, et qui passe sa vie à attendre que celle-ci se flétrisse, afin que l'âge les mette enfin sur un pied d'égalité. La narratrice, expliquant au prêtre à quel point son amie lui avait gâché la vie seulement « por ser tan bella, tan inteligente, tan rica, tan todo », avoue qu'elle a enfin obtenu satisfaction : « Ahora Rosalba y yo somos iguales. Ahora la vejez nos ha hecho iguales. ». Pour introduire la fin de son récit, l'équilibre enfin retrouvé, le personnage narrateur dit : « Yo sé lo que es estar en el infierno, padre. Sin embargo, no hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague. » qui reprend la condamnation de Don Juan dans *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina (et ses multiples réécritures). La sentence est détournée, mise dans la bouche d'un personnage négatif rongé par la jalousie, l'envie, la frustration : nous sommes très loin du dénouement tragique de la pièce espagnole, et la justice divine est remplacée par le simple passage du temps.

malfaiteur « pour cacher sa lettre, avait eu recours à l'expédient le plus ingénieux du monde, le plus large, qui était de ne pas même essayer de la cacher ». Le (mauvais) détective mis en scène par Pacheco reprend (sans en citer le nom) l'un des principes énoncés par l'un des enquêteurs littéraires par excellence : l'Auguste Dupin d'Edgar Allan Poe.

Enfin, « La fiesta brava » est sans nul doute la nouvelle où les mécanismes de citation et d'intertextualité jouent le plus. Nous avons déjà commenté ce récit double au chapitre III, lorsque nous avons traité de sa réécriture autographe. Nous avons souligné qu'en plus de consolider le système indiciel déclencheur du fantastique et de renforcer les références contextuelles, la réécriture de la nouvelle avait entraîné un important développement de la critique métatextuelle et des réseaux intertextuels. Ce sont ces questions que nous allons traiter maintenant, en nous appuyant sur la dernière version du récit.

Bien sûr, la nouvelle de José Emilio Pacheco n'est pas la réécriture d'un autre récit. Cependant, le texte de Pacheco est un lieu extrêmement riche de manifestation des influences et des renvois intertextuels. En effet, le monde représenté est un monde d'écrivains, d'éditeurs, où de nombreux textes de fictions « réels » sont évoqués, où est posée la question des genres littéraires, où le style, les influences, les ressemblances entre récits sont longuement discutés. Dans l'un de ses articles, Lauro Zavala souligne le caractère métafictionnel de « La fiesta brava ». Pour ce faire, il utilise la définition que propose Waugh de la métafiction : « una estrategia de escritura (y de lectura de un texto cualquiera) en la que se ponen en evidencia, de manera implícita o explícita, las condiciones de posibilidad de la misma escritura[465] ». En plus d'être présentes tout au long du récit, lecture et écriture participent grandement de l'ironie qui parcourt le texte. Le jeu diégétique initial (l'identité entre le titre du texte de José Emilio Pacheco et celui attribué à Quintana), la longue digression éditoriale et les considérations littéraires finales des personnages ne sont que des exemples de la place qu'occupe la littérature dans le conte de Pacheco.

Dès sa première version, « La fiesta brava » pose un monde riche en intertextes, qui peuvent appartenir aussi bien à la culture populaire, fortement marquée par l'influence des États-Unis, qu'à la culture « savante », reposant essentiellement sur le monde littéraire. Nancy Gray explique que « en la literatura "pop" la voz del narrador suele desaparecer para ser remplazada por una variedad de objetos lingüísticos precreados[466] ». Ces objets apparaissent à de nombreuses reprises, notamment à travers des extraits de *The Population Bomb*, un programme de télévision, une chanson de rock, un intitulé de journal, une annonce en anglais pour la promotion d'un hôtel, une publicité

---

[465] P. Waugh, cité par Lauro Zavala, « Cuento y metaficción: a propósito de "La fiesta brava" de José Emilio Pacheco », *Revista de la Universidad de México*, 1998, nº564-565, p. 68.
[466] Nancy Gray, « El mexicano naufragado y la literatura "pop": "La fiesta brava" de José Emilio Pacheco », *Hispanic Journal*, 1984, nº6, p. 131.

pour Coca-Cola et à travers la référence à des revues états-uniennes telles qu'*Esquire*, *Playboy* ou *Penthouse*. Face à cette accumulation de fragments textuels, fictionnels ou non, appartenant à la culture *pop*, et bien souvent de langue anglaise, apparaît le pôle opposé : celui de la littérature, majoritairement hispano-américaine, par le biais d'un grand nombre d'auteurs, éditeurs, titres d'œuvres, qui renforcent l'effet de réel et la référencialité du conte, et qui servent aussi à établir un dialogue avec les ouvrages ou les écrivains cités. Parmi les nombreux écrivains mentionnés, directement ou non, apparaissent Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Sergio Galindo, Julio Cortázar, Rubén Darío, mais aussi Tchékhov, Maupassant, Joyce ou Proust.

La réécriture du conte, vingt-cinq ans après la première édition, va introduire de nombreux changements afin de rendre compte de manière détaillée de l'état du monde culturel mexicain de l'époque. Un passage du texte, largement amplifié dans la nouvelle version, nous donne une idée de la préoccupation de l'auteur pour la recréation du contexte littéraire des années soixante et soixante-dix. Voici cet extrait dans la version de 1972 :

> En los primeros años de su matrimonio Andrés publicó su único libro: *Fabulaciones*. Vendió 127 ejemplares —la edición era de 2000— y obtuvo una sola reseña (favorable) escrita por Ricardo, quien jamás había vuelto a ver a la pareja. Poco después las revistas mexicanas dejaron de publicar cuentos y el auge de la novela hizo que muy pocos se interesaran en escribirlos. Andrés concursó en vano por dos becas. Se desalentó, fue posponiendo indefinidamente su proyecto de una nueva serie de relatos. (pp. 98-99)

Le même passage, dans la version de 1997, fait passer au premier plan le monde littéraire, et les *Fabulaciones* de Quintana – qui nous font penser au *Confabulario* (1952) de Arreola – se voient effectivement noyées sous cette avalanche d'informations sur l'environnement culturel de l'époque :

> En 1962 Sergio Galindo, en la serie Ficción de la Universidad Veracruzana, publicó *Fabulaciones*, el primer y último libro de Andrés Quintana. *Fabulaciones* tuvo la mala suerte de salir al mismo tiempo y en la misma colección que la segunda obra de Gabriel García Márquez, *Los funerales de la Mamá Grande*, y en los meses de *Aura* y *La muerte de Artemio Cruz*. Se vendieron ciento treinta y cuatro de sus dos mil ejemplares y Andrés compró otros setenta y cinco. Hubo una sola reseña escrita por Ricardo en el nuevo suplemento *La Cultura en México*. Andrés le mandó una carta de agradecimiento. Nunca supo si había llegado a manos de Arbeláez. Después las revistas mexicanas dejaron durante mucho tiempo de publicar narraciones breves y el auge de la novela hizo que ya muy pocos se interesaran por escribirlas. Edmundo Valadés inició *El Cuento* en 1964 y reprodujo a lo largo de varios años algunos textos de *Fabulaciones*. Joaquín Díez-Canedo le pidió una nueva colección para la Serie del Volador de su editorial Joaquín Mortiz. Andrés le prometió al subdirector, Bernardo Giner de los Ríos, que en marzo de 1966 iba a entregarle el nuevo libro. Concursó en vano por la beca del Centro Mexicano de Escritores. Se desalentó, pospuso el volver a escribir para una época en que todos sus problemas se hubieran resuelto e Hilda y su hermana pudiesen independizarse de Madame Marnat y establecer su propia tienda. (p. 85)

Cet exemple est particulièrement représentatif de la citation convergente : José Emilio Pacheco fait allusion à tous ces hommes de lettres mexicains dans un souci de recontextualisation, bien sûr, mais aussi, et surtout, pour leur rendre hommage. Aux côtés d'auteurs à la renommée internationale comme Gabriel García Márquez ou Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco rend hommage au travail de promotion de la littérature mexicaine entrepris par des écrivains nationaux, comme Sergio

Galindo ou Edmundo Valadés. Dans d'autres cas, ce panorama littéraire lui permet, de façon à peine déguisée, d'honorer des journaux, des maisons d'édition, des personnalités qui ont compté dans l'expérience professionnelle et littéraire de l'auteur : c'est le cas de *La Cultura en México* revue à laquelle Pacheco a collaboré, et de Joaquín Diéz-Canedo, fondateur de la maison d'édition Joaquín Mortiz qui fut la première, rappelons-le, à publier *El principio del placer*.

En opposition avec ces nombreux hommages, José Emilio Pacheco fait aussi usage de la citation divergente : l'allusion à l'écrivain, romancier, nouvelliste, dramaturge et poète britannique David Herbert Lawrence, dans la bouche de touristes affolés et reproduisant une image quelque peu caricaturale du Mexique (« ¿acaso no leyó a D. H. Lawrence, no sabe que la ciudad es siniestra y en cada esquina acecha un peligro mortal ? » [p. 70]) est un clin d'œil amusé aux romans *Le Serpent à plumes* (*The Plumed Serpent*, 1926) et *Matinées mexicaines* (*Mornings in Mexico*, 1927).

L'ironie se manifeste surtout vis-à-vis des personnages, et notamment face aux prétentions d'Arbeláez, qui avait pour projet « una nueva historia literaria a partir de la estética marxista y una *gran novela* capaz de representar para el México de aquellos años lo que *En busca del tiempo perdido* significó para Francia » (p. 82) L'ironie mordante du narrateur n'épargne pas non plus Andrés Quintana : son refus obstiné de s'ouvrir à d'autres genres littéraire que la nouvelle, sa méconnaissance de son environnement littéraire immédiat, son mépris pour toute activité culturelle qui ne soit pas de pure création, est mise à mal par un auteur qui, on l'a vu, s'est adonné avec passion à tous types d'activités littéraires. Le fait que, dans sa jeunesse, Quintana ait entrepris, sans succès, de rédiger les mémoires d'un général de la Révolution mexicaine est un renvoi amusé au flot des romans et biographies de la Révolution[467].

Sans nul doute, le fragment de la nouvelle le plus intéressant en ce qui concerne le jeu des influences et la réécriture externe dans « La fiesta brava » se trouve au moment où, après avoir soumis le récit d'Andrés à Mr. Hardwick, Arbeláez entame la critique du conte. Ses remarques quant au style de l'écrivain soulignent les apports thématiques – comme « el sustrato prehispánico enterrado pero vivo » présent dans « Chac Mool », ou « Por boca de los dioses » du livre *Los días enmascarados* – ou formels de certains romans de Carlos Fuentes – *Aura*, écrit à la seconde personne du singulier ou *La muerte de Artemio Cruz,* dont certains chapitres sont narrés au futur. Le rapprochement qu'il établit avec la nouvelle *La noche boca arriba*, de Julio Cortázar, est réellement pertinente : en plus de l'utilisation de la seconde personne du singulier, dans le conte de l'Argentin,

[467] Cette activité d'Andrés Quintana est aussi à mettre en relation avec le récit de Fuentes, Aura, où le protagoniste, Felipe Montero, est engagé pour écrire la biographie d'un général du Second Empire.

le monde moderne se mêle à un rêve mettant en scène les rituels sacrificiels d'une obscure civilisation préhispanique « moteca[468] ».

Pour terminer cette partie, rappelons la scène où, seul dans le bureau d'Arbeláez, Andrés observe une lithographie de la ville de Mexico et imagine « el relato de un hombre que de tanto mirar una litografía termina en su interior, entre personajes de otro mundo. Incapaz de salir, ve desde 1855 a sus contemporáneos que lo miran inmóvil y unidimensional una noche de septiembre de 1971 ». Le personnage pense immédiatement après : « Este cuento no es mío, / otro lo ha escrito, / acabo de leerlo en alguna parte. / O tal vez no: lo he inventado aquí en esta extraña oficina » (p. 91). Même si nous pouvons penser que le conte auquel se réfère le personnage est « Axolotl » (toujours de Julio Cortázar), la multiplication des références, hommages, et renvois à d'autres textes est telle dans ce récit de José Emilio Pacheco que nous pouvons adopter nous aussi la conclusion d'Andrés Quintana : « Ya todo se ha escrito. Cada cuento sale de otro cuento. »

4. Réécriture du discours historiographique dans *Morirás lejos*

Nous avons déjà évoqué le premier roman de José Emilio Pacheco, *Morirás lejos*, publié en 1967, lorsque nous avons travaillé la réécriture autographe, nous allons maintenant nous intéresser à la pratique d'inclusion et de transformation de la parole des autres, et notamment de la parole consignée par les textes historiques, dans cette œuvre surprenante. Intertextuel au sens strict, puisqu'il se nourrit de la réécriture d'autres textes, le roman l'est aussi au sens large, dans la mesure où il entre en relation avec des productions artistiques autres : le film *M le maudit* de Fritz Lang, le tableau *La Tour de Babel* de Brueghel, l'opéra *L'Or du Rhin* de Wagner… D'ailleurs, le caractère intertextuel du roman est perceptible dès le titre et l'épigraphe qui l'éclaire et le justifie : « *Morirás lejos*. Conmigo llevo la tierra y la muerte. QUEVEDO / SENECA[469] ».

---

[468] L'amateur des récits de Julio Cortázar ne manquera pas de rapprocher le texte de José Emilio Pacheco avec « Continuidad de los parques » où l'espace diégétique du personnage lecteur (et non pas du personnage-auteur) entre en collision avec l'espace intradiégétique du roman lu (et non pas du conte écrit). A ce sujet, Rafael Olea Franco explique que « ambas [narraciones] postulan la posibilidad fantástica de que los planos de realidad y ficción se fundan y confundan: el nivel supuestamente imaginario y supeditado de la literatura asciende para incidir de forma directa y palpable en las vidas de quienes se sienten « reales » » (*op. cit.* [2004], pp. 196-197.)

[469] "Morirás lejos" est en fait une citation textuelle d'un fragment de *Los remedios de cualquier fortuna* de Sénèque dans la version qu'en a donné Francisco de Quevedo. On peut y lire : « Morirás lejos. Conmigo llevo la tierra y la muerte. Morirás lejos. El mundo es punto, la vida instante; ¿quién, si no es loco, hallará distancias en un punto?, ¿quién hallará espacios en un momento, si es cuerdo? Sólo muere lejos el que en su propia casa se persuade que está lejos su muerte. » Francisco de Quevedo, *Obras Completas. Obras en prosa*, vol. II, (6ª ed.), Madrid, Aguilar, 1988, p. 1071.

a. Un texte/tissu hybride : histoire et fiction

Considéré par la critique comme l'une des premières expressions de la postmodernité au Mexique[470], ce roman caractérisé par l'obsession documentaire, la prolifération et la réécriture de discours historiques, n'a pas pour intention de corriger une version officielle de l'histoire, mais de proposer une réflexion sur l'histoire et sur la possibilité de restituer le réel. Le roman se pose comme une métafiction historiographique qui « nous rappelle consciemment que, alors que les événements se sont produits dans un passé réel et empirique, nous nommons et nous érigeons ces événements comme des faits historiques par la sélection et l'intégration dans une narration. Et, plus fondamentalement encore, nous n'avons une connaissance de ces événements passés qu'à travers leur inscription discursive, leurs traces dans le présent[471]. »

Le roman *Morirás lejos* présente une structure complexe. Régie par la fragmentarité, la spécularité, et les parallélismes, cette structure permet de créer un texte qui entrecroise deux fils conducteurs, le récit de la fiction et le récit de l'histoire. Ce dernier se caractérise par son thème, explicitement historique : la persécution du peuple juif, depuis la prise du temple de Jérusalem en 70 av. JC jusqu'à la « solution finale » ; et par sa composition, qui fait la part belle à des textes (témoignages, ordres, rapports) provenant de divers acteurs et témoins de l'histoire. Ces discours fragmentaires sont organisés en diverses sections, chacune présentant un sous-titre accompagné d'un symbole. La première, « Diáspora », narrant la chute de Jérusalem, est la seule section qui ne se situe pas pendant la Seconde Guerre mondiale. La deuxième, « Grossaktion », a pour thème principal la destruction du ghetto de Varsovie en 1943 ; la troisième, « Totenbuch », décrit la mise en place de la solution finale, avec la distance d'une prose qui se déconstruit, perd de sa narrativité et se rapproche de l'expérience poétique ; la quatrième section, intitulée « Götterdämmerung », se centre sur la personne d'Hitler, afin de reconstituer de manière assez parodique, voire pathétique, la chute du *Führer*.

En alternance avec ce récit historique se déploie le récit de fiction, qui réapparaît tout au long du roman par des fragments textuels intitulés « Salónica », et ferme le roman au moyen de deux chapitres conclusifs : « Desenlace » et « Apéndice : otros desenlaces posibles ». Le récit de la fiction se caractérise lui aussi par la fragmentarité, puisqu'il est constitué d'une série d'hypothèses

---

470 Voir par exemple Raymond L. Williams et Blanca Rodríguez, *La narrativa posmoderna en México*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2002, pp. 9, 25 et 26. La plus proposition postmoderne mexicaine la plus percutante est, selon nous, « roman » *Farabeuf o la crónica de un instante* de Salvador Elizondo, publié en 1965. Dans ce récit complexe mêlant érotisme, sadisme, extase et médecine, l'auteur reprend la photographie d'un supplicié chinois et l'inclut au centre de son ouvrage. Dans le roman de Pacheco, la recherche de décloisonnement entre fiction et non-fiction repose essentiellement sur l'insertion d'extraits de documents historiques, historiographiques ou testimoniaux. Mais ceux-ci ne correspondent pas, comme la photographie dans le roman d'Elizondo, à une pure citation ; ils sont soumis à un traitement modificateur : la réécriture.

471 Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 97. Nous traduisons.

formulées à partir d'une situation initiale : nous sommes à la fin des années soixante, un homme est assis sur un banc dans un parc de la ville de Mexico. Il lit la section des petites annonces du journal *El Universal*. Dans un immeuble voisin, un autre homme, eme, l'observe à travers des persiennes. Un narrateur « omnivoyant » adopte le point de vue de l'un ou de l'autre pour essayer de résoudre l'énigme concernant l'identité des deux hommes et le rapport qu'ils sont susceptibles d'entretenir. « Salónica » est en effet constitué d'une série d'hypothèses ordonnées de [a] à [z] où le narrateur, s'adressant directement au narrataire, déclare :

> Terminación de las conjeturas posibles en este momento: las hipótesis pueden no tener fin. El alfabeto no da para más. […] Falla entre otras innumerables: el narrador ha dicho quién puede ser el hombre sentado por no tenemos sino vaguísimas referencias a eme. Fiel a sus monótonas elipsis, a su forma de pasar el tiempo y deshacer la tensión de una inminencia, el narrador propone ahora un sistema de posibilidades afines con objeto de que *tú* escojas la que creas verdadera (*Morirás lejos* [1977], pp. 71-72)

Désormais centrées sur le personnage d'eme, les hypothèses se poursuivent, ainsi que les procédés métadiégétiques qui les accompagnent, et qui seront décrits par la suite.

Au fur et à mesure que le narrateur égrène les hypothèses concernant les deux hommes, les temps représentés dans les deux récits (fiction et histoire) se rapprochent insensiblement, jusqu'à ce que les hypothèses visant à identifier eme font de lui un ancien médecin nazi, réfugié chez sa sœur au Mexique pour fuir les crimes commis et le jugement de l'histoire. Souffrant de paranoïa, eme, acteur de la solution finale réfugié dans un pays lointain, voit dans chaque passant, et notamment chez l'homme assis sur le banc, le signe de sa culpabilité et la promesse d'un châtiment proche. Le récit de l'histoire s'immisce donc dans la fiction. Ou est-ce la fiction qui rend l'histoire présente ?

Dans la partie traitant de l'histoire, les divisions se multiplient également : la section « Diaspora » est constituée de courts textes ordonnés de [I] à [XLIX] et la section « Grossaktion » comporte huit sous-sections numérotées (1. Testimonio de Ludwig Hirschfeld ; 2. Anotación en el diario de Hans Frank, gobernador general ; 3. Informe de un sobreviviente ; 4. Orden de Heinrich Himmler, Reichsführer de los SS ; 5. Continúa el informe de un sobreviviente ; 6. Relato de un testigo presencial ; 7. Continúa la narración del testigo ; 8. Epílogo). La division qui s'opère dans « Totenbuch » est beaucoup plus complexe : dans un processus de mise en abyme, des hypothèses numérotées en latin, *Primus* à *Decimus*, sont émises à l'intérieur même d'une hypothèse appartenant à une série numérotée en allemand (*Eins* jusqu'à *Zehn*). La section est également composée de matériaux hétéroclites : se succèdent ainsi des fragments textuels intitulés « *Nacht und Nebel* », une « Patología de eme según sus gestos », et un « Fragmento del alegato de eme (texto encontrado por la policía militar norteamericana) ». Le caractère parodique de la dernière section historique,

« Götterdämmerung », est facilement perceptible par le biais des deux derniers textes qui le composent, intitulés « Pantomima » et « *Zwischenakt* » (Entre-acte).

Le roman de Pacheco se construit donc comme un tissage fait de deux fils conducteurs distincts : la fiction et l'histoire. Dans les deux cas, comme nous allons le voir par la suite, les champs disciplinaires sont détournés et les systèmes traditionnels de représentation de la fiction et de l'histoire entrent en crise.

b. La défiance envers les conventions littéraires et historiographiques

D'après Linda Hutcheon, la postmodernité est un phénomène contradictoire, qui à la fois installe et subvertit les concepts qu'il met en jeu, et cela dans tous les domaines de l'art et des sciences humaines où il opère[472]. En littérature, le phénomène postmoderne va se manifester dans la défiance envers les conventions littéraires. Dans *Morirás lejos* cette défiance concerne aussi bien la fiction que l'histoire.

Le récit de fiction, constitué d'hypothèses, n'avance pas, ou très peu. Constamment soumis à la question, il se nie sans cesse et n'en finit jamais de se construire : loin de représenter un univers fictionnel ferme, où évolueraient des personnages définis, il est fait de variations sur un thème initial qui, lui aussi, est susceptible d'être effacé. Cette structure complexe donne au texte un caractère éminemment dynamique et oblige le lecteur à être actif. Rien n'est stable : le réseau narratif se construit autour de l'incertain, de l'hypothèse, mais introduit également une dimension de choix, par le biais de la conjonction « ou » insérée entre les diverses alternatives, et par les options laissées possibles dans les notes de bas de page[473]. Rien n'est définitif : même le dénouement est déconstruit, puisqu'il est suivi d'un appendice qui présente six autres dénouements possibles (eux aussi sous la forme de fragments numérotés). Le livre apparaît dès le début comme une enquête, mais bien vite il prend davantage la forme du puzzle, de la « maquette à monter » cortazarienne. Cette structure incite le lecteur à adopter une attitude active : il est impliqué dans le texte et dans les questions soulevées par celui-ci.

De plus, le pacte de lecture est brisé par une mise en avant répétée du processus de fabrication du roman : l'écriture – ses failles, ses contradictions, ses hésitations –, est fréquemment soumise aux commentaires du narrateur, comme dans l'incise [p] : « Todo esto, todo esto es un ejercicio tan lleno de referencias a otros libros que seguir su desarrollo es tiempo perdido. » (*Morirás*

---

472 Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 3.

473 Dans l'hypothèse [e], alors que le narrateur affirme que l'on n'a jamais vu auparavant l'homme assis sur le banc, une note de bas de page précise : « ¿O apareció, o estaba sin ser visto, o ha estado siembre en esa banca? » (*Morirás lejos* [1977], p. 30).

lejos [1977], p. 44). En explicitant, au cœur de l'intrigue, les principaux processus de création du roman, l'auteur met en crise les conventions du genre. Chez Pacheco, le questionnement sur l'objet littéraire s'accompagne cependant d'une préoccupation historiographique puisque, comme nous allons le voir, cette interrogation constante affecte également le récit de l'histoire.

> Si el proceso de desplazar el signo de su orden semántico cómodo y seguro opera en una parte de la novela, no se puede aislar el proceso para mantenerlo sólo dentro de la serialización de los elementos y de esa manera proteger las otras partes del efecto. La contigüidad de lo serial contamina el programa de procedimiento ordenador, y consecuentemente la historia, o mejor dicho la historiografía, se convierte en lo modulable, lo incierto, lo dudoso – no porque no hayan existido los datos evocados, sino porque lo que significaban en algún entonces ya no es obvio ni "natural", si es que alguna vez significaban algo definitivo[474].

En effet, dans le roman de Pacheco, les documents historiques ne sont pas reproduits tels quels : les textes passent forcément par l'altération linguistique provoquée par la traduction, mais aussi, et surtout, par les diverses modifications impliquées par la réécriture. D'abord coupée du reste de la fiction, l'histoire s'immisce peu à peu au cœur de l'énigme première, jusqu'à faire corps avec celle-ci. Cela nous incite à penser que c'est l'histoire qui est au cœur du roman, et que le récit fictionnel construit sur l'énigme portant sur les deux hommes dans le parc, à Mexico, est tout d'abord un cadre qui permet le développement de l'enquête historique, puisque c'est par cette énigme que s'ouvre et se clôt le roman.

Le poids de l'histoire est perceptible dans la première partie par la condition d'historiographe du premier narrateur. « Diáspora » reprend en effet *La guerre des juifs contre les romains*, livre que Flavius Josèphe a écrit, d'abord en araméen, puis en grec entre 75 et 79 pour témoigner du dernier soulèvement de la Judée, en 66, et de la prise de Jérusalem par Titus, en 70. La version de Pacheco est très synthétique, alors que la version originale compte sept tomes, et se concentre plus précisément sur la destruction du Temple et la résistance du peuple juif. Elle reprend cependant plusieurs traits caractéristiques du texte de l'historien : le narrateur-témoin de première personne, la division en segments signalée par des chiffres romains, l'insertion de chiffres qui viennent renforcer les faits, ainsi que des allusions à l'intertexte biblique.

Cependant, il est intéressant de voir que le recours à un narrateur de première personne, Flavius Josèphe, historiographe et témoin des faits, est abandonné dès la fin du premier paragraphe : le récit nous est ensuite livré par un narrateur hétérodiégétique, et le point de vue adopté par ce nouveau narrateur s'éloigne radicalement de celui de Flavius Josèphe, qui avait écrit sa *Guerre des juifs* alors qu'il se trouvait sous la surveillance de Titus.

---

[474] Juan Bruce Novoa, « Morirás lejos y la estética experimental de la Ruptura », *La Torre*, 2004, n°33 : « José Emilio Pacheco », p. 463.

La guerre menée par les Juifs contre les Romains est la plus considérable non seulement de celles de notre temps mais peut-être aussi de celles dont le récit nous est parvenu et qui ont éclaté soit entre cités, soit entre nations ; parmi les historiens de cette guerre, les uns n'ont pas pris part aux opérations : ils ont glané au petit bonheur des on-dit contradictoires et rédigés avec les effets de styles des sophistes. D'autres ont pris part à la guerre mais, par courtisanierie à l'égard des Romains ou par haine des Juifs, ils déforment les faits : leurs écrits répandent ici le blâme, là des éloges, mais nulle part on n'y trouve la rigueur historique. C'est pourquoi moi, Joseph, fils de Matthias, Hébreu de race, natif de Jérusalem, prêtre, ayant moi-même fait la guerre contre les Romains dans un premier temps et, par la suite, ayant été obligé de suivres les opérations, j'ai décidé d'exposer la suite des événements aux sujets de l'empire romain en traduisant en grec l'oevure que j'avais d'abord composee dans la langue maternelle et envoyée aux peuples étrangers de l'intérieur de l'Asie[475].

Yo, Josefo, hebreo de nacimiento, natural de Jerusalén, sacerdote, de los primeros en combatir a los romanos, forzado después de mi rendición y cautiverio a presenciar cuanto sucedía, me propuse referir esta historia. (*Morirás lejos*, [1977], p. 16)

Dans la seconde partie du récit historique, « Grossaktion », les instances narratives se multiplient mais se présentent toujours comme des sources historiques.

El carácter testimonial de la escritura, mencionado al comienzo, deriva de sus fuentes que pretenden ser directas. El narrador actúa como historiador (testigo de segundo orden) que basa su escritura, a su vez, en testimonios escritos (textos dentro de textos). Hay, como se ha dicho, una clara voluntad de ser fiel a los hechos, elocuentes por sí mismos, de tal manera que se reduzca al mínimo el distanciamiento entre el narrador y éstos (en última instancia, entre el lector y los sucesos históricos).[476].

Cette section, centrée sur la destruction du ghetto de Varsovie, juxtapose divers matériaux textuels, dans un vertigineux va-et-vient entre les points de vue des victimes et des bourreaux. La logique binaire est ici implacable : les témoignages et mémoires de survivants du ghetto alternent avec les rapports et ordres des responsables SS. Dès le début de cette première partie, l'accent est mis sur le caractère véridique, référentiel des faits relatés : ainsi en est-il du texte de Ludwig Hirschfeld, prisonnier du ghetto de Varsovie. Son témoignage à la première personne vise à restituer le plus fidèlement possible son expérience du ghetto : « Je ne fais que rapporter des faits auxquels j'ai assisté ou qui m'ont été rapportés par des témoins dignes de foi. Mais de simples notes comme

[475] Flavius Josèphe, *op. cit.* (1977), p. 119.
[476] Yvette Jiménez de Báez, Diana Morán, Edith Negrín, *op. cit.*, p. 293.

celles-là ne peuvent réellement rendre compte de l'horreur de notre vie dans le ghetto[477]. » (p. 49). En utilisant des matériaux propres au discours historiographique, en citant des noms propres, des textes existants et connus, comme le fameux « rapport Stroop », des témoignages de personnes réellement impliquées dans les événements passés, les fragments textuels qui constituent le récit historique se présentent sous la forme d'un discours référentiel, comme si c'était le réel qui nous parlait[478].

> Par les « citations », par les références, par les notes et par tout l'appareil de renvois permanents à un langage premier (que Michelet nommait la « chronique »), il [le discours historiographique] s'établit en savoir de l'autre. Il se construit selon une problématique de procès, ou de citation, à la fois capable de « faire venir » un langage référentiel qui joue là comme réalité, et de le juger au titre d'un savoir[479].

Dans les parties traitant du nazisme (de « Grossaktion » à « Zwischenakt »), la réécriture convoque d'autres types de sources : la musique de Wagner (*El anillo de los nibelungos*) ou l'idée nietzschéenne du surhomme. Dans la partie intitulée Gotterdammerung, des extraits de *Mein Kampf*, cité textuellement, et de la réécriture du « Testament politique d'Adolf Hitler » daté du 29 avril 1945 alternent avec des extraits de l'Ancient Testament, notamment du livre d'Isaïe. Ce choix n'est pas innocent : le livre d'Isaïe traite en effet de la déportation des juifs à Babylone, de leur retour et de la reconstruction du Temple de Jérusalem. L'auteur insiste, en inscrivant son récit sur la « longue durée », sur le caractère répétitif de l'Histoire. En effet, les discours fictifs d'Eva Braun et d'Adolf Hitler sont introduits par des réécritures de versets de l'Ancien Testament. Le passage qui annonce la chute du Reich est ainsi emprunté à Isaïe (21.9) « Profecía sobre el desierto del mar »:

"Pobre Adolf, pobre Adolf, traicionado por todos, abandonado por todos", solloza Eva. *Cayó, cayó Babilonia y los ídolos de sus dioses quebrantó en tierra.*	21.9 y he aquí vienen hombres montados, jinetes de dos en dos. Después habló y dijo: Cayó, cayó Babilonia; y todos los ídolos de sus dioses quebrantó en tierra.

[477] À partir des derniers vers du poème « Gloire de cendres » de Paul Celan (« Personne / ne témoigne pour / le témoin », Jacque Derrida s'interroge sur le témoignage : « Que veut dire "Je témoigne" ? Qu'est-ce que je veux dire quand je dis "je témoigne" (car on ne témoigne qu'à la première personne) ? Je veux dire non pas "je prouve" mais "je jure que j'ai vu, j'ai entendu, j'ai touché, j'ai senti, j'ai été présent". **Telle est la dimension irréductiblement *sensible* de la présence et de la présence passée, de ce que peut vouloir dire "être présent" et surtout "avoir été présent", et de ce que cela veut dire dans le témoignage.** "Je témoigne" cela veut dire : "j'affirme (à tord ou à raison, mais en toute bonne foi, sincèrement) que cela m'a été ou m'est présent, dans l'espace et dans le temps (sensible, donc), et bien que vous n'y ayiez pas accès, pas le même accès vous-mêmes, mes destinataires, *vous devez me croire*, parce que je m'engage à vous dire la vérité, j'y suis déjà engagé, je vous dis que je vous dis la vérité. Croyez-moi. Vous devez me croire" ». (Jacques Derrida, *Poétique et politique du témoignage*, Paris, L'Herne, 2005, pp. 31-32 [nous soulignons]).
[478] Voir Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 133.
[479] *Ibid.* p. 131.

Le discours indirect libre qui rapporte les dernières pensées, assez régressives, d'Hitler face à une défaite inévitable est suggéré par les *Lamentaciones* (3.52, 53 et 54) : « Esperanza de liberación por la misericordia de Dios » :

> Acuérdate, Oh Jehová, de lo que nos ha sucedido. Mis enemigos me dieron caza como ave sin tener por qué, ataron mis manos en cisterna, pusieron piedras sobre mí, aguas cubrieron mi cabeza.

> 3.52 Mis enemigos me dieron caza como a ave, sin haber por qué;
> 3.53 Ataron mi vida en cisterna, pusiero piedra sobre mí;
> 3.54 Aguas cubrieron mi cabeza; yo dije; Muerto soy.

À la description de la mort du *Führer* se surimpose les versets de « Escarnio contra el rey de Babilonia » (Isaïe 14.6, 16 et 17)

> […] y las bombas esparzan por oriente y occidente el polvo y las cenizas
>
> *del que con ira hería los pueblos de llaga permanente, del que se enseñoreaba de los hombres con furor y los hería con crueldad; aquel varón que había temblar la tierra, que trastornó los reinos, que puso al mundo como un desierto, que asoló sus ciudades.*

> 14.6 el que hería a los pueblos con furor, con llaga permanente, el que se enseñoreaba de las naciones con ira, y las perseguía con crueldad.
> 14.16 Se inclinarán hacia ti los que te vean, te contemplarán diciendo: ¿Es éste aquel varón que hacía temblar la tierra, que trastornaba los reinos;
> 14.17 que puso el mundo como un desierto, que asoló sus ciudades, que a sus presos nunca abrió la cárcel?

Notons au passage que Pacheco transforme la modalité interrogative de l'« Escarnio » en une modalité affirmative : la condamnation est sans appel.

Peu à peu, le discours historique et sa valeur référentielle sont déconstruits, laissant le lecteur face à l'expérience suggérée par l'alternance des voix. En effet, si l'écriture de Pacheco partage dans ce roman l'un des procédés de l'historiographie, à savoir l'utilisation de la citation, de la référence, le renvoi à un « langage premier », et leur institution comme éléments de réalité, il s'en détourne en refusant d'intégrer ces discours à un savoir citant. Le texte reste pluriel, hétérogène, effrité : aucune instance d'autorité ne vient l'encadrer, contrairement à ce qui se passe dans le texte historiographique où :

> […] la stratification du discours [n'a pas] la forme du « dialogue » ou du « collage ». Elle combine au singulier du savoir citant le pluriel des documents cités. Dans ce jeu, la décomposition du matériau (par l'analyse, ou division) a toujours pour condition de possibilité et pour limite l'unicité d'une recomposition textuelle. Le langage cité a ainsi pour rôle d'accréditer le discours : comme référentiel, il y introduit un effet de réel ; et par son effritement, il renvoie discrètement à une place d'autorité. Sous ce biais, la structure dédoublée du discours fonctionne à la manière d'une machinerie qui tire de la citation une vraisemblance du récit et une validation du savoir. Elle produit de la fiabilité. (Certeau, 1975 : 131)

Dans sa composition même, *Morirás lejos* met en avant une conception postmoderne de l'écriture et de l'histoire : nous n'avons d'accès au passé que par le biais des textes et des documents. Tout

au long du roman, on assiste à une déconstruction progressive du discours historique : celle-ci commence par l'abandon de la figure de l'historiographe, se poursuit pas la multiplication des instances de discours et l'enchevêtrement de témoignages variés, juxtaposant des voix parfois contradictoires, et s'achève par l'utilisation d'une « prose poétique ». En effet, la langue utilisée dans les fragments sur l'histoire s'éloigne progressivement d'un usage neutre et instaure une distance par rapport à une modalité « objective » ou « réaliste ».

Ainsi, le rapport de Jürgen Stroop, inclus à la fin de la section « Grossaktion » présente-t-il une forme particulière : chaque mot se détache sur une ligne et la séparation des mots induit une prosodie entrecoupée, imitant un timbre machinal, sans émotion. L'ensemble forme une diagonale, qui s'approche du calligramme, se terminant avec la mention du nombre de personnes tuées à Varsovie : malgré l'horreur, il faut lire, déchiffrer mot à mot l'histoire pour en sentir le poids.

Alors Jurgen Stroop put informer Hitler :
el
antiguo
barrio
judío
de
Varsovia
dejó
de
existir.
El
número
de
judíos
ejecutados
o
detenidos
asciende a 56 065.
(*Morirás lejos* [1977], pp. 69-70)

Parfois, les fragments sont écrits sans ponctuation, comme si l'on assistait à un déversement verbal si fragile que la moindre pause pourrait le faire tarir. D'autres fois, l'écriture s'étire au contraire, dans une vaine tentative pour dire l'indicible : sur la page, les silences occupent presque autant de place que les mots. C'est le cas, par exemple, des fragments intitulés *Nacht und Nebel* (en référence au décret « Nuit et Brouillard » du 7 décembre 1941) qui décrivent le système complexe de déportation, d'internement et d'élimination des ennemis du Reich. Dans ce passage, l'auteur fait référence à des sources réelles : des films en 16 mm qui montrent l'utilisation des gaz toxiques. Les descriptions entrecoupées de pauses peuvent alors suggérer la progressive asphyxie des victimes des camps de la mort :

Entonces la confusión el azoro el terror la búsqueda de aire y los gritos

sobre todo los gritos

> la inútil pugna por alejarse de los sitios en que brota el gas venenoso
>
> las mujeres quedaron frente a la pared de mosaicos las envuelve una penumbra grisácea
>
> claman piedad para sus hijos y tratan de cubrirlos
>
> pero el *Zyclon B* ha entrado en los pulmones e impregna cada milímetro de piel […] (*Morirás lejos* [1977], p. 91)

La déconstruction des parties relatives à l'histoire s'opère également à un niveau macrostructurel : parce qu'ils alternent constamment avec un récit de fiction qui pose pour unique certitude le doute, les fragments historiques se voient contaminés par le questionnement au sujet de l'accessibilité à la connaissance des événements passés. À maintes reprises, les narrateurs ou les personnages expriment leur désarroi et leur incapacité à raconter l'histoire, l'holocauste. Le narrateur qui assume le récit de l'histoire dans « Totenbuch » est interrompu sans cesse : « –Ya es bastante. Por favor calle o cambie de tema. Usted, sentado allí en la banca del parque, no tiene derecho a mencionar lo ocurrido en los campos. Sólo puede hablar de ello quien lo vivió, quien lo sobrevivió » (pp. 94-95). Cette voix incarnant la censure menace à tout moment de faire se tarir le récit. Cependant, chez le personnage de l'écrivain persiste « la voluntad de escribir sin miedo ni esperanza un relato que por el viejo sistema paralelístico enfrente dos acciones concomitantes –una olvidada, la otra a punto de olvidarse–, venciendo el inútil pudor de escribir sobre lo ya escrito » (*Morirás lejos* [1977], p. 66). C'est notamment grâce à cette figure du parallèle que l'auteur de *Morirás lejos* arrive à construire un temps où le passé ne passe pas.

c. La réécriture de l'histoire ou le passé qui ne passe pas

La « présence du passé » est perceptible dans la structure du roman, notamment par le biais des parallélismes. En effet, la description de motifs semblables qui se reproduisent au cours de l'histoire, à des époques très éloignées les unes des autres, crée un effet de rapprochement qui donne au lecteur l'impression d'une temporalité qui tend à effacer la rupture entre passé et présent. L'écriture à la fois fragmentaire et elliptique favorise ce processus que nous retrouvons, par exemple, dans le mécanisme du siège et de la résistance intérieure : ce motif est présent aussi bien dans les récits de l'histoire (le siège de Jérusalem, dans « Diáspora », celui de Varsovie dans « Grossaktion ») que dans le récit de fiction, puisque eme, enfermé dans son appartement, se sent suivi et assiégé par l'homme au journal, qui devient, dans son esprit du moins, son persécuteur.

Ce temps cyclique est également renforcé par des coïncidences temporelles, mises en avant par le narrateur qui souligne que deux ou plusieurs événements ont eu lieu à une même date, à des années d'intervalle : « El Templo quedó arrasado el mismo mes y día en que siglos atrás fue

destruido por los babilonios » (p. 38) et « Dos días más tarde –el nueve del mes de Av, aniversario de la destrucción del Templo por las legiones romanas– salieron hacia Treblinka los deportados. » (p. 52).

Alors que le temps représenté dans le récit de l'histoire est un temps qui revient, le temps que nous pouvons percevoir dans le récit de fiction se caractérise par son immutabilité : un présent qui dure et s'étire au fil des hypothèses et dans lequel l'action, déjà présentée comme itérative, n'en finit pas de passer : « Con los dedos anular e índice entreabre la persiana metálica : en el parque donde hay un pozo cubierto por una torre de mampostería, el mismo hombre de ayer está sentado en la misma banca leyendo la misma sección, « El aviso oportuno », del mismo periódico: *El Universal* » (p. 11). Peu à peu la situation perd tout aspect circonstanciel et seuls les éléments statiques (le puits, l'arbre, le banc) nous sont décrits. Même le soleil semble avoir arrêté sa course dans le ciel : « El sol no se va. Insiste en permanecer (y ya es muy tarde). ¿En qué estación del año estamos? » et, un peu plus loin : « Nunca tardó tanto la noche. ¿En qué estación del año estamos? » (pp. 157-158) et ce n'est que dans le dernier paragraphe du dernier dénouement possible, lorsque le roman s'achève, que l'obscurité viendra.

Ce présent qui ne passe pas, soit parce qu'il est figé, soit parce qu'il revient sans cesse, renvoie dans ce roman à l'imprescriptibilité des crimes contre l'humanité :

> Desde la Carta del Tribunal de Núremberg, la acción pública, como se sabe, se vuelve imprescriptible en caso de crímenes de lesa humanidad. […] Imprescriptible quiere decir que el criminal sigue siendo contemporáneo de su crimen hasta su muerte, del mismo modo que permanecemos o nos hacemos contemporáneos de los hechos juzgados por crímenes de lesa humanidad[480].

Eme, le bourreau, se retrouve, derrière son store métallique, assiégé dans ce temps qui rend son crime imprescriptible : la seule façon d'échapper à la contemporanéité de son crime est la mort, suggérée par le dernier dénouement. De la même manière, Pacheco cherche dans ce roman à nous rappeler que nous aussi, lecteurs lointains des événements narrés, sommes aussi soumis à l'imprescriptibilité de ces crimes, et de ceux qui sont en train d'être commis.

Autres signes d'un passé qui ne peut être entièrement révolu, les images de la trace, de la marque, de l'incision occupe une place extrêmement importante : nous nous référons aux traces extérieures, comme celles gravées sur le tronc de l'arbre dans le parc, ou aux empreintes visibles sur le ciment :

> Como siempre, pueden observarse huellas de perro en el cemento, pisadas infantiles, fechas, nombres, toscas obscenidades lacónicas y por imprevisión (al resbalar de la tabla tendida sobre el cemento fresco),

[480] Francois Hartog, « El tiempo de las víctimas », *Revista de Estudios Sociales*, n°44, Bogotá, déc. 2012, p. 16.

> las manos de eme también quedaron grabadas en oquedades simultáneas cuando aquella materia era dúctil como la arcilla, sensible como el sulfato de plata. (*Morirás lejos* [1977], p. 76)

mais également aux inscriptions laissées sur les murs à l'intérieur de l'appartement où M est reclus : « …cada rasgo en la pared, cada incisión o círculo en el yeso tiene un sentido y cobrará un significado » (p. 82)

Ces traces sont bien souvent des inscriptions, des entailles qui affectent la matérialité du support qui les contient. Elles occupent l'espace mais aussi les corps, à l'image des cicatrices laissées dans la chair par les tortures infligées par le médecin nazi, ou des incisions dans la peau de eme lorsque, dans le dernier des « Otros desenlaces posibles », celui-ci se taille les veines.

Les traces les plus anodines semblent témoigner simplement de l'existence passée de quelqu'un, ou de la réalisation d'une action antérieure, comme les pas imprimés dans le ciment par exemple. Cependant, la profusion avec laquelle les traces, les empreintes, les marques, envahissent l'espace du récit de fiction font d'elles plus que de simples éléments de topographie ou d'indices de réel. Elles acquièrent en effet une valeur symbolique et figurent la démarche poétique de l'auteur, qui consiste d'une part à écrire un roman sur la seconde guerre mondiale à partir des traces laissées par les preuves matérielles de l'horreur (les témoignages, rapports, films d'époque) et, d'autre part, à le faire par le biais d'une écriture incisive, qui cherche à imprimer chez son lecteur des mots, des images, traces d'un événement passé qui ne doit pas pour autant être oublié. La réécriture permet à José Emilio Pacheco de construire un roman de l'indicible par incises/incisions, dans le but explicite de chercher à tracer une petite dans la conscience du lecteur. Ces traces sont la matérialisation de l'idée de post-mémoire, de mémoire seconde, qui est celle des générations qui n'ont pas vécu directement le traumatisme historique, ou qui étaient trop jeunes pour en être les acteurs conscients.

Dans son essai *La nueva novela hispanoamericana*, Carlos Fuentes se livre à un commentaire de *Morirás lejos* qui peut compléter notre propos. L'écrivain mexicain y rapproche le roman de Pacheco du théâtre épique selon Bertolt Brecht : en effet, par les incessants commentaires du narrateur, par cette fiction qui s'interrompt pour interpeler les lecteurs, une distanciation se crée entre l'œuvre et ses lecteurs – qui se trouvent projetés loin de toute illusion romanesque –, ce qui rend possible la création d'un espace de réflexion et de critique. Fuentes affirme :

> […] aquí, la historia no fue: está siendo, es un proceso encarnado en el habla personal, accidental, de ese narrador sin rostro, cuyo discurso recoge la inmutable sincronía y la convierte en plasticidad diacrónica, en evento de la palabra. Como Brecht, Pacheco podría afirmar que su nueva novela « épica » « de ninguna manera renuncia a la emoción, sobre todo a emociones como el amor de la justicia, el impulso libertario o la cólera justificada; no renuncia a ellas para nada, como lo comprueba el hecho de que no se contenta con

> su presencia pasiva, sino que trata de fortalecerlas o de evocarlas. La « actitud crítica » en la que se intenta colocar al público no puede ser suficientemente apasionada »[481].

Notons au passage que l'analogie avec le théâtre n'a rien de surprenante : l'une des hypothèses de « Salónica » la plus riche (dans l'incise [u]) présente l'homme sur le banc comme un dramaturge frustré et dévoile l'intrigue de la pièce qu'il souhaiterait écrire : il s'agit d'un drame en un acte mettant en scène, dans une succession de mises en abyme vertigineuses, l'histoire d'un tolédan, juif converti, qui en 1498 et expulsé d'Espagne et atteint Salonique.

Les documents historiques utilisés lors de l'écriture de *Morirás lejos* fonctionnent donc comme autant de traces du passé qui nous confrontent à l'histoire et, aussi difficile et douloureux que cela puisse être, nous obligent à lui faire une place dans notre présent. Image de l'auteur, l'apprenti écrivain mis en scène dans l'incise [u] décide d'écrire « [s]obre un tema único que le atañe y le afecta como si fuera culpable de haber sobrevivido a una guerra lejana », la Seconde Guerre mondiale, perçue à travers des documents, et « cuya violencia dejó en nosotros invisibles señales, holladuras, estigmas » (p. 64). Le passage, dans cette même phrase, de l'expérience d'une troisième personne du singulier à celle d'une collectivité (« nous ») incluant le lecteur, contribue à nous rendre dépositaires de ce passé dont nous portons les marques, à l'image de cette lettre M que nous pouvons deviner dans les lignes des paumes de nos mains[482].

> La historia de Pacheco no es una representación en tercera persona de las malas personas que cometieron grandes delitos. Tal historia, como las tradicionales, mantendría al lector en la perspectiva de un observador, un no-participante que analiza sin ningún sentido de involucramiento. La voz que narra la historia aquí es una voz tan problemática con la materia de su narración. Lo que Pacheco ha logrado es una versión de la historia donde el lector está en un diálogo constante con los eventos y donde termina cuestionándose a sí mismo sobre su culpabilidad en ellos[483].

Ce texte ouvert, fragmentaire, spéculaire est avant tout un texte inquisiteur qui n'a de cesse de questionner son propre processus de production : est-il possible d'écrire l'Histoire, de dire l'Holocauste ? L'énigme relative à l'identité des deux hommes, autour de ce jardin, vingt ans après la fin de la guerre, dans un pays très éloigné du ghetto de Varsovie, acquiert peu à peu une valeur symbolique : incarnation du mal, l'homme paranoïaque, épiant celui qu'il pense être un persécuteur,

---

[481] Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1976, p. 34.

[482] Lorsque le narrateur s'interroge sur la signification de la lettre « eme » (M dans la version française) qui désigne le personnage reclus, il énumère toutes sortes de possibilités, évoquant des mots de langues diverses (« mal, muerte, *mauet*, *meurtrier*, *macabre*, *malédiction*, *menace*, *mise à mort*, *mischung*, *mancherlei* […]), convoquant Paracelse, Melmoth, ou *M le maudit* de Fritz Lang. L'une de ses explications est la suivante : « eme, la letra que todo hombre lleva impreso en las manos » (*Morirás lejos* [1967], pp. 112-113).Cette lettre « M » apparaît également, à l'intérieur de l'œuvre de notre auteur, dans un poème de *La arena errante* intitulé « Otro » : « Entrará con sangre la *M* de muerte / en los marcados a fuego, / no para el Día del Juicio / sino para los fusilamientos en masa, / la Limpieza Étnica, el campo de exterminio, / la Solución Final que de una vez por todas resuelva / el problema del Otro. ».

[483] Peter G. Broad, « ¿Con quién hablo?: autoridad narrativa en Morirás lejos » dans Pol Popovic Karic, Fidel Chávez Pérez (coord.), *op. cit.*, p. 243.

n'est là que comme une trace fictionnelle de l'horreur nazie. La répétition, la métafiction, la multiplication des instances de discours, sont autant de recours structurels visant à signifier non pas l'histoire, mais la nécessité de dire l'histoire, le devoir éthique, par la réécriture, d'en faire une présence. Même si, « sombras de las cosas, ecos de los hechos, las palabras son alusiones, ilusiones, intentos no de expresar sino de sugerir los que pasó en los campos » (p. 95), José Emilio Pacheco fait sienne la responsabilité de l'écrivain face à l'Histoire car, comme l'affirmait Oscar Wilde dans *The Critic as an Artist*, « The one duty we owe to history is to rewrite it ». Dans ce roman précurseur de la postmodernité au Mexique, la textualité conditionne notre connaissance du passé et la réécriture de l'histoire nous incite à en faire un présent :

> Le discours historiographique n'est qu'une pièce de plus dans une monnaie qui se dévalue. Après tout, ce n'est que du papier. Mais il serait faux de le jeter d'un excès d'honneur à un excès d'indignité. **Le texte de l'histoire, toujours à reprendre, double l'agir comme sa trace et son interrogation**. Articulé sur ce qu'il n'est pas — le remuement d'une société, mais aussi la pratique scientifique elle-même —, il risque l'énoncé d'un sens qui se combine symboliquement avec le faire. Il ne se substitue pas à la praxis sociale, mais il en est le témoin fragile et la critique nécessaire[484]. »

Puisqu'il considère le livre comme un objet inscrit dans le temps, le texte comme un produit historique, José Emilio Pacheco le retravaille périodiquement, laissant ainsi au regard du critique attentif les marques du passage du temps. La correction de la langue et le souci de rendre l'expression la plus claire possible sont deux moyens de lutter contre « l'avilissante imperfection » du langage. Lors de notre dernier entretien, alors qu'il me présentait la dernière édition de *Las batallas en el desierto* (Era, 2011), l'auteur, navré, me montra une coquille qui s'était malgré tout glissée dans le texte.

Dans les récits de l'enfance, le réécrivain cherche à neutraliser certains effets typographiques et stylistiques. Le narrateur, plus en retrait, préfère parfois céder la parole aux personnages. Dans les récits fantastiques, la réécriture vise au renforcement indiciel dans le but de faciliter la « décharge fantastique » qui a pour effet la destabilisation du lecteur. Souvent, le contexte – qu'il soit social, historique, politique ou littéraire – se voit renforcé : le réécrivain, qui a conscience que le livre n'est rien sans son lecteur, est attentif à resituer et à actualiser des références parfois lointaines.

Cette volonté de contrôle de l'auteur sur son œuvre trahit, paradoxalement, l'idée que l'écrit toujours lui échappe. Le roman *Morirás lejos*, où le récit s'écrit, s'efface, se réélabore, s'évanouit à nouveau, atteste du caractère insaisissable et mouvant du texte, en même temps qu'il affirme le

---

[484] Michel de Certeau, *op. cit.*, pp. 75-76.

devoir de continuer à écrire pour témoigner du monde, de continuer à réécrire pour témoigner du passage du temps :

> ¿Qué puede hacer el escritor en un mundo en que millones de seres mueren de hambre, y otros son incinerados en los arrozales de Vietnam, y otros se suicidan a no resistir las tensiones de una sociedad tecnológica cuyo fin es la abundancia de objetos que cosifican y enajenan? Donde, como se ha dicho los mass media pugnan por la insensibilidad moral de todos los hombres y matar se ha vuelto una profesión de caballeros. El poeta es casi un símbolo grotesco en nuestra época. El temor de vivir, el lacerante para qué-con qué objeto, se adueñan de él como de pocos hombres. Si no se puede transformar un mundo que pertenece a los técnicos y a los empresarios, a los políticos y los militares, lo mejor ¿no es desertar? Ya que casi la única manera de no ser cómplice en nuestra época es la resistencia pasiva, el silencio puede ser un modo de protesta contra la injusticia y la abyección contemporánea. Pero este nihilismo es hoy una actitud profundamente reaccionaria: es necesario escribir precisamente porque hacerlo se ha vuelto una actividad imposible. (*Narradores*, p. 260)

II. Réécriture allographe et poésie : « la poesía se hace entre todos »

« En la cultura, la *autarquía* general simplemente no da resultado: la esperanza de perpetuar la cultura de un país reside en la comunicación con los demás[485]. »

Le seul document que l'on pourrait considérer comme autobiographique (l'autoportrait que Pacheco fait de lui-même dans *Los narradores ante el público*) met en évidence la volonté de l'écrivain de s'inscrire dans une généalogie culturelle, d'abord par le biais de ses ancêtres, ensuite par celui des « maîtres » qu'il fréquente à l'Université et dans les revues littéraires des années soixante. Le monde littéraire dans lequel il s'inscrit est ainsi marqué par de grandes figures mexicaines : Rosario Castellanos, Rubén Bonifaz Nuño, Juan José Arreola, Ramón Xirau et, surtout, Octavio Paz. Ces auteurs et lectures vont lui ouvrir d'autres mondes littéraires :

> Diariamente, por dos años, agobié a Paz en su despacho de Relaciones. La misma impagable, generosa paciencia con que me escuchó sin demostrarme nunca que le quitaba el tiempo, tuvo para mí Carlos Fuentes cuando ya *La región más transparente* le había dado su primera celebridad. En *Estaciones* conocí, asimismo, a José de la Colina; tiempo atrás leía con entusiasmo sus cuentos en la *Revista de la Universidad*. Colina me descubrió a Joyce, Faulkner, Conrad; también a Julio Cortázar y Alain Robbe-Grillet, por esos años casi desconocidos en México. Simultáneamente, Sergio Pitol me daba a leer los relatos de Borges. Mi devoción respecto a Borges fue tan fervorosa como torpe. Cometí la ingenuidad de querer imitarlo. A veces siento que sobrevaloré a Borges o quiero liberarme de él. Lo releo y vuelvo a quedar en la misma inocencia deslumbrada de 1958. Exactamente lo que me ocurre con su enemigo Pablo Neruda, con Vallejo, con Carpentier… (*Narradores*, pp. 245-246)

Ses activités de journaliste, éditeur, traducteur, critique, etc., l'orientent vers une pratique de la littérature étendue et éclectique et confirment une vocation littéraire marquée par l'ouverture et l'échange, que l'on peut – sans prendre trop de risques – qualifier d'universaliste. Certaines de ses lectures de jeunesse vont laisser une empreinte profonde dans son attitude poétique. Carmen Dolores Carrillo Juárez retrace quelques-unes des personnalités incontournables dans la formation de notre auteur :

> en cuanto a la apertura al mundo occidental que nos es ajeno, la coincidencia con Alfonso Reyes; en cuanto a la integración del ritmo del lenguaje cotidiano que es contemporáneo, se percibe la huella de T.S. Eliot; así como en lo que atañe al prosaísmo, la del Neruda de *Estravagario*, la de Luis Cernuda en *Desolación de la quimera*, la del coloquialismo de Ernesto Cardenal; en la actitud frente a la necesidad de traducir con libertad para acercarse al texto original se destacan los modelos de Octavio Paz y Jaime García Terrés. (Carrillo Juárez, 2009 : 29-30)

---

[485] T. S. Eliot, *Sobre poesía y poetas*, tr. Marcelo Cohen, Barcelona, Icaria Editorial, 1992, p. 20.

Les traces des autres scripteurs sont partout dans la poésie de José Emilio Pacheco : au seuil du texte, ils apparaissent dans les titres des recueils et des cahiers. Pacheco emprunte, par exemple, le titre *Islas a la deriva* à un vers de Luis Cardoza y Aragón, *Los trabajos del mar* Giorgos Seferis, *Miro la tierra* à Rafael Alberti, *Ciudad de la memoria* à Enrique Lihn, *La arena errante* à Federico García Lorca, toujours en mentionnant en exergue les sources de ses emprunts. Les autres scripteurs apparaissent également dans les épigraphes qui introduisent chacun des recueils, mais que l'on trouve également en ouverture d'un grand nombre de sections et de poèmes. Ils apparaissent, bien sûr, dans la textualité même des créations poétiques pachéquiennes : dans toute la diversité de formes et d'expression que nous avons signalés dans les chapitres antérieurs. Ils apparaissent enfin derrière chacune des « approximations », versions, traductions poétiques auxquelles notre auteur se livrera toute sa vie durant. Que ce soit au seuil ou bien au cœur des poèmes, Pacheco semble toujours rechercher la compagnie de ses prédécesseurs.

Dans les premiers recueils, les autres entrent timidement : ce sont d'abord des philosophes lointains (Héraclite) ou des références spirituelles (Bouddha, Job) que convoque le poète pour tenter de mener à bien une réflexion sur le passage du temps qui, finalement, se termine sur un questionnement sur le sens de l'histoire. *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, le recueil-limite, non seulement multiplie ces renvois intertextuels, mais va les montrer, les prendre pour objet, les manipuler, les déplacer, les subvertir, les réécrire, tant et si bien que la présence de mots « ajenos » dans les textes pachéquiens deviendra l'un des traits caractéristiques de la voix de notre auteur. Ainsi, les poèmes intertextuels de Pacheco deviennent-ils « culturalistes » ou agonistiques, selon les critiques, et l'on peut louer ces *ready made* littéraires comme regretter une originalité disparue sous des vers que certains disent « volés ». Avant de nous plonger dans une tentative de cartographie des sources poétiques pachéquiennes puis d'un essai d'interprétation de l'utilisation de ces différentes sources, nous souhaitons ouvrir la discussion avec deux positions théoriques – qui peuvent être contradictoires –, utilisées par les critiques pour situer la pratique de réécriture allographe chez José Emilio Pacheco : le « culturalismo » espagnol et la « théorie des influences » provenant des États-Unis.

1. « Culturalismo » *vs* « *theory of influence* » ?

L'une des premières monographies consacrées à José Emilio Pacheco – composée d'une longue introduction à l'œuvre poétique et d'une sélection de poèmes –, met l'accent sur le caractère « culturalista » des textes de notre auteur :

> Avancé que el culturalismo (el uso o referencia de algún componente de la historia de la cultura) es frecuentísimo en la poesía de José Emilio Pacheco, y se hace más notorio a medida que su producción va avanzando. El buen culturalismo, el genuino culturalismo, no es un vano exhibicionismo de citas y saberes. Supone dos cosas: una, que la cultura es una inmensa tradición que nos crece y nos nutre (y entonces consiste en asumir esa tradición, múltiplemente), y otra que ese saber cultural no va desceñido del vivir, sino que lo enriquece. Con lo que, si un sentimiento propio –fruto de mi intransferible vivencia– se basa o coteja o incorpora a la referencia del vivir de otro (de un pintor o un escritor célebre), se amplía la intensidad y la generosidad referencial de lo vivido. (Villena, 1985 : 36)

L'ouvrage, qui date de 1986, concerne uniquement le travail poétique de Pacheco jusqu'au recueil *Los trabajos del mar* (1983). Notons au passage que la définition de Villena reste très large, et ne semble réserver au « culturalismo » que les seules références à une prétendue « haute culture » (« de un pintor o un escritor célebre ») par opposition à une culture populaire. Certes, les références à des textes littéraires ou à des objets artistiques sont nombreuses, mais la poésie pachéquienne embrasse aussi tout une « autre » intertextualité : celle qui fait intervenir des fragments d'articles de journaux, des extraits de manuels de biologie, ou de chansons de rock, par exemple. Ces intertextes-là sont exclus des définitions du « culturalismo » que nous avons trouvées.

Le culturalisme (nous nous permettons de franciser le terme), semble être un trait de la poésie surtout mis en relief dans des articles et monographies écrits en Espagne. Le discours d'entrée à l'Académie Espagnole a été l'occasion pour Guillermo Díaz-Plaja de partir en quête de ces textes poétiques qui font de la critique artistique l'objet central (et la forme, parfois) de l'expression poétique. Dans le texte intitulé *Culturalismo y creación poética*, l'académicien se propose en effet d'explorer les liens entre poésie et critique, entre le sentiment lyrique et l'art de juger. Il part de la constatation que la critique naît du processus d'individuation incarné par le Romantisme : alors que le Classicisme, prescriptif, visait au respect des règles posées par la tradition, le Romantisme trouve sa légitimation dans l'expression d'un « je » sincère et inspiré. Díaz-Plaja souligne que cette nouvelle inclination de l'art s'accompagne de l'apparition de la critique, qui se fonde justement sur l'appréciation subjective de l'œuvre aux dépens des préceptes et des règles de la beauté « canonique ». Les portraits littéraires proposés par Victor Hugo ou Théophile Gautier marquent, selon lui, le début d'une « culturalisation » de la poésie française, qui accueille dans ses vers de plus en plus de références à des œuvres littéraires, picturales, sculpturales ou musicales. Ces thèmes deviennent si fréquents parmi les Parnassiens français que Díaz-Plaja propose de reformuler la devise de ce groupe et de préférer à « l'art pour l'art », un autre « lema » : « l'art sur l'art ».

Son enquête le mène à examiner le renouveau poétique impulsé par les Modernistes, qui se penchent sur la littérature passée, revisitent des auteurs, formes et époques parfois oubliés avec une intention « impressionniste ». Il ne s'agit plus d'un mimétisme rhétorique, scolaire ou académique, mais d'une actualisation des valeurs qui :

> se produce por medio de una aproximación al espíritu del escritor de que se trate. Más que al modelo preceptivo se tiende a entender una realidad humana, si distante en el tiempo, próxima en la actitud. Para ello el escritor contemporáneo no se acerca al autor antiguo provisto de su cartilla retórica, ni se conforma con los datos, fríos y perfectos, que la investigación le ofrece, sino que intenta el buceo en el alma del poeta de que se trate para obtener aquellos contactos en profundidad que produzcan el simpatetismo[486].

Cette sensibilité moderniste à la tendance culturaliste de la poésie en langue espagnole nous semble particulièrement intéressante. En 1970, Pacheco écrit le prologue d'*Antología del modernismo [1884-1921]* et, à plusieurs reprises, il insiste sur la dimension à la fois cosmopolite et absolument personnelle de ce courant dans son expression hispano-américaine : « El modernismo se inscribe en el ámbito del idioma, se empeña en no verse limitado por las fronteras nacionales. Al ser la negación de toda escuela, al exigir a cada poeta el hallazgo de su individualidad, el modernismo es un círculo cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna[487]. » Il souligne que cette capacité à « sintetizar, asimilándolas, tendencias literarias que en Europa fueron sucesivas e incompatibles » est précisément ce qui a permis l'inclusion de l'Amérique à la littérature universelle et, par là, ce qui a contribué à déterminer son indépendance littéraire.

Il suffit, pour comprendre l'importance et l'éclectisme des traditions convoquées par ce nouveau mouvement littéraire hispano-américain, de citer quelques mots de l'un de ses plus remarquables représentants, le nicaraguayen Rubén Darío : « *Qui pourrais-je imiter pour être original?*, me decía yo. Pues, a todos. A cada cual le aprendía lo que me agradaba, lo que cuadraba a mi sed de novedad y a mi delirio de arte; los elementos constituirían después un medio de manifestación individual[488] ». Le commentaire de Pacheco que l'on trouve un peu plus loin dans cette même anthologie entre en résonance aussi bien avec l'intention moderniste qu'avec la conception de la poésie qui sous-tend l'œuvre de notre auteur : « La originalidad consiste en crear lo inesperado con la materia de lo existente. El trabajo artístico es un proceso de transformaciones y reordenamientos ». (Pacheco, 1999 : XIX)

Circulation, transformation, réorganisation de la matière poétique, tels sont les axes qui structurent, de manière totalement différente dans les deux cas, aussi bien une grande partie des œuvres modernistes que les textes poétiques de José Emilio Pacheco, qui va donner à ces manipulations textuelles une dimension éthique et épistémologique : « El primero entre los valores sociales de la poesía es mantener en circulación el lenguaje porque sólo mediante las palabras podemos aspirar a entendernos y a entender el mundo ». (Pacheco, 1999 : XLIII)

---

[486] Guillermo Díaz-Plaja, *Culturalismo y creación poética*, Madrid, Revista de Occidente, 1972, p. 51.
[487] José Emilio Pacheco (intro., sél. et notes), *Antología del Modernismo* (1884-1921), México, UNAM/Era, 1999, p. XI.
[488] Rubén Darío en « Los colores del estandarte », *La Nación*, noviembre 27, 1896, cité par José Emilio Pacheco, *Antología del Modernismo*, *op. cit.,* p. XVIII.

La réflexion sur le Modernisme proposée par Pacheco dans son prologue érige la réutilisation de matériaux poétiques antérieurs en l'un des principes fondamentaux de la poésie. Le portrait littéraire qu'il dessine de López Velarde – poète qu'il cite à maintes reprises dans son oeuvre et en l'hommage duquel il écrit le très beau texte « Ramón López Velarde camina por Chapultepec » (ToT, p. 159) –, annonce le déclin du modernisme mexicain, qui ne peut résister à la violence et la désillusion amenées par la Révolution. Il dit de l'œuvre de ce poète[489] :

> [...] es el modernismo más la revolución, el modernismo pasado por la revolución. Su poesía crece en un jardín modernista pero es un jardín que la violencia ha devastado. Su resplandor es el de un sol poniente. Es "más trágico, más completo e intenso" que los anteriores porque se halla al término de un proceso y resume entera la situación: el fin de la precaria *Belle époque* mexicana que agoniza en los palacios de la Reforma y Tacubaya bajo el doble asalto de la modernidad y de unos hombres cuyo rostro es en definitiva el rostro de México largamente enmascarado por la ficción del porfiriato. (Pacheco, 1999 : LII-LIII)

Il conclut son prologue en affirmant le legs indubitable du Modernisme dans ses dernières expressions : l'appropriation du langage (le langage poétique hérité d'une ouverture aux différentes traditions, mais aussi la langue espagnole) comme possibilité d'accéder à une voie, un cheminement poétique qui part d'un langage connu, balisé par l'autre, d'une part, et une voix propre au poète, affranchie de certains instruments stylistiques (comme la rime de fin de vers, qu'il n'utilisera que très rarement), d'autre part. L'auteur termine avec une proposition qui donne à penser : « *Tradición de la ruptura* llama Octavio Paz a la que funda el modernismo. Prefiero decir tradición de la imposibilidad del discípulo, de la obra abierta a todos los logros del pasado y a la poesía de todos los idiomas. No hay líneas rectas ni hay escuelas: hay obras únicas irrepetibles e insustituibles poemas. » (Pacheco, 1999 : LIII-LIV)

Pour Pacheco, l'œuvre du poète moderniste se caractérise par une profonde et génuine individualité pourtant fondée sur les œuvres du passé : nouvelles constructions à partir de matériaux verbaux hérités d'une tradition, associations inédites d'idées ou de pensées déjà formulées autrement, autres déplacements qui impliquent une vision nouvelle d'un objet pas si différent. L'hétérogénéité des influences, modèles, sources – volontaires ou non – auxquelles vont puiser les modernistes conduit à une certaine forme de paradoxe : le Modernisme est un courant qui s'inspire de si nombreuses traditions qu'il participe à la dissolution même de la tradition et invite à une « histoire » de la littérature qui, en multipliant les emprunts, brouille la linéarité d'une filiation littéraire : la poésie hispano-américaine du XXe siècle élargit ses horizons.

---

[489] Pour Pacheco, López Velarde est un véritable « classique ». Dans son « Aproximación a la poesía mexicana del siglo XX » il fait à López Velarde cet éloge définitif, qui explique et justifie le retour fréquent aux textes de ce poète : « López Velarde es un poeta eterno. Resistirá las modas y los cambios del gusto. Cada época lo redescubrirá y su poesía seguirá tan viva como hoy "para el pasmo y la gloria/de la humanidad giratoria. » (*Hispana*, 1965, vol. 48, nº2, p. 210).

Autant pour Pacheco que pour Díaz-Plaja, le Modernisme semble donc marquer le point de départ d'une littérature explicitement littéraire. L'académicien espagnol dessine dans son discours l'inventaire des poètes chantés par d'autres poètes, tout au long du XXe siècle : Manuel et Antonio Machado, Unamuno, Valle-Inclán, Juan Ramón Jiménez, ainsi que de nombreux poètes de la génération de 27 – Rafael Alberti, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Jorge Guillén, Vicente Aleixandre, par exemple –, dont certains vont être à leur tour repris par Pacheco. Díaz-Plaja fait de la dimension culturaliste l'un des éléments fondateurs de la poésie contemporaine. Au terme de son essai, il détache trois implications particulières du culturalisme : la hiérarchisation intellectuelle du phénomène poétique, la possibilité d'offrir de l'œuvre du poète une caractérisation critique, le surgissement d'un sens de la fraternité, rendu possible par cette cohabitation amicale des poètes et de leurs œuvres au sein de nouveaux textes.

Les réflexions de Díaz-Plaja sur ce que l'on pourrait désigner comme le « premier culturalisme » espagnol nous aident à établir des repères – points de convergence et de divergence –, entre cette tendance poétique et la pratique de réécriture des autres si caractéristique de la poésie pachéquienne. L'examen des poèmes culturalistes cités par l'académicien espagnol révèle en premier lieu que le culturalisme rend hommage au poète, non au texte. Le « culturalisme espagnol » cite immanquablement le nom de celui dont il fait l'éloge, contribuant à s'inscrire profondément dans une tradition, certes, mais en construisant un panthéon basé sur une « hiérarchisation intellectuelle ». L'écrivain devient, de fait, un historien de la littérature plus qu'un critique, en prolongeant dans son œuvre celle d'un illustre prédécesseur. Pacheco s'inscrit lui aussi dans cette tradition et certaines de ses compositions sont de véritables commentaires critiques rendant hommage à un poète ou à un écrivain : « El centenario de Gustave Flaubert » n'est pas une réécriture poétique mais, comme le dit l'auteur, « Un artículo en verso » (ToT, p. 300) sur le romancier et nouvelliste français.

Le plus souvent, néanmoins, ce n'est pas la figure du « Poète » qui est au cœur des poèmes de Pacheco mais de brefs fragments de ces textes qui sont réintégrés à un nouvel ensemble, utilisés « concrètement » comme matériaux de construction du poème. Le culturalisme tel qu'il est décrit par Díaz-Plaja consiste bien souvent en un discours sur le poète, la réécriture implique un discours avec le texte, dans toute sa matérialité. Dans les exemples donnés par Díaz-Plaja, s'il s'agit d'intertextualité, celle-ci est presque toujours thématique, mais ne rentre pas en jeu en termes de productivité textuelle (au sens où il est rare que le poète culturaliste reprenne des fragments textuels ou des caractéristiques formelles structurelles du poète auquel il rend hommage).

Nous avons parlé plus haut d'un « premier culturalisme » du XXe siècle : celui qui a été défini par Díaz-Plaja, et nous avons employé ce qualificatif dans le but de distinguer, dans la poésie

espagnole plus actuelle, un « nouveau culturalisme », que l'on pourrait caractériser par un recours fréquent, volontaire et assumé à des hypotextes classiques, tels que la mythologie ou les poèmes de l'*Anthologie grecque*[490]. Les représentants[491] de ce « nouveau culturalisme », qui ont composé leur œuvre dans les trois dernières décennies, vont avoir vis-à-vis de ces textes antérieurs une posture beaucoup plus engagée : il ne s'agit plus seulement de rendre hommage, ou de puiser dans un fonds d'images distantes, mais de placer au cœur de la création poétique le jeu – parfois ironique et irrévérencieux – avec un ensemble textuel qui offre, grâce à ses capacités à être répété et transformé, une malléabilité thématique et formelle d'une grande productivité. C'est le cas des épigrammes de l'*Anthologie grecque* : « Debido a que el epigrama griego es un género en el que la reelaboración sobre modelos anteriores constituye uno de sus rasgos más característicos, la variación en muchos casos se realiza por medio del uso de motivos o imágenes de una categoría en otra[492]. »

Pacheco partage avec de nombreux poètes culturalistes qui ont écrit dans les années quatre-vingt l'inépuisable source de *l'Anthologie grecque*. Même si, étonnament, il n'existe pas de version complète de cette anthologie en espagnol, ces auteurs – Pacheco inclus – profitent des potentialités formelles (la concision de l'épigramme ou de l'épitaphe) et thématiques (la poésie amoureuse, dans ses versions hétéro et homosexuelles, le ton élégiaque propice à une réflexion sur la fugacité du temps, la mort inévitable) pour générer de nouveaux poèmes, résolument modernes, mais qui rappellent en même temps des structures, des thématiques, des noms d'ordre classique. Dans un article consacré à l'*Anthologie grecque* dans la poésie espagnole contemporaine, Begoña Ortega Villaro fait la lumière sur la productivité du substrat textuel, tout en précisant que les auteurs étudiés s'approchent de l'*Anthologie* avec une grande liberté : guidés par leur goût personnel, ils vont emprunter aux épigrammes seulement ce qui convient à leur travail de création poétique et y incorporeront, sans contrainte, des éléments extérieurs – très éloignés, parfois – du texte original. La critique souligne la présence fréquente de l'ironie dans de tels remaniements textuels, et la nécessaire participation/décodification du lecteur : « este juego [irónico] se basa en un acercamiento y también en un alejamiento del texto y exige una complicidad del lector, que, en su conocimiento de éste, reconoce y participa de este doble movimiento. (Ortega Villaro, 2001 : 218)

Ce « nouveau culturalisme » engage, nous semble-t-il, de nombreuses correspondances avec la praxis poétique de notre auteur : il est un facteur de productivité textuelle, il entame un dialogue

---

[490] Il est probable que l'ouvrage qui soit à la source des différentes versions (dans différentes langues) de l'*Anthologie grecque* soit l'édition bilingue de W. R Paton, *The Greek Anthology*, publiée pour la première fois en 1916.
[491] Dans son article « La Antología griega en la poesía española contemporánea » (*Minerva*, 2001, nº15), Begoña Ortega Villaro cite par exemple Eloy Sánchez Rosillo (1948), Víctor Botas (1945-1994), Luis Alberto de Cuenca (1950), Jaime Siles (1950), Luis Antonio de Villena (1951), Aurora Luque (1962), Esperanza López Parada (1962), Juan González Iglesias (1964), Javier Almuzara (1969).
[492] Begoña Ortega Villaro, art. cit., p. 218.

très varié dans ses intentions (ludiques, ironiques, encomiastiques, etc,) et accorde lui-aussi un rôle prépondérant au lecteur, en l'incitant à découvrir dans le texte d'autres textes, à être le creuset où vont entrer en fusion et/ou en tensions diverses textualités.

> De alguna forma, pues, el que no capte todos los guiños culturalistas, todas las intertextualidades del poema, también puede leerlo, hallando el puro fondo de experiencia humana que lo mueve. El culturalismo es *más vida*, y el aceptar y partir de una tradición en la que uno –además– se deleita. Pero acaso también sea cierto (en el caso de José Emilio Pacheco) que ese culturalismo que a otros les sirve para magnificar, con otras máscaras, su *yo* que destacará siempre, a él (a Pacheco) le sirve, al mismo tiempo, y sin que las dos realidades se destruyan, para ocultarse, para intentar desaparecer como individuo: cuenta la cultura, no los nombres. Hombres, pero no nombres. (Villena, 1985 : 37-38)

Nous verrons, lorsque nous aborderons les représentations de la figure du poète dans la poésie pachéquienne, que les masques, les hétéronymes, les apocryphes, apparaissent fréquemment comme des recours pour signifier le poète, en même temps qu'ils visent à en dissimuler – mais non à en supprimer – la subjectivité. Afin de conclure cet aparté sur les liens entre la poétique pachéquienne et le culturalisme, nous souhaiterions rapprocher, à notre tour, une citation extraite de l'ouvrage d'Almuneda del Olmo Iturriarte et Francisco Díaz de Castro, *Versos robados. Tradición clásica e intertextualidad en la lírica posmoderna peninsular*, de la conviction de Pacheco que « lo leído es tan nuestro como lo vivido » :

> Porque es cierto que no existe la originalidad en lo que respecta a lo que la poesía tiene que decir, pero sí en las maneras que adquiere ese decir. La poesía de ahora y de siempre, la poesía posmoderna y la que nos entregan la tradición clásica y otras tradiciones, debe seguir pensando y contándonos la vida para poder entender quiénes somos. Debe seguir dando cuenta del mundo en que vivimos como una forma superior de representación de la realidad y del pensamiento, si no para dar respuestas, sí para plantear preguntas en un cuestionamiento permanente que fluye a lo largo del tiempo desde la Antigüedad. Y en este sentido los poetas son unos auténticos ladrones, pero no solo de versos, también de voces, de ritmos, de géneros, de personajes, de mitos, de temas, de tópicos, de historias, de peripecias…. Un alijo, tanto más enriquecedor cuanto más avaricioso, que se combina en cada caso con un imaginario propio fruto de experiencias vitales entendidas en su más amplio sentido –lo vivido igual que lo leído, lo visto y lo oído– y que en nuevo tiempo, el de las posmodernidad, tiene que volver a decirse a través de la palabra poética[493].

Dans une perspective totalement différente, qui emprunte beaucoup à la psychanalyse, Harold Bloom vise, dans *L'angoisse de l'influence*[494] (*The Anxiety of Influence*), à retracer le « cycle vital du poète en tant que poète » dans ses relations filiales avec ses prédécesseurs – ce que Freud appelait « le roman familial » –, avec lesquels il engage, selon le critique, un rapport forcément agonistique :

---

[493] Almuneda del Olmo Iturriarte y Francisco Díaz de Castro (eds), *Versos robados. Tradición clásica e intertextualidad en la lírica posmoderna peninsular*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2011, p. 9.
[494] Harold Bloom, *L'angoisse de l'influence*, tr. M. Shelledy et Souad Degachi, Paris, Aux Forges de Vulcain, 2013 [1ère éd. originale 1973].

> Mais l'influence poétique ne nuit pas forcément à l'originalité du poète : elle contribue même souvent à l'accentuer, sans rendre le poète nécessairement meilleur pour autant. Les profondeurs de l'influence poétique ne sauraient être réduites à l'étude des sources, à l'histoire des idées ou à l'analyse et la classification des images. L'influence poétique – ou méprise poétique, comme je la nommerai souvent – implique nécessairement l'étude du cycle vital du poète en tant que poète. Si l'on veut mener une telle étude du contexte dans lequel ce cycle s'est déroulé, elle devra obligatoirement envisager les relations entre poètes comme relevant de ce que Freud appelait le « roman familial », tout en les considérant comme autant de chapitres de l'histoire du révisionnisme moderne (c'est-à-dire postérieur aux Lumières). (Bloom, 2013 : 57-58)

La thèse proposée par Bloom est peut-être valide pour les poètes qu'il étudie et les sociétés et cultures où ceux-ci ont vécu. Par bien des aspects elle ne nous semble pas être à même d'aider à construire une interprétation pertinente du processus de création poétique chez José Emilio Pacheco. Comme le souligne pertinemment Ronald. J. Friis :

> Modern poets revel in teasing readers with clues about literary origins. In the twentieth century's poetry of beginnings, a gradual shift has occurred from poems that focus on outside inspiration to texts that see language itself as their source. This change in emphases signals the evolution of the poet's role from priest or « little god » to the more secular witness or compiler of intertexts. José Emilio Pacheco's critically engaging poems actively participate in this redefinition of the author. They test the limits of translation and employ intertextual sleights of hand that lead us into reconsidering originality itself. Pacheco's poetry on the destructive effects of time is obsessed with the mystery of where poems come from, a problem poets and readers always have and always will return to. Origins fascinate us because in the end, the interpretations we choose tell us as much about ourselves as they do about the nature of art[495].

Pacheco s'interroge sur les origines de la création poétique, sur les limites du langage poétique pour dire l'expérience vécue, sur les possibilités d'accès au « réel » dans un monde déjà saturé de références littéraires :

> La experiencia vivida
>
> Esas formas que veo a orillas del mar
> y engendran de inmediato asociaciones metafóricas
> ¿son instrumentos de la inspiración
> o de falaces citas literarias?

Très vite, il porte sur son propre travail de poète le même regard scrutateur qu'il pose sur le monde, et avec le même sens critique avec lequel, dans ses poèmes, il moque, dénonce, s'indigne des dysfonctionnements de la société mexicaine (et des errements plus globaux de la société occidentale), Pacheco observe, analyse, réfléchit sur son activité poétique et en devient, au final, son principal critique.

Dans son ouvrage *José Emilio Pacheco and the Poets of the Shadows*, Ronald J. Friis propose une lecture de l'œuvre poétique de l'écrivain mexicain qui emprunte autant à la théorie bloomienne qu'à la pensée – structuraliste et post-structuraliste – qui tend à effacer la figure de l'auteur en bénéfice

---

[495] Ronald J. Friis, *José Emilio Pacheco and the Poets of the Shadows*, Lewisburg, Bucknell University Presses, 2001, p. 15.

du principe d'intertextualité. Recueil après recueil, Friis sélectionne certains poèmes dont il fait une lecture métapoétique. Ces lectures se font par déplacement d'un sens premier (assez explicite) à un sens second (implicite) : par exemple, Friis interprète le questionnement de la voix poétique sur le passage du temps dans le monde comme une interrogation sur le passage du temps en littérature, ce qui l'amène à soulever les questions d'influence et d'originalité. La thèse défendue par Friis montre ainsi que Pacheco revient sans cesse à ces deux modèles apparemment incompatibles de l'influence littéraire : l'agonistique (modèle de l'autorité littéraire privilégiant la subjectivité individuelle, où le poète écrit en réaction face à ses prédécesseurs) et l'intertextuel (modèle où la figure de l'auteur se dissout, où la poésie est comprise comme une éternelle circulation de textes), et qu'il finit par les revendiquer tous les deux, au même niveau. « However, the poet that began by oscillating between combative and intertextual visions of originality has decided to end by claiming that poetry, *his poetry*, for now, is both agon ("A un poeta enemigo") and *aproximación*[496]. » Cette interprétation de l'oeuvre de Pacheco est particulièrement éclairante en ce qui concerne les deux premiers recueils du poète et nous trouvons remarquable, par exemple, la lecture que le critique propose de « Canción para escribirse en una ola » ou « La falsa vida », du recueil *Los elementos de la noche*.

Sa monographie, qui consacre presque toujours un chapitre à chaque recueil pachéquien, lui permet de proposer une évolution de cette cohabitation entre *l'agon* et l'intertexte au fil de l'œuvre et de montrer les relations qu'entretiennent les recueils les uns par rapport aux autres. Par ailleurs, Friis sait mettre en valeur l'élan critique – ce « criticizing poetry in order to create poetry » proposé par T. S. Eliot – qui nourrit la production poétique de Pacheco, jusqu'à affirmer : « Pacheco's greater critic, his most demanding reader, is not an Octavio Paz, or a prize committee but rather himself ». (Friis, 2001 : 119)

Pourtant, il nous semble que son interprétation presque systématique de tout motif conflictuel comme une lutte contre la figure du poète majeur réduit considérablement les lectures possibles des textes analysés (et occulte l'intertexte héraclitéen, pourtant très revendiqué). Certes, dans la « Nota » qui ouvre *Tarde o temprano* (1980), Pacheco fait lui-même usage d'une métaphore guerrière lorsqu'il affirme : « La historia literaria se escribe en términos militares. Se habla mucho de las pugnas intergeneracionales, en todo caso no menos agudas que los conflictos en el interior de un mismo grupo de edad. Todo ello existe y sería vano negarlo ». Mais s'il fait ce constat, c'est pour ensuite en exposer le revers, le nécessaire complément : « Pero igualmente cierto es que nadie

[496] *Ibid.*, p. 60.

trabaja aislado: debe tanto a los poetas que lo precedieron como a sus contemporáneos y a los que vienen después ». (ToT [1980], pp. 10-11)

Les poètes ne sont pas toujours des guerriers, s'opposant les uns aux autres, c'est souvent ceux qui écrivent l'histoire littéraire, comme Harold Bloom, qui choisissent de décrire les relations complexes entre un auteur et ses prédécesseurs en des termes forcément antagonistes, qui ne voient l'influence que comme un combat et non pas comme une aide. Friis, soutient que le masque du poète-guerrier est l'un des principaux alter-egos de l'écrivain[497], mais là où le critique voit un guerrier, nous ne voyons qu'un témoin du désastre (« el centinela que no estuvo en su sitio para correr la voz de alarma »), comme dans « Crecimiento del día » d'où est tiré cette citation, ou « Éxodo », par exemple.

Éxodo

En lo alto del día eres el que regresa
a borrar de la arena la oquedad de su paso;
el héroe imperdonable que escapó del combate
y apoyado en su escudo mira arder la derrota;
el náufrago sin nombre que se aferra a otro cuerpo
para que el mar no arroje su cadáver a solas;
el perpetuo exiliado que en el desierto mira
arder hondas ciudades cuando el sol retrocede;
el que clavó sus armas en la piel de un dios muerto
y ahora escucha en el alba cantar un gallo y otro,
porque las profecías van a cumplirse, atónito
y sin embargo cierto de haber negado todo;
el que abre la mano
y recibe la noche.

En revanche, les nombreux textes explicitement métapoétiques que Pacheco nous soumet, fruits de ce regard inquisiteur sur son propre faire poétique, nous permettent d'affirmer que la poésie de José Emilio Pacheco ne se veut pas signe de rupture. Le poète n'élève pas sa voix contre les poètes passés et présents, en s'élançant vers un « nouveau » qui s'exprime à l'avant-garde du bataillon des poètes d'une génération[498]. Au contraire, il revendique ses filiations et remercie ces prédécesseurs dont beaucoup (les plus proches) lui ont permis d'officier en tant que poète, de trouver une place au sein de la société culturelle, de l'institution littéraire, par l'intermédiaire des revues, de l'université, et des nombreuses amitiés qu'il a créées et auxquelles il doit la publication de ses premiers recueils de poèmes et de contes. Il le sait et rend hommage, fréquemment, non

[497] *Ibid.*, p. 57.
[498] Contrairement à ses contemporains Juan Bañuelos, Oscar Oliva, Jaime Augusto Schelley, Eraclio Zepeda et Jaime Labastida qui, lorsqu'ils fondent *La espiga amotinada* en 1960, cherchent à imprimer une nouvelle orientation à la poésie mexicaine.

seulement à ceux qui l'ont encouragé, « matériellement », dans sa vie littéraire, mais également à ceux qui l'ont nourri « spirituellement ».

Par ailleurs, si l'on en croit la division paradigmatique de référence dans l'étude de la poésie hispano-américaine, José Emilio Pacheco ferait partie, pour certains, du groupe des « usuarios de la tradición », la tradition qu'incarnent les « fundadores » de la poésie hispano-américaine : Huidobro, Borges, Paz, Vallejo ou Neruda. Martín Sabas, dans son article « Poesía hispanoamericana: 1915-1980[499] », précise les liens qui existent entre les « usuarios » et les « fundadores » :

> Hacia ellos [los fundadores] hay respeto y devociones manifiestas, pero también análisis y decisión de liberarse de la sombra tutelar de su palabra. No se produce, entonces, el "parricidio"; no hay tajo radical ni brusca ruptura. Usan la herencia literaria con que se encuentran, pero ampliándola, continuando los caminos abiertos, no conformándose con ser menos epígonos o repetidores de fórmulas conocidas. Emplean la tradición que les antecede para enriquecerla y hacerla así original. Para llevar la palabra aún más allá del esplendor y la violencia y, con ello, diferenciarse. Son, sí, usuarios de la tradición, pero que se pertrechan de una agudísima ironía porque – como dice Rodríguez Padrón – en ellos sucede "una más explícita confianza en la palabra que no impedirá, sin embargo, una profunda reflexión crítica sobre la misma y sobre su carácter deleznable y confundidor." Su poesía, siendo continuación, es otra y es diferente y es nueva. (Sabas, 1986 : 172)

Même si ces figures tutélaires peuvent faire de l'ombre aux jeunes écrivains et poètes qui entreprennent à leur tour d'écrire de la poésie en Amérique Latine, la plupart des critiques semblent s'accorder sur le fait que la succession fut globalement pacifique, sans rapport de force entre les deux générations, autrement dit : sans velléité de parricide.

Les textes de ses prédécesseurs ont laissé des marques profondes dans l'écriture personnelle de notre auteur. À partir de *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, Pacheco, en s'orientant vers une poésie plus ouvertement métatextuelle, en cherchant à « analyser » et conscientiser ses relations avec les autres auteurs (Borges et Paz, notamment), va se tourner vers une poésie fondée non pas sur l'angoisse, mais sur le plaisir des influences. Il ne cherche nullement à cacher les auteurs qu'il admire et qui ont participé à son « cycle vital de poète en tant que poète » : il va expliciter (et ce dès ses premiers recueils) ses lectures et ses sources au moyen de dédicaces, d'épigraphes – *No me preguntes cómo pasa el tiempo* n'en compte pas moins de dix-neuf –, et autres discours paratextuels, commes les hommages rendus à Paz et à Borges dans *Los narradores ante el público* :

> Mi deuda hacia Paz no tiene término y crece a cada nuevo libro que publica. Su poesía y su prosa han hecho que comience el descubrimiento de lo que quiero decir; me han iluminado, para decirlo con una palabra que le es grata […].

[499] Martín Sabas, « Poesía hispanoamericana: 1915-1980 », *Cuadernos hispanoamericanos*, 1986, nº428, pp. 170-173

Mi devoción respecto a Borges fue tan fervorosa como torpe. Cometí la ingenuidad de querer imitarlo. A veces siento que sobrevaloré a Borges o quiero liberarme de él. Lo releo y vuelvo a quedar en la misma inocencia deslumbrada de 1958 (*Narradores*, pp. 245-246).

La pratique poétique de José Emilio Pacheco prend une direction opposée à la théorie des influences proposée par Bloom en décidant d'embrasser explicitement non seulement l'angoisse des influences, mais également celle provoquée par la conscience que tout a déjà été écrit. Pour contrer cet amer et inévitable constat – qui aurait pu s'avérer paralysant –, Pacheco écrit son impuissance comme poète et doute constamment de ce que signifie la poésie dans le contexte socio-culturel où il s'inscrit :

Crítica de la poesía

He aquí la lluvia idéntica y su airada maleza.
La sal, el mar deshecho…
Se borra lo anterior, se escribe luego:
Este convexo mar, susmigratorias
y arraigadas costumbres,
ya sirvió alguna vez para hacer mil poemas.

(La perra infecta, la sarnosa poesía,
risible variedad de la neurosis,
precio que algunos pagan
por no saber vivir.
La dulce, eterna, luminosa poesía.)

Quizá no es tiempo ahora.
Nuestra época
nos dejó hablando solos.

Si, dans ses deux premiers recueils, le doute du poète restait en sourdine, il se fait retentissant à partir de *No me preguntes cómo pasa el tiempo*. Pacheco s'interroge sur la relation entre le poète et le langage, d'une part, mais également sur la relation entre le poète-qui-écrit-aujourd'hui et les-poètes-qui-ont-écrit-hier, entre soi et autrui. L'ensemble de son œuvre ne propose pas de réponse et ce questionnement incessant se poursuit, tel un travail de Sisyphe. L'œuvre poétique de Pacheco s'achève (?) d'ailleurs sur ce qui est donné explicitement comme l'affirmation d'un échec :

Despedida

Fracasé. Fue mi culpa. Lo reconozco.
Pero en manera alguna pido perdón o indulgencia.
Eso me pasa por intentar lo imposible.

Pacheco, peu enclin à se manifester sous un « je poétique », nous propose ici un texte où les formes de première personne envahissent le poème. Si nous relisons sa « Crítica de la poesía », nous voyons que la voix poétique a recours à des tournures impersonnelles « se borra », « se escribe » ou plurielles « nos dejó hablando solos ». Le doute, la critique, la réflexion sur la poésie deviennent

une problématique commune (le lecteur a sa place dans ce « nous »). Le choix de l'individuation du poète dans son dernier texte n'est pas innocent : ce qui échoue, c'est le poète, non pas la poésie. À partir du moment où celle-ci se fait partage, dialogue, discussion, conversation ; à partir du moment où ses images se reflètent à l'intérieur d'un autre, où elle provoque chez l'autre le souvenir ou l'émotion (de l'amour au dégoût), où elle invite à penser et à sentir autrement, la poésie ne peut échouer : il n'y a pas à demander pardon. La voix poétique, à nouveau, reprend une conversation qu'elle a ouverte avec nous (car c'est à nous, lecteurs, que s'adresse cette « despedida ») il y a cinquante ans et quelques six cents pages : elle nous fait « signe » et nous apprécions autant le geste que la tentative.

La réflexion continue sur le faire poétique amène bien vite notre auteur à adopter une conception sociale de la littérature : choisir l'entraide plutôt que la lutte, la création collective aux dépens de la recherche d'originalité. La réécriture des autres lui permet de « mettre en scène » les différentes formes qu'il adopte pour se lier aux poètes qui ont écrit avant lui : il va jouer avec les méprises (*misreadings* ou « *clinamen* » de Bloom), proposer des lectures antithétiques (« *tessera* »), céder aux compulsions de répétition (en refusant la « *kenosis* »), par exemple. Il prend plaisir, comme Borges, non pas à tuer mais à créer ses précurseurs : « En el vocabulario crítico, la palabra *precursor*es es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro[500]. » Plus qu'une lutte agonistique, Pacheco engage avec ceux qui ont écrit avant lui, une poétique de la réciprocité, comme l'explique Mary Docter :

> […] Pacheco's dialogue of multiple voices does not involve violating, destroying or eliminating one's predecessors, but rather become a collaborative process in which *both* works are energized, transformed, and given new life. Through reciprocity, Pacheco claims that it is possible –quite paradoxically– for the poet to influence his predecessors, to amplify or reframe former works, to write an original poem entirely from previous texts, and to find his own voice through that of others[501].

2. Tentative d'inventaire des sources poétiques pachéquiennes

Nous ne prenons en compte dans notre inventaire que les auteurs dont des vers sont cités (sur le seuil ou dans le corps du poème), ceux qui sont explicitement nommés et ceux, identifiés le plus souvent, dont la figure est centrale dans la construction d'un poème. Nous laissons de côté les personnalités littéraires auxquelles les poèmes ou les recueils sont dédicacés, car la relation intertextuelle qui se joue dans les dédicaces, même si elle témoigne de la reconnaissance du scripteur

---

[500] Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, t. II, *op. cit.* (1989), pp. 89-90.
[501] Mary Docter, « José Emilio Pacheco: a Poetics of Reciprocity », *Hispanic Review*, 2002, n°70, p. 379.

(de la manifestation de sa gratitude) envers un autre écrivain, même si elle incite à une reconnaissance de la part du lecteur (qui est invité à identifier l'auteur cité comme étant potentiellement une influence pour l'auteur citant), ne met pas « en jeu » le texte. La révision de l'anthologie *Tarde o temprano* a permis de construire le tableau synoptique suivant :

De l'Antiquité gréco-romaine	Les mythes de Sisyphe (133, 393) et de Prométhée (134) Homère : *L'Iliade* (159, 250) et *L'Odyssée* (281) Héraclite d'Éphèse (44, 130, 131, 220) Virgile (394, 467) et Ovide (77)
Des textes bibliques	Ancien Testament : du Pentateuque : Exode (139) ; des livres historiques : Livres des Rois (395) ; des livres hagiographes : Job (36, 78, 121, 202, 311), Proverbes (121), L'Ecclésiaste (101, 121), Cantique des cantiques (120, 207), Salomon (91) ; des livres des Prophètes : Esaïe (175, 272, 295), Ezéchiel (50), Jonas (268) Nouveau Testament : Actes des Apôtres (307) ; Évangile selon Jean (370)
De l'orient ancien	La Chine impériale : de la période des « Six Dynasties » [IIIe – VIe siècles environ] : Tao Ch'Ien (128) ; de la Dynastie Tang (VIIIe siècle) : Li Kiu Ling (79), Li Po (115, 133) ; Wei Yin Wu (142) Inde : le *Bhavabhuti* [VIIIe siècle environ] (104)
De l'Espagne	Du XVe siècle : Jorge Manrique (82, 250) ; du XVIe siècle : Bernal Díaz del Castillo (76) ; du XVIe siècle : don Sebastián de Toledo, vice-roi de la Nouvelle Espagne (81), fray Antonio de Guevara (124), Francisco de Terrazas (172, 318) Du Siècle d'Or : Garcilaso de la Vega (63), Cervantes (114), Rodrigo Caro (132), Calderón de la Barca (145), Quevedo (145, 156), Góngora (156), Lope de Vega (156), Sor Juana Inés de la Cruz (174, 422), Padre Antonio Olivera (446) Du XVIIIe siècle : Gaspar Melchor de Jovellanos (99) Du XIXe siècle : Gustavo Adolfo Bécquer (372) Du XXe siècle : José Ortega y Gasset (92), Antonio Machado (102), Luis Cernuda (157), Benito Pérez Galdós (192), Juan Ramón Jiménez (225), Rafael Alberti (306, 437), Jorge Guillén (276, 299), Miguel de Unamuno (389), Federico García Lorca (500)
Du monde anglophone	De l'Angleterre des XVIe et XVIIe siècle : William Shakespeare (358), Thomas Hobbes (268) ; du XIXe siècle : Matthew Arnold (438) De la Grande Bretagne et de l'Irlande du XXe siècle : T. S. Eliot (11, 120, 194, 219), James Joyce (72), Samuel Beckett (93), D. H. Lawrence (151) Des États-Unis d'Amérique : W. H. Auden (151), Vladimir Nabokov (419), Ernest Hemingway (600)
Du monde francophone	Du XVIe siècle : Pierre Ronsard (110) Du XIXe siècle : Baudelaire (55, 117, 140, 146), Jules Laforgue (122), Paul Verlaine (157), Gustave Flaubert (301), Arthur Rimbaud (454), Jules Verne (507) Du XXe siècle : Tristan Tzara (14), Paul Valéry (7), Denis de Rougemont (141), Jean Cocteau (211)
Autres pays d'Europe	D'Allemagne : du XVIIIe siècle : Goethe (85), du XIXe siècle : Heinrich Heine, du XXe siècle : Walter Benjamin (134) D'Autriche (XIXe – XXe siècles) : Rainer Maria Rilke (p. 372), Erich Fried (385) De Grèce : du XXe siècle : Giorgos Seferis (262) et Constantin Cavafy (289) D'Italie : du XIVe siècle : Dante Alighieri (220), du XXe siècle : Italo Calvino (114) et Eugenio Montale (391) Du Portugal du XVIe siècle Luis de Camoens (220), du XXe siècle : Fernando Pessoa (102, 210) De République Tchèque : du XXe siècle : Jaroslav Seifert (334) et Vladimir Holan (384)
De l'Amérique hispanique	De l'héritage préhispanique (67, 169, 170, 171) Du XIXe siècle : Juan de Dios Peza (189) Du Modernisme : Rubén Darío (74, 147, 564), Amado Nervo (90, 153, 437), Salvador Díaz Mirón (207, 343), Guillermo Prieto (323), Ramón López Velarde (72, 81, 117, 159, 181, 354, 602) Du XXe siècle: Jorge Luis Borges (20, 500), Ernesto Cardenal (62, 237), Elena Poniatowska (68), Octavio Paz (80, 143 ?, 602), Juan José Tablada (111), Marco Antonio Montes de Oca (135, 362), "Contemporáneo" anonyme (137), José Gorostiza (145, 602), César Vallejo (150, 157, 158, 359, 459), Luis Cardoza y Aragón (162), Juan Carlos Onetti (188, 400), Gabriel Zaid (216), Adolfo Bioy Casares (218), Lugones (219), Efraín Huerta (278, 299), Juan Rulfo (295), Luis G. Urbina (307), Enrique Lihn (352), Pablo Neruda (364, 586), Julio Ortega (424), Severo Sarduy (567), Fernando Benítez (600), Jaime Sabines (602)

Tableau 7 : Inventaires des auteurs et textes cités dans *Tarde o temprano* (2000). Les chiffres entre parenthèses correspondent au numéro de page correspondant.

À l'exception de *El reposo del fuego*, tous les recueils faisant partie de notre corpus comptaient dans leur première édition une section « Aproximaciones », qui n'a pas été conservée lors de la réédition de *Tarde o temprano* de 2000. L'inventaire des œuvres et auteurs qui sont à l'origine de la réécriture que nous avons dressé ci-dessus devra donc être complété avec les textes que nous mentionnerons dans la sous-partie consacrée aux « Aproximaciones ». Pour le moment, nous allons nous centrer sur l'examen de la dernière version de *Tarde o temprano* : nous y chercherons la trace des autres dans les poèmes pachéquiens, analyserons les différentes manifestations du texte-tissu né de la rencontre entre les différents matériaux, réfléchirons sur les implications littéraires de ce « faire » poétique.

a. Les mythes, les philosophes présocratiques et la tradition biblique

Les mythes occupent un lieu à part dans le corpus des réécritures. En effet, anonymes par nature, on ne les connaît que par les textes que leurs plus illustres transcripteurs nous ont légués et que la tradition nous transmet. Rêves collectifs (d'après Freud), révélateurs des archétypes d'un inconscient collectif (d'après Jung), les mythes reviennent sous les formes les plus variées (notamment artistiques) parce que l'homme ne cesse de retrouver dans ces récits une lecture du monde symbolique qui semble dériver d'une « vérité primitive » : « Le mythe est donc un élément essentiel de la civilisation humaine ; loin d'être une vaine affabulation, il est au contraire une réalité vivante, à laquelle on ne cesse de recourir ; non point une théorie abstraite ou un déploiement d'images, mais une véritable codification de la religion primitive et de la sagesse pratique[502]. » Maurice Domino souligne qu'il est difficile de séparer les catégories de mythe et de texte littéraire, tant et si bien qu'il faudrait peut-être envisager l'existence d'une littérature orale ayant préexisté à l'écrit : « Il y a bien eu gestion d'un texte antérieur qui a eu pour effet le passage de l'oral à l'écrit, on a copié le texte oral : l'a-t-on écrit ou réécrit[503] ? ». La question du mythe renvoie indirectement à une interrogation sur l'origine et nous place, à nouveau, face à la possibilité que tout texte soit déjà réécriture d'un texte antérieur écrit ou non. Le mythe, observé depuis le cadre de compréhension de la littérature postmoderne, est un objet à la fois problématique et emblématique : il se trouve depuis toujours débarrassé de la notion d'auteur (on le considère collectif et anonyme le plus souvent), il n'existe pas sous la forme unique d'un texte original et ne s'incarne que lorsqu'il est répété par de multiples variantes : « Le mythe originaire n'existe pas, mais le mythe toujours se donne lui aussi sous les espèces de l'identité et de la différence : il répète et varie[504] ».

---

[502] Malinowski, « Myth in primitive psychology », *Magic, Science and Religion*, New York, Doubleday, 1955, pp. 101-108, cité par Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 34.
[503] Maurice Domino, art. cit., sans pagination.
[504] *Idem*.

Ces principaux traits du mythe en font un lieu de circulation du sens : ancré dans un temps anhistorique, il est toujours l'objet de réappropriation (par l'écriture, la lecture, etc.) et se met aisément en rapport avec le temps présent et la parole sociale. La reprise des mythes permet à Pacheco d'exploiter les potentialités réceptives de ces récits : connus d'un large public, ils sont facilement reconnaissables ; de plus, puisqu'ils sont inscrits dans la mémoire du lecteur, leur détournement est repérable et interprétable. En revanche, l'absence de toute source stable implique que la reprise passe davantage par la substance du contenu que celle de l'expression. On retrouve, condensés en quelques vers, les éléments essentiels des figures mythiques convoquées.

Sisyphe et Prométhée

Nous allons voir que c'est surtout la caractéristique de répétition-variation qui semble intéresser particulièrement notre auteur : le premier mythe qu'il met en poème (dans *Irás y no volverás*) est celui de Sisyphe – dont la punition consiste justement en la répétition absurde du même geste – et dès le titre, le poète met l'accent sur la capacité du récit à être repris et renouvelé :

> Nuevo mito de Sísifo
>
> Respira hondo… Ya…
> Bueno, ahora empuja
> –como hombre, con fibra, sin desmayo–
> tu granito de arena
>
> Y cuando al fin te encuentres en la cima
> y lo veas que rueda cuestabajo,
> dedícate a buscarlo una y mil veces
> en la pluralidad de este desierto. (ToT, pp. 133-134)

Le mythe de Sisyphe sert à Pacheco pour représenter le travail d'écriture. Il exprime cette analogie dans la note qui précède *Tarde o temprano* : « Escribir es el cuento de nunca acabar y la tarea de Sísifo ». Dans ce premier poème, il nous semble que l'analogie n'occupe pas le centre de la réécriture : celle-ci, plus ludique, vise à renchérir d'absurdité. La réécriture pachéquienne du mythe joue d'abord sur un effet de perspective : la voix poétique se place au plus près de Sisyphe et tente de le soulager de sa peine par une adresse directe qui, interpelant simultanément le supplicié et le lecteur, oriente la lecture vers l'aspect concret de l'effort physique (la respiration entrecoupée de pauses, signalées par la ponctuation). Pourtant, contrastant avec l'apparente difficulté de la tâche, le dernier vers de la première strophe réserve au lecteur une surprise : ce n'est pas un rocher que le supplicié doit pousser au sommet d'une colline mais un « petit grain de sable ». Dans la seconde strophe, la voix poétique s'éloigne du supplicié pour donner une image plus globale de sa peine qui, dans la version de Pacheco s'avère être double : non seulement il s'agit de pousser le « granito

de arena », mais de retrouver celui-ci au milieu du désert lorsqu'il aura dévalé la pente. La lecture du mythe de Pacheco semble répondre et surenchérir à celle de Camus : la tâche de Sisyphe symbolise la vie comme un éternel recommencement obéissant ici « doublement » à l'absurde. En déplaçant l'instrument du supplice du rocher au grain de sable, en incitant le supplicié à retrouver celui-ci au milieu d'un désert, la voix poétique la rend à la fois totalement insignifiante et absolument impossible.

Ce même mythe est repris par Pacheco dans *El silencio de la luna*. Là encore, le titre signale explicitement le retour au mythe, d'une part, et une forme d'intratextualité, d'autre part :

> Retorno a Sísifo
>
> Rodó la piedra y otra vez como antes
> la empujaré, la empujaré cuestarriba
> para verla rodar de nuevo.
>
> Comienza la batalla que he librado mil veces
> contra la piedra y Sísifo y mí mismo.
>
> Piedra que nunca te detendrás en la cima:
> te doy las gracias por rodar cuestabajo.
> Sin este drama inútil sería inútil la vida. (ToT, p. 393)

Plus de vingt ans après sa première exploration du mythe de Sisyphe, la voix poétique revient à cette figure essentielle, pour en donner cette fois une vision plus apaisée. La correspondance entre les deux compositions est accentuée par des reprises littérales : au « empuja » du premier poème répond le « empujaré » que l'on voit ici répété, le « cuestabajo » de la première version fait écho aux deux possibilités « cuestarriba », « cuestabajo » du second poème. Le supplice apparaît non plus par le biais de l'effort physique de pousser la pierre, douloureux pour le corps, ou de l'impossibilité mathématique de retrouver un grain de sable dans un désert (douloureuse pour l'esprit) mais à travers la répétition du geste, dénotée par les indications de fréquence : « y otra vez como antes », « de nuevo », « mil veces », connotées par les répétitions disséminées au sein du poème (le verbe « rodar » est présent deux fois, le substantif « piedra » trois fois) ou regroupées à l'intérieur d'un même vers : « la empujaré, la empujaré », « contra la piedra y Sísifo y mí mismo », « Sin este drama inútil sería inútil la vida ».

Une fois n'est pas coutume, la voix poétique adopte dans cette composition la première personne du singulier. Si l'on peut d'abord penser qu'il s'agit d'un masque (la voix poétique habillée de Sisyphe), la seconde strophe écarte explicitement cette possibilité, et sépare « Sísifo » de « mí mismo » (même si nous pouvons remarquer au passage que ces deux entités différentes sont presque identiques dans leur sonorité). Le travail de Sisyphe est en fait celui du poète : et c'est bien la voix du poète que l'on entend ici nous décrivant une tâche qui est un combat, un labeur qui

trouve son essence dans la répétition des autres et de soi, à travers les mêmes gestes, graphèmes, mots, textes, encore et encore… Ce sont ces signes-là qui, répétés, soulagent le poète face à la conscience de la vanité de la vie. Et c'est dans le recommencement de la tâche qu'il entreprend que se trouve le bonheur, non dans son achèvement ou le sens que celle-ci peut avoir : là encore, l'intertextualité ne se fait pas seulement avec le mythe, elle répond également à l'essai de Camus où il nous est demandé d'« imaginer Sisyphe heureux ».

L'exemple du mythe de Sisyphe nous montre la productivité de la réécriture de ce type de récit et, surtout, la mise en relief du procédé de répétition que l'on peut, en ultime instance, lier à l'exercice poétique tel que le conçoit Pacheco. L'utilisation de la figure mythique de Prométhée, dans l'un des poèmes, insiste encore une fois sur ce point :

> Prometeo
> Sólo nos es dada la esperanza por
> aquellos que no tienen esperanza.
> Walter Benjamin
>
> –No lo olvides jamás: hay otros temas.
> ¿Por qué obstinarse
> en la fugacidad y el sufrimiento?
> –me dijo Prometeo. Sus cadenas
> resonaron de nuevo cuando el buitre
> reanudó su tarea entrañable. (ToT, p. 134)

Ce bref poème suit le « Nuevo mito de Sísifo » et reprend une structure dialoguée. Ici encore, l'effet poétique est généré par cet échange entre la voix poétique et le héros mythique et, à nouveau, le « je poétique » peut renvoyer à une figure proche de l'auteur, qui, on le sait, a thématisé « obsessionnellement » la fugacité et la souffrance dans ses recueils poétiques. Dans cette conversation avec le héros mythique (non dénuée d'humour[505] puisque dans ce cas c'est le supplicié qui tente de réconforter le « je » poétique), le poète trouve dans l'image du vautour dévorant chaque jour le foie du titan une nouvelle façon d'exprimer son obsession pour le temps et pour la douleur.

Héraclite

Héraclite est, selon nous, sans doute l'une des plus importantes sources de l'écriture et de la réécriture pachéquienne : les images du fleuve et du feu, les méditations sur le monde comme mutation, sur la lutte des contraires, du philosophe présocratique, nourrissent la réflexion de notre poète, qui a fait du thème du passage du temps un axe qui traverse toute son œuvre poétique.

---

[505] L'humour est aussi présent dans la proximité sonore entre l'adjectif « entrañable » (qui signifie « intime, très affectueux ») et le substantif « entrañas » (les entrailles), qui renvoient à l'action du vauteur.

L'intégration ou la convocation de l'hypotexte héraclitéen passe par divers moyens. Dans « Sol de Heráclito », par exemple, le poème s'ouvre sur une citation littérale du philosophe marquée par les italiques : « El sol es nuevo cada día ». Le plus souvent, la réécriture va impliquer de plus importantes transformations textuelles. Ignorant quels ont été les sources dans lesquels Pacheco a puisé ses fragments, ignorant également en quelle langue ceux-ci étaient, nous n'envisageons pas cette partie comme un travail d'analyse des techniques de manipulation textuelle : nous partirons en quête des fragments utilisés et nous proposerons de voir comment Pacheco les a remis en circulation. Une précision cependant : même si nous ne pouvons pas retracer les ouvrages sur lesquels Pacheco s'est appuyé lors de ces lectures-réécritures d'Héraclite, il est presque certain qu'il ait également fréquenté le philosophe à travers les lectures qu'en a faites Borges. Le motif héraclitéen le plus repris et interprété par Borges est celui du fleuve dans lequel il est impossible d'entrer deux fois (fgt 91), ce qui amène Michel Lafon à affirmer que : « Héraclite et son fleuve circulent dans toute la production borgésienne[506] ».

Les textes d'Héraclite nous sont parvenus sous une forme fragmentaire et nous restent particulièrement hermétiques. Pour Jean Brun, ces deux caractéristiques ont participé de la prégnance de la pensée héraclitéenne :

> Les fragments d'Héraclite parlent, pour ainsi dire, sans cesse et ne finiront jamais de nous transmettre du Sens, aucun interprétation ne saurait les épuiser, les expliciter et mettre un point final au problème de leur interprétation ; leur concision même résulte de cet effort qu'a dû faire l'expression pour parvenir à se situer entre le « tout » et le « rien » : elle s'est déprise du silence, mais, ne pouvant tout dire, elle s'est rattachée à se Sens qu'elle n'épuise pas dans les mots qui en proviennent. Telle est la raison pour laquelle les fragments d'Héraclite ne cessent de nous parler ; ce sont des témoins du temps qui viennent par conséquent surgir toujours dans le nôtre[507].

En plus de partager avec le philosophe les préoccupations et les thèmes que nous allons voir, Pacheco utilise les potentialités de ces fragments brefs : en les reformulant parfois, en les empruntant plus littéralement à d'autres moments. Même si Pacheco adopte fréquemment une écriture poétique fragmentaire c'est, paradoxalement, dans le long poème *El reposo del fuego* que l'on retrouve les traces les plus sensibles et les plus nombreuses de la pensée d'Héraclite. On peut voir dans ce recueil-poème un certain (mais relatif) hermétisme, autre point de convergence avec le philosophe, ce qui ne sera pas le cas dans les recueils suivants, qui vont privilégier une expression nettement moins métaphorique.

El reposo del fuego engage une relation ouvertement rescripturale avec l'hypotexte héraclitéen dans une composition située dans la deuxième section du poème. Alors que la plupart des textes

---

[506] Michel Lafon, *op. cit.*, p. 66.
[507] Jean Brun, *Les présocratiques* (5e éd.), Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 45.

qui constituent le poème sont simplement numérotés, ce texte-là porte en sous-titre « Don de Heráclito ». Pacheco, en intégrant dans cette composition un ensemble de citations plus ou moins textuelles, de reformulations et de gloses de certains des fragments les plus connus d'Héraclite, remet en circulation des pensées et des images que le philosophe nous a effectivement léguées :

> Pero el agua recorre los cristales
> musgosamente.
> Ignora que se altera,
> lejos del sueño,
> todo lo que existe.
>
> El reposo del fuego es tomar forma
> con su pleno poder de transformarse.
> Fuego del aire y soledad del fuego
> al incendiar el aire hecho de fuego.
> Fuego es el mundo que se extingue y cambia
> para durar (fue siempre) eternamente.
>
> Las cosas hoy dispersas se reúnen
> y las que están más próximas se alejan.
>
> Soy y no soy aquel que te ha esperado
> en el parque desierto una mañana
> junto al río irrepetible en donde entraba
> (y no lo hará jamás, nunca dos veces)
> la luz de octubre rota en la espesura.
>
> Y fue el olor del mar: una paloma,
> como un arco de sal,
> ardió en el aire.
>
> No estabas, no estarás,
> pero el oleaje
> de una espuma remota confluía
> sobre mis actos y entre mis palabras
> (tanto más mías porque son ajenas):
>
> El mar es agua pura ante los peces
> y nunca ha de saciar la sed humana.

Le constat de la dégradation du monde est le signe premier de la transformation : « Moho, salitre, pátina, descenso / del polvo al refluir sobre las cosas », nous dit la voix poétique en ouverture de la strophe précédente. À l'ouverture du « Don de Heráclito », cette dégradation prend la forme de l'eau qui, « musgosamente » altère le monde. Contrastant avec ces quelques vers aquatiques plutôt contemplatifs, la voix poétique se lance dans une méditation abstraite suggérée par la lecture d'Héraclite et dominée en premier lieu par le feu, élément qui apparaît dès le titre du recueil : le repos du feu, sa forme la plus stable, est celle de la transformation permanente. C'est ce que le philosophe nous dit : « Du feu, en échange toutes choses, et de toutes choses, le feu, comme de

l'or, en échange les marchandises et des marchandises, l'or[508]. » (fgt 90) mais aussi « En se transformant, il reste en repos. » (fgt 84a). Pacheco abandonne la comparaison entre le feu et l'or et poétise le fragment d'Héraclite dans une strophe de six vers hendécasyllabes. L'expression y est simple et directe : « El reposo del fuego es tomar forma / con su pleno poder de transformarse » ; cependant, les nombreuses répétitions (en début et en fin de vers) des mots « fuego », « transformarse », « aire », les parallélismes et les chiasmes confèrent à cette composition une grande musicalité. Plus loin, il reprend l'image de la transformation perpétuelle – le feu est ce qui naît et ce qui meurt sans cesse –, la seule à même de donner une image de l'éternité : « Fuego es el mundo que se extingue y cambia / para durar (fue siempre) eternamente. » ce qui nous semble être une glose du fragment 30 : « Ce monde, le même pour tous, ni dieu ni homme ne l'a fait, mais il était toujours, il est et il sera, feu toujours vivant, s'allumant en mesure et s'éteignant en mesure. » Ce feu éternel est source de création et de transformation. Il est le signe que la condition de l'existence repose dans la disparition. Et que rien ne revient ni ne perdure à jamais : ni le monde, ni le poème « Es hoguera el poema / y no perdura » car le feu « puede así identificarse fácilmente con el poder de la palabra y con la experiencia de conocimiento que brinda la poesía[509] » nous dit José Miguel Oviedo, s'appuyant sur Bachelard.

Les réécritures pachéquiennes concernant la figure du feu semblent concorder – si ce n'est avec la pensée d'Héraclite –, avec celle de ses lecteurs et exégètes modernes. En plus du feu et du fleuve, Pacheco aborde, dans ce poème, un autre motif héraclitéen, celui de l'harmonie des contraires, que l'on trouve exprimé, par exemple, dans le fragment 8 : « L'adverse, bénéfique ; à partir des différents, le plus bel assemblage. » (fgt 8) ou « Ce avec quoi ils sont en relation le plus continûment, de cela ils s'écartent, et les choses qu'ils rencontrent chaque jour, ces choses-là semblent leur être étrangères. » (fgt 72) que la voix poétique reprend assez littéralement dans les vers : « Las cosas hoy dispersas se reúnen / y las que están más próximas se alejan. » Pourtant, dans la strophe qui suit cette réflexion, la voix poétique sort de sa méditation « métaphysique » et convoque les fragments héraclitéens pour évoquer sa propre expérience. L'énonciation à la première personne s'ancre alors dans un contexte d'attente (amoureuse, sans doute) qui appelle un interlocuteur absent (« No estabas, no estarás »). La voix poétique retrouve alors les fragments d'Héraclite et se les approprie, les formule à la première personne, les associe à des paysages-souvenirs, en re-signifiant les pensées du philosophe :

---

[508] Héraclite, *Fragments*, texte établi, traduit, commenté par Marcel Conche (5e éd.), Paris, PUF, 2011. Toutes les citations d'Héraclite de ce chapitre proviennent de cet ouvrage.
[509] José Miguel Oviedo, « José Emilio Pacheco: la poesía como *ready-made* », *Hispamérica. Revista de literatura*, 1976, nº15, p. 43.

Soy y no soy aquel que te ha esperado
en el parque desierto una mañana
junto al río irrepetible en donde entraba
(y no lo hará jamás, nunca dos veces)
la luz de octubre rota en la espesura.

La voix poétique reprend, dans ce « fleuve irrépétible » et ce « je suis et je ne suis pas », deux fragments d'Héraclite, parmi ceux qui ont été le plus lus et réécrits : « Nous entrons et nous n'entrons pas dans les mêmes fleuves ; nous sommes et nous ne sommes pas[510] » (fgt 49a) et « On ne peut pas entrer deux fois dans le même fleuve » (fgt 91). En plus de la métaphore temporelle du fleuve, dont les eaux toujours s'écoulent, Héraclite pose ici la pensée de l'opposition de l'identité et la non identité, en l'appliquant à la figure du fleuve. Le « je » poétique prend conscience et explore pour soi cette transformation constante, cette altération subtile et inexorable que le temps a sur son être, qui fait que nous sommes à chaque instant le même et l'autre de nous-même, que nous sommes et nous ne sommes pas. Jean Brun explique : « l'Identité court à travers la Différence et la Différence est au cœur même de l'Identité ; d'où cette idée que "c'est la même chose en nous que la vie et la mort, la veille et le sommeil, la jeunesse et la vieillesse car ceux-ci se transforment en ceux-là, et inversement ceux-là se transforment en ceux-ci[511]" ». Peut-être est-ce mûre de cette réflexion que la voix poétique peut proposer que ses mots (*palabras*) sont : « tanto más mías porque son ajenas[512] » et suggérer que la répétition, si elle est nécessaire et inévitable, n'est pas strictement répétition : que sur les mots, comme sur tout le reste, s'écoulent les eaux du fleuve, du temps qui les altèrent et leur donnent un sens nouveau.

Le poète finit cette composition sur d'autres mots « donnés » : « El mar es agua pura ante los peces / y nunca ha de saciar la sed humana ». Cette dernière sentence, inspirée par le paysage maritime qui a subrepticement envahi la mémoire de la voix poétique, est une reprise assez fidèle

---

510 Marcel Conche explique : « Entrer dans un fleuve, par exemple dans la Loire, pour s'y baigner, cela ne se fait pas instantanément : cela demande du temps. Entre le moment où l'on met le pied dans l'eau et celui où l'on s'y plonge tout entier, la Loire reste la Loire. C'est du moins ce que nous disons et qui nous semble. En réalité pourtant, d'une minute, voire d'une seconde, à l'autre, ni les eaux ni les rives ne restent les mêmes. Certes la Loire, au bout d'un bref temps écoulé, ressemble davantage à ce qu'elle était auparavant qu'elle ne ressemble à la Seine ; mais elle n'est qu'approximativement la même. Nous entrons dans le même fleuve « Loire » parce que c'est pour nous le même : nous lui donnons le même nom. Nous n'entrons pas dans le même fleuve « Loire », parce que, indépendamment de nous, il n'y a pas en réalité de « Loire » mais une mouvance ininterrompue, un changement continu que le langage ne peut absolument pas suivre dans sa variation. Le langage, qui nomme avec des mots définis, ne peut dire que le stable non l'instable, en conséquence, ne peut dire que les lois, qui seules sont stables, constantes, égales à elles-mêmes, non les êtres, car il n'y a pas d'"être" en réalité : il n'y en a qu'en apparence. » (*op. cit.*, p. 456).

511 Jean Brun, *op. cit.*, p. 49.

512 En cela, Pacheco se rapproche de l'interprétation borgésienne, comme l'explique Michel Lafon : « […] le temps passe, mais la formule qui dit que le temps passe, quant à elle, demeure. Mais elle demeure, dans l'œuvre même de Borges, au prix de quelques changements, que j'ai recensés. Ci gît la clé de l'apparent paradoxe héraclitéen : le devenir est fait de cycles similaires mais non identiques, la ressemblance n'est pas l'identité et c'est dans cette marge d'un « répétition élargie » que coule toute la philosophie héraclitéenne telle que Borges l'analyse et la choisit comme emblème de sa propre entreprise d'écriture. » (*op. cit.*, pp. 68-69)

du fragment 61 (« La mer, eau la plus pure et la plus impure : pour les poissons bonne à boire et cause de vie, pour les hommes imbuvable et cause de mort. ») et le retour à l'élément aquatique permet de fermer le cercle du poème en retournant à l'élément aquatique qui avait déclenché cette « rêverie métaphysique ».

Avant de conclure cette brève réflexion sur la réécriture héraclitéenne, remarquons que l'analogie entre la rivière et le temps, dans lequel chacun de nous est submergé, réapparaît à d'autres endroits de l'œuvre pachéquienne, notamment dans ce « Siempre Heráclito » de *Irás y no volverás* :

> El viento pasa y al pasar se desdice.
> Se lleva el tiempo y desdibuja el mundo.
> Somos la piedra a la mitad del torrente:
> siempre igual y distinta a cada segundo,
> pulida por las incesantes aguas del cambio.

Notons au passage que le titre du poème, en insistant sur « l'éternel retour » de l'hypotexte héraclitéen d'un recueil à un autre (ou au sein du même ouvrage, pour quiconque a entre les mains l'anthologie *Tarde o temprano*), souligne une forme de réécriture autographe, d'intratextualité[513]. Le retour de cette image la transforme presque en un topique et il sera difficile désormais de lire la rivière innocemment, comme simple paysage[514] :

> Isla en el río
>
> Un pedazo de bosque se echó a andar
> y quedó a la mitad del río.
>
> Mansas fluyen las aguas junto a los árboles
> El mediodía se va con el viento,
> llena de lumbre el año que nos dejó sin recuerdos. (ToT, p. 453)

À travers Héraclite, Pacheco présente une vision du monde régie par la transformation incessante des choses, la perpétuelle destruction-reformation des substances (ce qui nous permet d'y voir une espèce de « synthèse de l'affirmation et de la négation[515] »). Mais le mouvement qui domine tous les êtres et toutes les choses, qui les pousse vers leur fin et leur recommencement n'est pas un devenir linéaire : il se situe à l'intérieur d'un cercle, qui forme un cycle du devenir : « Chose commune que commencement et fin sur le circuit du cercle. » (fgt 103). Sur la circonférence, en

---

[513] Un autre poème se construit à partir d'une citation littérale d'un fragment d'Héraclite : il s'agit de « Sol de Heráclito », inclus dans le recueil *Desde entonces* et présenté dans l'annexe 47.
[514] Dans « El otro », récit inclus dans *El libro de arena* (*Obras Completas*, t. III, *op. cit.* [1989], p. 11), Borges, qui ne peut se défaire de sa lecture héraclitéenne du monde, fait dire à son narrateur « Inevitablemente, el río hizo que yo pensara en el tiempo. »
[515] Jean Brun, *op. cit.*., p. 50.

effet, le commencement et la fin coïncident et, en fin de compte, ce que Pacheco emprunte à Héraclite c'est cette « philosophie du revenir », comme la nomme Jean Brun.

> Aujourd'hui nous nous représentons volontiers le temps comme une ligne droite venant du passé et se dirigeant vers le futur, l'irréversibilité du temps nous semble même une évidence telle qu'elle nous paraît une sorte de donné. Mais, en Orient et en Grèce le temps était conçu à la façon d'un cercle. Le retour régulier du jour et de la nuit, celui des saisons comme celui de la position des planètes et des étoiles semblent inciter à voir dans le temps une sorte de cycle ; d'où les images bien connues du cercle du Zodiaque et de la Roue des existences. La Grande Année désignait cette période du temps au bout de laquelle les mêmes événements devaient se reproduire […]. Ainsi donc, puisque le début et la fin de la Grande Année coïncident dans cet embrasement cosmique qui purifie et restaure, la conflagration universelle n'est pas une simple catastrophe de caractère apocalyptique, elle est aussi une apothéose puisque d'elle surgit une monde neuf. (Brun, 1993 : 56)

La vision du poète se voit envahie par la conscience de la perte et de la renaissance, de l'effacement et du retour : au feu d'Héraclite se superpose le temps cyclique des cosmogonies anciennes. Dans le panthéon des anciennes divinités aztèques, la figure de Coatlicue, la déesse de la terre et de la fertilité – mais aussi la mangeuse d'immondices –, traduit parfaitement cette indissociabilité entre la destruction et de la régénération. C'est à travers les changements qui nous affectent que nous durons : seule la mort est immobile. Cet éternel retour qui vaut pour la nature, vaut également pour le texte. Soumis à ce temps cyclique, l'écrit cède à l'inexorable disparition, mais également à la transformation et au revenir, à la réécriture : il est également ce qui revient.

L'intertexte biblique

Les textes bibliques – en grande majorité ceux provenant de l'Ancien Testament –, constituent de nombreux hypotextes que l'on trouve dès les premiers recueils de poèmes (on peut détecter des citations marquées empruntées à Ezéchiel à la fin de la deuxième section de *El reposo del fuego*) et jusqu'au recueil *El silencio de la luna* après lequel l'intertexte biblique semble disparaître de la production pachéquienne en tant que source de réécriture. Les Livres qui composent l'Ancien Testament sont les plus fréquemment utilisés. Le Livre de Job, le « Cantique des cantiques » et les Livres des Prophètes (Isaïe) sont convoqués plusieurs fois par le réécrivain. Leurs thématiques (le mal et les souffrances de l'innocent Job, les chants d'amour poétiques de Salomon, les mises en garde des prophètes face aux dérives des hommes, entre autres), proches des préoccupations de notre poète, en font des références idoines, tandis que les textes qui les véhiculent, lorsqu'ils sont extraits de leur environnement textuel initial, dégagent un certain mystère et une grande beauté.

Notre analyse de l'intertexte biblique dans l'œuvre poétique de José Emilio Pacheco nous a conduite à distinguer divers usages de celui-ci. L'une des façons pour le réécrivain de se réapproprier les textes bibliques passe davantage par la reprise de certains motifs, figures ou

tonalités, que par celle de la lettre. Ainsi en est-il, par exemple, des thèmes de la toute-puissance divine, des plaies et de la destruction, de la tonalité prophétique : signes que Pacheco réinvestit de sens pour dire une réalité historique et mondaine. Ainsi, par exemple, la figure de Dieu comme une entité qui domine absolument les hommes permet-elle au réécrivain de construire l'image du tyran (que ce soit le conquistador, le vice-roi, le gouverneur, ou le parti politique) dans une dyade oppresseur/opprimé que l'on retrouve dans plusieurs de ses poèmes historiques. Dans ces cas, le texte biblique n'apparaît pas au travers d'une réécriture de la lettre[516] : elle peut être simple allusion biblique, ou imitation d'une tonalité apocalyptique.

Dans le poème que nous citons ci-dessous, la voix poétique reprend la figure de Caïn, qu'elle associe avec les maux des sociétés humaines (propriété, pouvoir, orgueil) et dont elle fait résonner le nom en égrainant une série de termes présentant la même amorce syllabique et connotant la violence, le crime, l'opression : « can de la corrupción », « cárcel », « calcinación de furia homicida », « caimán, calabozo, cadena del capataz », « canalla », « cáncer », « carnicero », « caos »

Caín
Su nombre es testimonio de la Caída:
Caín, el can de la corrupción,
el perro rabioso
que la tribu mata a pedradas.
Caín, la propiedad, el poder la soberbia.
Caín, la cárcel
del vulnerable cuerpo afligido
por el ansia de herir y dar la muerte.
Calcinación de furia homicida
para que abra la boca la tierra,
devore al muerto y produzca su fruto.
(pero la sangre clamará venganza.)

Caín, caimán, calabozo, cadena
de capataz que sujeta al vencido
(su hijo, su hermano)
y lo convierte en bestia de labor y de carga.
Caín el canalla. Caín el cáncer
de la doliente humanidad que con él nacía.
Caín carnicero.
Caín el caos que reemplazó al paraíso.
[…]
Caín quedó condenado a ser extranjero errante
en el planeta del castigo,
a tener conciencia, a ser conciencia culpable.

Caín nuestro padre,
el fundador de las ciudades.

---

[516] Quelques formulations, non marquées, rappellent les mots de l'intertexte biblique. Ainsi : « Caín quedó condenado a ser extrajero errante » nous fait penser à la formulation du châtiment de Caín : « Cuando labres la tierra, no te volverá a dar su fuerza; errante y extranjero serás en la tierra. » (*Génesis*, 4.12 [Reina-Valera, 1960]).

Entre les deux strophes initiales et les deux strophes finales que nous avons reproduites ici, la voix poétique s'interroge sur la violence de la terre exercée contre l'homme (nous sommes dans le recueil *Miro la tierra*) et résume ainsi l'épisode du meurtre fraternel : « Caín no perdonó la afrenta de que su hermano / fuera alabado. / Y le dio muerte. Quizá / Abel también lo odiaba. / (Al respecto / hay un silencio en el Génesis.) » La possibilité que la haine soit partagée jette une ombre sur les figures qui peuplent ce paradis originel (ombre qui retombe sur Adam dans la strophe suivante). Caïn n'est pas seulement l'archétype du mal, il est aussi au fondement de notre histoire : une histoire de « propriété, de pouvoir, d'orgueil ». La dernière strophe, en faisant de Caïn notre père, en l'érigeant en bâtisseurs des villes, nous incite à nous reconnaître en lui : comme lui nous sommes coupables et nous sommes devenus étrangers à notre propre terre.

Pacheco, homme informé et lucide, est extrêmement sensible à tous les signes (qu'il lit aussi bien dans la presse que dans l'environnement dégradé qui l'entoure) annonciateurs de la catastrophe (qu'elle soit sociale ou écologique) : sa poésie, bien souvent, condamne, récrimine, dénonce et se lamente. Incapable de ne pas voir se profiler la prochaine catastrophe, la voix poétique assume parfois une tonalité prophétique, et en reprend aussi bien la fonction que le processus rhétorique qu'il leur est propre, notamment par l'adoption de la forme du verset[517]. Dans « Transparencia de los enigmas », dont nous ne citons que les trois premiers versets, la voix poétique adopte nettement un masque prophétique :

> Pensemos en serio en todas las cosas que se avecinan. El mundo ya esta harto de profetas; el óxido se adueña de sus visiones. La historia tiene el deber de trastornar las profecías.
>
> Alabemos a Patmos y a la montaña de las Lamentaciones. Pero aquí no se trata de videncia ni de relatos sugeridos por la baraja ni de sombras que se insinúan en esferas.
>
> Basta mirar lo que sucede. Todo fermenta en derredor de nuestra tibia ansiedad y nuestra cólera apacible. No hay filtros ni exorcismos contra lo que se gesta y se levanta. […] (ToT, p. 65)

La voix poétique semble s'attaquer ici aussi bien aux « faux prophètes » qu'à ceux qui refusent de voir dans la réalité du quotidien les signes de la catastrophe imminente. Remarquons que ce poème, dénonciation de l'exploitation de l'homme et de la nature par les puissants (et de l'aveuglement volontaire des « tièdes »), porte en sous-titre la date « Octubre, 1966 » : son écriture précède de deux ans le massacre de Tlatelolco (octobre 1968). Le poète y assume totalement le rôle du prophète, dont la fonction est de prédire l'avenir en se basant sur l'observation et la condamnation du présent : ainsi, la corruption morale devient-elle un signe annonciateur de la destruction d'une

---

[517] Forme remise en circulation poétique par Walt Whitman et Pablo Neruda (entre autres) et que Pacheco emploie dans « Descripción de un naufragio en ultramar » (annexe 33), « Transparencia de los enigmas », « Armisticio » et « Prosa de la calavera ».

ville, par exemple. En empruntant et en détournant la figure du prophète, en faisant des références directes à la tradition biblique (Patmos, la montagne des Lamentations) Pacheco participe de la refondation d'une forme littéraire qui elle-même repose en grande partie sur la capacité à renouveler des formes langagières déjà éculées et la réutilisation de la tradition. Dans son ouvrage, Carrillo Juárez souligne cet autre aspect de la figure du prophète :

> Como ministro de la palabra y artista del lenguaje, el profeta utiliza un lenguaje ya elaborado, que él continúa enriqueciendo. Dentro de su lengua emplea formas tradicionales, géneros conocidos, esquemas convencionales; toma préstamos y da paso a sus reminiscencias; transforma y adapta canciones tradicionales o crea otros a su imitación. Los profetas son creadores literarios dentro de una tradición[518].

Dans d'autres cas, en revanche, la réécriture ne s'opère pas seulement par une similarité dans les formes ou les fonctions du texte, et les Livres font l'objet d'une citation textuelle : les fragments cités deviennent des intertextes. Mais si la lettre est prélevée, intacte, son insertion dans un contexte nouveau en transforme le sens, radicalement. La parole révélée sort de son enceinte sacrée pour être remise en circulation. Le poète peut choisir de l'actualiser et de parler de la société contemporaine avec les mots des prophètes, par exemple, mais il peut également choisir de les insérer dans un nouveau contexte, par le biais de « rencontres » textuelles fictives. Ainsi, la lecture par un personnage historique d'un intertexte biblique entraînera une re-sémantisation multiple de l'extrait cité. Examinons, par exemple, le poème « El Padre Las Casas lee a Isaías, XIII » de *Islas a la deriva* :

El padre Las Casas lee a Isaías, XIII

Estruendo de multitud en los montes,
como de mucho pueblo.
Y traen los instrumentos de su furor
para borrar del suelo a los opresores.
Y los castigarán por su iniquidad
y harán que cese la arrogancia de los soberbios.
Y nadie se ocupará de la plata
ni seguirá codiciando el oro.
(ToT, 175)

[…]
4 Estruendo de multitud en los montes, como de mucho pueblo; estruendo de ruido de reinos, de naciones reunidas; Jehová de los ejércitos pasa revista a las tropas para la batalla.
5 Vienen de lejana tierra, de lo postrero de los cielos, Jehová y los instrumentos de su ira, para destruir toda la tierra.
[…]
9 He aquí el día de Jehová viene, terrible, y de indignación y ardor de ira, para convertir la tierra en soledad, y raer de ella a sus pecadores.
[…]
11 Y castigaré al mundo por su maldad, y a los impíos por su iniquidad; y haré que cese la arrogancia de los soberbios, y abatiré la altivez de los fuertes.
[…]
17 He aquí que yo despierto contra ellos a los medos, que no se ocuparán de la plata, ni codiciarán oro.
[…]

[518] L. Alonso Schokel y J. L. Sicre Díaz*, Profetas. I (Isaías-Jeremías)*, Madrid, Cristiandad, 1980, p. 20, cité par Carmen Dolores Carrillo Juáréz, *op. cit.*, p. 97.

Le titre nous annonce une situation de lecture : le dominicain Bartolomé de Las Casas (1474-1566), sensibilisé à la cause des populations indigènes lors de la conquête et la colonisation des Antilles, auteur d'une *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, initiateur des Lois de Burgos (1512) et des Lois Nouvelles (1542) visant à assurer un cadre légal minimum fixant les droits et les devoirs des espagnols par rapport aux populations autochtones, y fait une lecture de la Prophétie d'Isaïe sur la chute de Babylone. Le poème ne s'attache pas à décrire cette situation : il nous met directement face au texte « lu » : un texte fragmentaire et sélectif, nouvelle forme de centon puisque chacun des vers qui composent la lecture de Las Casas – le poème que nous avons sous les yeux –, renvoie à un extrait presque littéral d'un fragment de la prophétie d'Isaïe, que nous avons transcrite en face du poème (dans sa version de Reina-Valera de 1960).

Quantitativement, la transformation du texte original est drastique : seules quelques bribes sont conservées lors de la « lecture » qu'en fait Las Casas. La « lecture » du dominicain ne semble retenir de la prophétie que les éléments susceptibles d'entrer en correspondance avec les préoccupations de Las Casas dans le contexte de la Hispaniola au début du XVIe siècle : le grondement des hommes prêts à combattre, armés de leur colère, décidés à anéantir l'ennemi ; la punition à venir pour tous ceux qui ont fait le mal par convoitise d'or et d'argent. En revanche, les fragments empruntés à l'intertexte biblique sont, pour la plupart, des reprises littérales et les transformations, minimales, servent surtout l'insertion dans un nouveau contexte d'énonciation, où disparaît la première personne du singulier. Les mêmes temps verbaux sont utilisés : le présent d'abord, pour décrire les tensions qui sourdent et le climat de révolte, le futur ensuite, pour annoncer et présenter comme inéluctable le châtiment contre les mauvais. Par ailleurs, la « lecture » de Las Casas est linéaire et l'ordre original des versets est respecté.

Certaines suppressions, certaines nouvelles associations, font cependant grandement varier le sens du texte biblique : alors que la prophétie d'Isaïe décrit la colère de Jehova et lui cède la parole lors de sa commination, toutes les mentions à Jehova sont supprimées : la « lecture » engage l'homme, l'histoire, mais exclut le divin. La violence est maintenue dans la radicalité du propos mais pas dans la description des châtiments contre l'ennemi. Des versets comme « Sus niños serán estrellados delante de ellos, sus casas serán saqueadas, y violadas sus mujeres » (4.16) ne font plus partie du nouveau texte. Enfin, dans celui-ci, l'objet de la colère est modifié : le mal qui est dénoncé n'est plus causé par les impies ou les pécheurs, mais par les *opresores*, l'un des seuls mots qui n'est pas emprunté au texte biblique et qui, à notre sens, introduit une légère et subtile anachronie pour nous inviter à lire le poème depuis la perspective de Las Casas et, simultanément, depuis un

contexte contemporain. En mettant en poème la circulation des textes, José Emilio Pacheco nous incite à voir la lecture comme une forme première de réécriture.

Même si Pacheco emploie à plusieurs reprises la citation littérale de l'intertexte biblique dans des poèmes dont le fond pourrait être qualifié de socio-historique, il ne se restreint pas à cette seule utilisation des Livres sacrés, et peut les insérer, de façon plus ou moins explicite, dans des poèmes de toute autre nature. Le texte « Song of Songs » (annexe 37) est un autre exemple de poème-lecture : plus de la moitié des vers qui le composent sont des fragments littéraux de l'Ecclésiaste, du Livre des Proverbes, du Livre de Job et du Cantique des Cantiques, cité en anglais : la voix poétique s'attache justement à faire résonner dans une langue autre, à déplacer le lecteur vers un univers moins familier, afin de lui donner à sentir à nouveau la musicalité et la poéticité des vers. Là encore, pour la voix poétique comme pour le lecteur, le choix et l'arrangement des fragments confèrent un sens nouveau au texte biblique : la vanité et la souffrance sont vaincues momentanément par l'amour physique, dans cet espace privilégié qu'est « el hotel barato de una noche », le « *one night cheap hotel* » emprunté à *La Terre vaine* d'Eliot (nous indiquons entre crochets les sources citées) :

Song of songs

Y cuando han terminado de amarse
él encuentra,
en el hotel barato de una noche,
la Biblia.
Busca algunos versículos, recuerda
el sonido que tienen en su idioma:
Emptiness, emptiness, says the Speaker. [Ecclésiaste, 1.2]
Emptiness, emptiness, all is empty…
Charm is a delusion and beauty fleeting… [Proverbes, 31.30]
Why should the sufferer be born to see the light? [Job, 3.20]
Why is life given to men who find it so bitter?...
For we ourselves are of yesterday and are transcient; [Job 8.9]
our days on earth are a shadow…

Y sin embargo, en este mundo de ceniza y de llanto,
Let us praise your love more than wine [Cantique de Salomon (*Song of Songs*)]
and your caresses more than any song. (ToT, 121)

Dans une thématique autre, certains poèmes animaliers, dont la plupart sont réunis dans deux sections : « Los animales saben » (de *No me preguntes cómo pasa el tiempo*) et « Especies en peligro (y otras víctimas) » de (*Islas a la deriva*) vont eux aussi être construits à partir de la manipulation de l'intertexte bibliqus. Ces poèmes-bestiaires, tout comme une grande partie de ceux qui concernent l'environnement urbain, sont les véhicules privilégiés de la préoccupation écologique de notre auteur. La voix poétique y rompt avec l'anthropocentrisme afin de prendre en considération le monde non humain (animal, mais aussi végétal et minéral). Elle s'arrête pour observer les espèces

animales qui survivent dans un milieu grandement affecté par les activités humaines, ou attribue à certains animaux des caractères humains pour mieux les dénoncer, à la manière d'une fable. Le poète étend ainsi les frontières de la communauté au vivant, à ce vivant qui est présent, et qui mérite, lui aussi, une prise en considération éthique. Le recours à l'intertexte biblique, dans ces cas-là, produit souvent un effet de décalage : par exemple, dans « Escorpiones » où il cite L'Ecclésiaste (101) pour décrire femelle scorpion (*No me preguntes cómo pasa el tiempo*), ou dans « Las moscas » de *Islas a la deriva* où le réécrivain emprunte divers verset des *Cantiques* pour dire la copulation de deux insectes. La citation est alors discordante, et le surgissement des fragments bibliques provoque, plus qu'une désacralisation, un décentrement du sacré. D'autres fois, en revanche, la citation semble se fondre dans le nouveau texte, comme lorsque le poète utilise des fragments du livre de Job décrivant le Léviathan pour composer la dernière strophe du poème « Ballenas » (du même recueil). En ne conservant que les versets chantant la grandeur et la majesté de l'animal, les échos du texte biblique semblent s'accorder avec la nouvelle composition, même si le sens en est profondément modifié[519] :

Grandes tribus flotantes, migraciones,
áisbergs de carne y hueso, islas flotantes.

Suena en la noche triste de las profundidades
su elegía y despedida,
porque el mar
fue despoblado de ballenas.

Sobrevivientes de otro fin de mundo,
adoptaron la forma de los peces
sin llegar a ser peces.

Necesitan salir a respirar
cubiertas de algas milenarias.
Entonces
se encarniza con ellas la crueldad
del arpón explosivo.

Y todo el mar se vuelve un mar de sangre
cuando las llevan al destazadero
para hacerlas lipstic, jabón, aceite,
alimento de perros.

Sus ojos son los párpados del alba.
De sus narices sale humo
como de olla o caldero que hierve.
En su cerviz está la fuerza
*y delante se esparce el desaliento**.

*Job, 41, 18-22. (ToT, pp. 201-202)

[519] Les fragments supprimés concernent la capacité destructrice du monstre marin, représenté avec la capacité de cracher du feu : « De su boca salen hachones de fuego / Centellas de fuego proceden. » (41.19) et « Su aliento enciende los carbones, Y de su boca sale llama. » (41.21)

Nous avons vu la prégnance de l'intertexte biblique dans les poèmes mettant en scène une « lecture », elle est bien évidemment considérable dans les compositions qui vont traiter de son pendant, l'écriture poétique :

> Job 18, 2
> ¿Cuándo terminaréis con las palabras?,
> interroga
> en el Libro de Job
> Dios –o su escriba.
>
> Y seguimos puliendo, desgastando
> un idioma ya seco; tentativas
> de hacer que brote el agua en el desierto. (ToT, p. 78)

Ici, la voix poétique reproduit sous la forme d'un discours direct une question qui apparaît dans le Livre de Job. La source est mentionnée dans le poème, et donnée de façon plus précise encore dans le titre. La citation est pré-texte : extraite de son contexte, elle devient prétexte à ce que le poète – nous reconnaissons la figure du poète derrière ce « nosotros » –, pose à nouveau cette interrogation essentielle : pourquoi écrire si la tâche est vaine, ardue, et si sa réussite tient du miracle ? Le poème n'est pas la réponse à cette question, mais sa remise en circulation : non pas le résultat, mais la tentative.

D'autres fois, la citation n'occupe pas une place aussi centrale dans le poème : vers glissé innocemment, elle est plus difficile à reconnaître et n'engage pas un questionnement. Elle semble répondre au plaisir d'exhiber un fragment aimé (dont nous parlait Valéry Larbaud), mais se trouve là parce qu'elle contient une idée, une émotion qui n'aurait pas pu être formulée autrement. Dans le poème suivant, où la voix poétique – le poète, encore une fois–, s'adressant au lecteur, lui offre et offre au hasard son texte, se glisse un fragment de l'évangile selon Saint-Jean (3.8) :

> Para ti
>
> Más que botella al mar o vuelo del vampiro,
> simple papel que va hacia ti en la calle, el poema.
> O lo levantas o lo dejas pasar.
> Lo lees o lo arrojas a la basura.
>
> *El viento sopla donde quiere.*
> Lo lleva a ti o lo conduce a la nada.
> Es un milagro que tus ojos se posen
> en un papel de la calle.
> Haz con él lo que quieras. (ToT, p. 370)

Le poète ouvre sa composition avec une image fréquente dans la littérature poétique – le texte comme bouteille à la mer[520] –, image qu'il a lui-même convoquée dans le texte métapoétique « Carta a George B. Moore en defensa del anonimato » (ToT, p. 302). Il reprend également l'image du « vol du vampire » avec laquelle Michel Tournier a désigné le livre dans un essai éponyme qui réunit ses notes de lecture[521]. L'auteur revient sur ces métaphores, les cite, et continue sa quête : il suggère alors une autre image, plus quotidienne, plus anodine, plus proche. C'est ainsi que le texte poétique cesse momentanément d'être une bouteille à la mer pour devenir un simple feuillet emporté par le vent au cœur de la ville, « un papel de la calle ». L'image s'est déplacée, mais la conviction du poète demeure : c'est le lecteur qui fait le poème, en ramassant ce papier volant. C'est lui qui le fait exister, qui par la lecture l'actualise et le transforme en émotion. Le vers allographe inséré au cœur du poème, qui par ailleurs se fond syntaxiquement et sémantiquement à son co-texte, érige ce simple geste en un miracle (terme repris dans le poème), puisqu'il renvoie aux paroles « Le vent souffle où il veut, et tu en entends le bruit; mais tu ne sais d'où il vient, ni où il va[522] » rapportées dans l'évangile selon Saint-Jean.

b. La forme brève : épigrammes et haïku

La brièveté, nous dit Martine Bercot, « travaille les genres et favorise, dans l'usage de formes établies, la naissance de nouvelles manières de voir[523]. » Lorsque nous nous sommes attachée à montrer la rupture thématique et formelle introduite par le recueil *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, nous avons souligné la prégnance de la forme brève dans ce nouveau recueil et dans ceux qui allaient suivre. Nous allons maintenant nous intéresser plus particulièrement aux traditions de l'épigramme et du haiku, qui ont largement influencé notre auteur dans cette nouvelle voie poétique

L'épigramme

Nous avons déjà remarqué, dans le chapitre concernant la réécriture autographe dans le versant poétique de l'œuvre de José Emilio Pacheco, que les coupes effectuées pouvaient avoir pour résultat des compositions extrêmement brèves dont la forme et le final percutant permettaient de

---

[520] Sur ce sujet, nous renvoyons à l'article d'Annie Epelboin « La communauté poétique : Mandelstam et la bouteille à la mer » (*Études littéraires*, 2010, vol. 41, n°2, pp. 19-31).
[521] Et dans lequel il affirme : « Un livre n'a pas un auteur, mais un nombre indéfini d'auteurs. Car à celui qui l'a écrit s'ajoutent de plein droit dans l'acte créateur, l'ensemble de ceux qui l'ont lu, le lisent, ou le liront. Un livre écrit, mais non lu, n'existe pas pleinement. » (Michel Tournier, *Le vol du vampire. Notes de lecture*, Paris, Mercure de France, 1981, p. 10.)
[522] Avec cette parabole, Jésus cherche à expliquer le mystère du baptême à Nicodème, un pharisien (Jean, 3.8).
[523] Martine Bercot, « Préface », dans Jean Foyard (dir.), *La forme brève*, Dijon, Le texte et l'édition, 2001, p. 5.

rapprocher de l'épigramme, dans certains cas. Nous avons également vu, lorsque nous avons présenté le courant du « nouveau culturalisme », que les épigrammes et épitaphes latins et grecs étaient une source de réécriture pour Pacheco, qui consacre une section de *Islas a la deriva* à ce qu'il appelle une « Lectura de la antología griega[524] », traduction libre de vingt et un auteurs grecs, dont Archiloque, Sapho, Anacréon, Platon et Callimaque.

La réécriture allographe va s'inspirer de ces sources grecques qui offrent une grande malléabilité formelle. Le fait que cette anthologie grecque ne soit pas intégralement traduite en espagnol, le fait que l'auteur dise s'approcher de ces textes à partir des originaux mais également à partir de traductions en diverses langues, nous renseignent sur le peu de cas qui est fait d'une quelconque fidélité à la lettre de l'original. La réécriture ici, va exploiter les potentialités textuelles des épigrammes dans le but de les rendre à nouveau contemporains du lecteur qui les a sous les yeux : c'est à lui qu'ils s'adressent en priorité.

Le choix des poèmes fait écho aux thématiques habituellement traitées par l'auteur, avec sans doute une présence un peu plus importante des textes amoureux et légers. Les poèmes contemplatifs, élégiaques et quelques compositions « à morale » alternent avec des textes satiriques, des poèmes-vanités, et des compositions que l'on pourrait qualifier d'intertextuelles « avant la lettre ». Le réécrivain ouvre chaque série de poèmes avec le nom de leur auteur original. Les versions apparaissent dans un espagnol limpide, qui ne cherche ni à cacher, ni à rehausser, l'origine grecque et antique des créations originales. Ainsi, les noms propres et les toponymes ne sont pas remplacés par d'autres, plus actuels ou moins distants, mais sont donnés dans leur « équivalent » en espagnol : Teófilo, Timócrito, Marte, Eurípides, Lais, Terímaco, Troya, Diofón ; Héctor, Príamo, Ilión, Manes, Naxios, Cloris, Marcus, Zeus, plaçant le lecteur dans un environnement à la fois étranger et familier. Les traductions-approximations proposées par Pacheco sont, dans ses termes, des « poemas escritos a partir de otros poemas » (ToT, 1980 : 10). Puisque nous ne disposons pas des versions à partir desquelles Pacheco a créé ces nouveaux poèmes, nous ne commenterons ici que les fragments que nous savons ajoutés par l'auteur : les titres.

En effet, le réécrivain va donner à chaque composition un titre qui n'existait pas dans les différentes versions de l'*Anthologie grecque*. Le titre, première zone de contact entre le lecteur et le texte, est un lieu qui engage et conditionne fortement la réception du texte. L'ajout de titres est donc un procédé de réécriture qui vise à réorienter activement et efficacement la lecture qui sera faite du texte. En même temps, cet élément du paratexte qui est ajouté postérieurement par le réécrivain va « trahir » la lecture que lui-même fait du texte. La fonction première du titre, la

[524] Les poèmes cités ici proviennent de ToT (1980), pp. 308-321.

désignation, ne pouvant s'effectuer sans que s'engage une fonction de commentaire du texte, aussi minime soit-elle. Dans la plupart des cas, les titres ajoutés sont thématiques et ont pour fonction principale la fonction descriptive : ils annoncent quel va être l'objet du poème :

El escudo

Agún tracio andará feliz con mi escudo nuevo.
Lástima, haber tenido que dejarlo en el bosque.
Pero sobreviví: es lo importante.
Ya compraré otro escudo.

Ici, le titre ne reprend que l'objet premier, explicite, du poème : l'objet concret dont il parle. Mais il tait l'objet secret de la composition : libre au lecteur d'en trouver le sens. Dans le cas d'un certain nombre de poèmes d'amour ou contemplatifs (notamment ceux recréés à partir des textes de Sapho), les titres semblent concorder pleinement avec la thématique et la tonalité de la composition :

Plenilunio

Palidecen los astros que rodean su esplendor
cuando la luna llena arde blanquísima
sobre la oscura tierra.

D'autres fois, le titre est rhématique, comme dans le cas suivant, et la part de commentaire est faible :

Epitafio

Aquí yace Timócrito el Valiente.
Marte se lleva al héroe:
salva al cobarde.

Il se peut également qu'un effet de discordance plus ou moins appuyé soit introduit. Cela peut passer par le changement de langue, comme dans :

Saudade

El extranjero lleva siempre una herida adentro.
No hablo de oídas:
también he estado en tierra extraña.

Ici, le réécrivain recourt au portugais pour essayer d'atteindre une correspondance totale entre le sens contenu dans le titre et celui qu'il trouve dans le poème. Dans d'autres cas, le passage à une langue étrangère implique un déplacement culturel beaucoup plus radical :

Make love not war (1)

Quisiera hacer odas de guerra
pero sólo el amor resuena
en mi lira de siete cuerdas.

Make love not war (2)

Otros celebren guerras y batallas.
Yo sólo puedo hablar de mi desventura.
No me vencieron los ejércitos:
fui derrotado por tus ojos.

Dans ces deux exemples, le titre reprend les deux thèmes antagoniques qui sont présentés dans les poèmes : l'amour et la guerre. Pourtant, en choisissant comme titre un slogan antiguerre utilisé par les militants pacifistes, le réécrivain juxtapose deux intertextes radicalement distincts et fait se télescoper deux contextes distants (la Grèce des VIe et VIIe siècles av. JC. et les États-Unis des années soixante-dix, en pleine guerre du Viêt Nam), et deux genres textuels totalement différents (la poésie amoureuse et la formule politique). La fonction injonctive du titre renforce l'interpellation au lecteur : la réécriture des textes de l'*Anthologie grecque* les remet en circulation dans le temps et invite le lecteur à en faire une lecture séculière. La réécriture de l'*Anthologie* est bien plus qu'un exercice ou qu'un jeu, elle n'est pas seulement commentaire des textes ou hommage à leurs auteur, elle donne un sens nouveau à ce qui constitue une partie infime du fonds commun de la culture occidentale.

Vietnam

Los griegos deshicieron el gran poder
de los persas cargados de oro.

Le réécrivain part de correspondances, d'analogies, de ressemblances pour rapprocher deux époques qui semblaient des plus éloignées : ce rapprochement, cette approximation, ne lui sert, en fin de compte, qu'à parler du monde qui l'entoure.

Brouillant encore plus les repères entre original et traduction, Pacheco s'adonne dans « Juego de espejos (Catulo imita a Ernesto Cardenal) » (ToT [1980], pp. 306-307) à un jeu de dialogues où non seulement un poète (Ernesto Cardenal) peut créer son précurseur (Catulle) mais où celui-ci, suivant une forme « d'imitation par anticipation », réécrit des fragments de l'œuvre de son successeur. « Juego de espejos » suggère au lecteur un dialogue entre Catulle et Cardenal, la poésie de celui-ci reflétée à travers l'image de celui-là.

La rencontre entre les deux auteurs se fait autour de la forme brève de l'épigramme[525]. Mais derrière le masque de Catulle, c'est Pacheco qui réécrit son contemporain, le traduit alors qu'ils

[525] L'essor de la forme épigrammatique dans la poésie hispano-américaine – et plus particulièrement mexicaine – du XXe siècle a été rendue possible par l'entremise de Pedro Henríquez Ureña d'abord (dont nous soulignerons plus loin l'importance dans la création de la « otra vanguardia ») et du groupe des « Contemporáneos » ensuite. Le rôle qu'a joué l'influence d'Ezra Pound est, là aussi, à prendre en compte. « Esta poética fue consolidada en México por otro lector asiduo de Pound, el nicaragüense Ernesto Cardenal, que estudiaba en la UNAM y publicó ahí mismo su colección

partagent la même langue. Il s'agit donc d'une joyeuse mascarade, par laquelle Pacheco choisit de passer par une figure lointaine et distante pour reprendre des textes contemporains fortement politisés, et de faire se fondre ces deux éléments dans des brèves recréations poétiques non dénuées de charge satirique. C'est le travail de son contemporain qu'il propose d'observer sous un nouvel angle, tout en suggérant la possibilité qu'un même texte puisse être créé par des auteurs différents, à des moments et dans des lieux extrêmement distants. José Miguel Oviedo commente au sujet de cette composition : « Este texto confirma su profunda creencia de que un mismo poema puede ser escrito varias veces, lo que hace posible "traducir" una obra dentro de la misma lengua, e influir sobre aquélla al tiempo que se la imita. El traductor no es un traidor; es un creador. Y también al revés: toda creación implica una traducción[526]. » D'ailleurs, l'épigraphe « La poesía no es de nadie. Se hace entre todos » qui ouvre la section des approximations contenant ce « Juego de espejos » n'est-elle pas une version d'un vers de Lautréamont recréé par l'apocryphe Julián Hernández ?

« Juego de espejos » repose sur un ensemble de manipulations textuelles qui semble correspondre à un mouvement inverse de celui qui est montré dans la « Lectura de la antología griega » : ici, il ne s'agit pas de proposer des lectures actualisantes de textes antiques, mais au contraire de déplacer les épigrammes de Cardenal – profondément ancrées dans le contexte du Nicaragua somoziste des années quarante – à un environnement lointain, latinisant, suggérant celui de Catulle. Pour cela, l'auteur va mettre en place plusieurs stratégies de réécriture, que nous allons brièvement présenter ci-dessous. La comparaison entre les versions pachéquiennes et l'intertexte de Cardenal est grandement facilitée par le fait que dans tous les recueils où il apparaît, ce poème va présenter une note de bas de page donnant les correspondances exactes entre chaque nouvelle épigramme et la page où l'on peut trouver l'« originale » (dans l'édition de la UNAM de 1962) sur laquelle elle se fonde.

L'une des stratégies du réécrivain va consister à effacer toutes les références à la réalité personnelle de Cardenal que l'on peut trouver dans ses *Epígramas*. L'introduction de Jorge Eduardo Arellano[527] remarque en effet que les prénoms utilisés par Cardenal renvoient à des jeunes femmes ayant existé (Claudia, Myriam et Ileana) et figurent dans la vie du poète. Parmi les poèmes

---

Epigramas a inicios de los años sesenta. Podríamos pensar también que las traducciones de Catulo realizadas Rubén Bonifaz Nuño influyeron en esta fiebre epigramática a la que no escaparon, por mencionar a algunos, Eduardo Lizalde, Enrique González Rojo, Hugo Gutiérrez Vega, José Emilio Pacheco, Saúl Ibargoyen, Raymundo Ramos, Raúl Renán, Francisco Hernández, José Vicente Anaya, Marco Antonio Campos, Héctor Carreto, Vicente Quirarte, Minerva Margarita Villarreal y otros muchos autores ya nacidos en décadas siguientes » (Alí Calderón, « El epigrama en la tradición lírica de México », *Círculo de poesía* [revue en ligne], disponible sur : http://circulodepoesia.com/2010/03/el-epigrama-en-la-tradicion-lirica-de-mexico/ [dernière consultation, le 19/08/2016].

[526] José Miguel Oviedo, art. cit., 1976, p. 52.

[527] Ernesto Cardenal, *Epigramas*, Buenos Aires, Ediciones Carlos Lohle, 1972, p. 7.

sélectionnés par Pacheco dans cette nouvelle approximation, un seul fait référence nommément aux relations amoureuses du Nicaraguayen :

De estos cines, Claudia, de estas fiestas,
de estas carreras de caballos,
no quedará nada para la posteridad
sino los versos de Ernesto Cardenal para Claudia
(si acaso)
y el nombre de Claudia que yo puse en esos versos
y los de mis rivales, si es que yo decido rescatarlos
del olvido, y los incluyo también en mis versos
para ridiculizarlos.

V
Cuánto me indigna, Rómulo, que tu inmunda
saliva
manche los labios puros de una muchacha pura.
Esto no queda así: los siglos venideros
habrán de conocerte. Y la poesía latina
dirá a todos quién fuiste.

Cette version de Pacheco ne consiste pas en une reformulation, une traduction « intra-linguisitique » de l'épigramme de Cardenal, mais en son prolongement. Cardenal faisait savoir qu'il ne tenait qu'à lui de rendre immortelle la beauté de bien-aimée et ineffaçable le ridicule de son rival, seulement en les fixant par écrit. Il mentionne à trois reprises le nom de Claudia – place le sien au centre de la composition –, et conditionne la postérité du nom de son amante au seul fait de l'avoir mise en vers : « no quedará nada para la posteridad / sino los versos de Ernesto Cardenal para Claudia ». Le poème de Pacheco prend la suite de celui de Cardenal et se présente comme une invective contre son rival. Seul le nom de celui-ci apparaît « Rómulo » qui permet d'associer le poème avec l'environnement latin (Romulus était le nom du fondateur fratricide de la ville de Rome). Bien évidemment, puisque « la poesía no es de nadie », le nom du poète n'apparaît pas. L'indignation jalouse du poète, subtilement mis en vers par une épiphore (« Cuánto me indigna, Rómulo, que tu inmunda saliva / manche los labios puros de una muchacha pura. »), l'incite à s'en prendre littérairement à son rival. Mais dans cette attaque, qui choisit justement l'arme de l'épigramme, il refuse de signer de son nom, et c'est à un collectif, « la poesía latina », qu'il charge de faire circuler le nom de son odieux adversaire « dirá a todos quién fuiste ».

L'épigramme a toujours été un véhicule privilégié de la critique et de la dénonciation (parfois sur un ton humoristique) et le renouveau apporté à cette forme par Cardenal a nourri l'expression des préoccupations sociales dans le monde poétique hispano-américain : « Cardenal abre con *Epigramas* toda una capa de posibles soluciones líricas para el poema social o político en lengua latinoamericana[528]. » Le réécrivain, en plus d'effacer les références personnelles « réelles », de modifier l'onomastique (« Tiscapa » devient « Capri », « la laguna » devient « el Mediterráneo »), va remplacer un contexte socio-politique précis – le Nicaragua des années quarante, celui de la présidence autoritaire et népotique d'Anastasio Somoza García –, par un contexte antique, romain,

[528] Hernán Lavín Cerda cité par Jorge Eduardo Arellano, « Prólogo », dans Ernesto Cardenal, *op. cit.*, p. 9.

latinisant beaucoup plus flou, où le dictateur se nomme César, la prison devient bannissement, les « guardias armados » sont les « escuadrones ». Mais dans les deux cas, les « asesinatos y torturas » restent des « asesinatos y torturas » et il est essentiel de continuer à écrire des poèmes d'amour.

¿No has leído, amor mío, en *Novedades*:
CENTINELA DE LA PAZ, GENIO DEL TRABAJO
PALADÍN DE LA DEMOCRACIA EN AMÉRICA
DEFENSOR DEL CATOLICISMO EN AMÉRICA
EL PROTECTOR DEL PUEBLO
EL BENEFACTOR…?
Le saquean al pueblo su lenguaje.
Y falsifican las palabras del pueblo.
(Exactamente como el dinero del pueblo.)
Por eso los poetas pulimos tanto un poema.
Y por eso son importantes mis poemas de amor.

II
Amor mío, ¿escuchaste en el senado
los discursos de César, sus promesas
para esta tierra que se muere de hambre?
Le saquean al pueblo su lenguaje,
se roban su dinero, falsifican
cada palabra.
Sí, por eso
los poemas de amor son importantes.

Dans sa version, Pacheco remplace *Novedades*, le journal officiel du régime somoziste, par les discours de César au Sénat, remplace l'ironie des citations louant le dictateur par une dénonciation plus directe des mensonges et des spoliations : « sus promesas para esta tierra que se muere de hambre ». Il maintient la chute, néanmoins, affirmant de nouveau par le biais de cette version que l'écriture d'un poème d'amour, parce qu'elle s'oppose à la prise en otage du langage par le discours officiel, est déjà une forme de résistance. En reprenant le dernier vers presque textuellement, en l'introduisant par un « Sí » qui confirme la déclaration de Cardenal, Pacheco montre son adhésion. Pourtant, il ne faut pas négliger la légère modification qu'il introduit dans sa version : en remplacant « mis poemas de amor » par « los poemas de amor », Pacheco fait disparaître l'individu au profit du texte, le poète dans le poème.

Pour la plupart, les versions de Pacheco, moins contextualisées, plus générales, ne conservent que les éléments absolument nécessaires à la situation que va déclencher l'étincelle ingénieuse que renferme l'épigramme. Pourtant, il y a deux exceptions à cette tendance essentialisante de la réécriture pachéquienne. La première, nous la trouvons dans le poème suivant :

Yo he repartido papeletas clandestinas,
gritando: ¡VIVA LA LIBERTAD! en plena calle
desafiando a los guardias armados.
Yo participé en la rebelión de abril:
pero palidezco cuando paso por tu casa
y tu sola mirada me hace temblar. (23)

No tengo miedo de la muerte, no temo
al magno César ni a sus escuadrones.
No me amedrentan
la tablilla de cera en blanco
ni el idioma latino ni el rechazo
del público romano a mis pobres versos.
Mas cuando voy a verte, muchacha, tiemblo
y me siento indefenso, cobarde y torpe.

Les deux premiers vers de la version de Pacheco reprennent – en appliquant les stratégies que nous avons montrées (généralisation des références et déplacement du contexte) – les trois premiers vers de l'épigramme de Cardenal. Les deux derniers vers de la nouvelle composition renvoient, quant à

eux, aux deux derniers vers du poème original mais s'éloignent du processus de réécriture jusqu'ici mis en place en proposant une version plus explicite que l'original, puisque « me hace temblar » devient « me siento indefenso, cobarde y torpe ». Entre les vers initiaux et finaux, se glisse dans la version pachéquienne un ajout, qui complète l'énumération des preuves de courage du « je » poétique : pour signifier la volonté, le caractère et l'audace de celui-ci, notre auteur ajoute une comparaison liée à l'écriture, au langage et à la réception de l'écrit : « No me amedrentan a tablilla de cera en blanco / ni el idioma latino ni el rechazo / del público romano a mis pobres versos. » Ni l'assurance de la figure du poète dans les vers de Cardenal, ni le masque poétique de Catulle ne parviennent à couvrir ici la voix de Pacheco pour qui la plus grande lutte, celle qui ne s'achève jamais, est celle qui s'engage entre le poète et le texte.

La tradition orientale et les épigraphes chinoises

Pacheco, nous l'avons dit, utilise l'espace du paratexte pour nourrir le dialogue intertextuel. Dans quatre de ses recueils publiés (*No me preguntes cómo pasa el tiempo*, *Irás y no volverás*, *Los trabajos del mar* et *Miro la tierra*), le poète ouvre de manière systématique chacune des sections qui ouvrent le poème avec une épigraphe. En règle générale, ces citations proviennent de sources très diverses et peuvent apparaître dans d'autres langues que l'espagnol. Dans *Irás y no volverás*, cependant, chacune des six citations sont empruntées à un même ouvrage : une anthologie de la poésie chinoise, traduite et édité par Marcela de Juan. Dans ce même recueil, les épigraphes insipirées de la tradition chinoise ne se trouvent pas en exergue d'un poème mais d'une section, d'un cahier regroupant plusieurs compositions. Les citations de Pacheco fonctionnent de manière canonique : elles consistent en l'extraction, la collection, de quelques vers d'un poème et de leur reproduction littérale, amendée du nom du poète original et, lors de la première citation, de celui de la traductrice. En général, les citations sont choisies parce qu'elles forment, ainsi fragmentées, une première introduction à la thématique qui va être développée dans la section qu'elles ouvrent. Ainsi, le cahier « Examen de la vista » (constitué essentiellement de brefs poèmes contemplatifs, méditatifs proches du haïku, mais aussi de compositions brèves et mordantes sur la société actuelle) est-elle précédé de l'interrogation suivante :

> ¿Adónde fue la luz del día?
> ¿De dónde vienen las tinieblas?
> WEI YIN WU (ToT, p. 142)

De la même façon, le cahier « *Considerando en frío, imparcialmente* » – dont le titre lui-même est un vers de César Vallejo –, qui réunit des textes traitant de la tâche du poète, de la poésie et qui recourt fréquemment à l'intertextualité, est introduit par les deux épigraphes :

> A nadie le interesa lo que nos pasa
> ni aquello que escribimos.
> Somos nuestro único público.
> TU FU
>
> ¿No ves un año y otro sobre los altamares
> a la literatura llorando por su suerte
> en el viento de otoño?
> LI HO (ToT, p. 150)

D'autres fois, la correspondance n'est pas seulement thématique et l'on observe une répétition lexicale entre le titre de la section et la citation choisie. La section « Señales de vida » s'ouvre ainsi :

> La vida no se puede discutir.
> Es difícil y absurdo defenderla.
> TAO CH'IEN (ToT, p. 129)

Pacheco choisit la tradition chinoise pour placer en exergue de ses poèmes des estampes aquatiques – qui nous rappellent la rivière héraclitéenne –, suggérant le passage aussi appréhensible qu'inexorable du temps : « Ni el agua que transcurre torna a su manantial / Ni la flor desprendida de su tallo / Vuelve jamás al árbol que la dejó caer » (Li Po), « La espada con la hoja más fina / No puede cortar el agua del río en dos / Para que deje de correr » (Li Po). Mais l'épigraphe ne fonctionne pas seulement comme une illustration : elle est la source de la réflexion que constitue le poème et ouvre vers une tradition autre. La pratique de l'épigraphe renforce l'esthétique dialogique « porque propicia la creación de un espacio de contacto con lo otro[529] ». Cet espace de contact s'étend au reste du poème et les correspondances thématiques sont nombreuses entre la poésie pachéquienne et la tradition chinoise, décrite ici par Marcela de Juan :

> Y así, junto a los frecuentísimos temas de naturaleza y de paisaje –los que pudiéramos llamar sensitivos–, junto a los numerosísimos cantos de tipo anacreóntico y dionisiaco en lso que insiste el gran Li Po, los poetas chinos –el gran Li Po a la cabeza– tratan con particular predilección los temas de la nostalgia, de la añoranza, de la fugacidad del tiempo y de las cosas todas de la vida. (Cité par Carrillo Juárez, 2009 : 153)

---

[529] Elizabeth Monasterios, *Metáforas epistemológicas en la poesía de Jaime Sáenz y José Emilio Pacheco. Fenomenología del espacio en dos poéticas contemporáneas* [thèse doctorale], Universidad de Toronto, 1993, cité par Carmen Dolores Carrillo Juárez, *op. cit.*, p. 109.

Les similitudes expressives, les ressemblances formelles entre certaines compositions de notre auteur et la tradition chinoise permettent en effet d'imaginer des liens plus étroits que ceux qui sont noués avec les citations en exergue :

> Además del ritmo y la sonoridad, y los temas de los poemas originales (el paisaje es el más relevante, seguido de la nostalgia, la añoranza, la fugacidad del tiempo, la invitación a la retirada vida, la amistad), pervive en los poemas de Marcela de Juan la característica que esta consideraba definitoria de la poesía china: la sencillez formal, la simplicidad[530].

Bien que ce soit dans *Irás y no volverás* que l'on trouve les plus d'emprunts à la poésie chinoise, il ne faut pas oublier que la première trace de cette tradition dans l'œuvre de Pacheco se trouve dans le recueil précédent : c'est en effet à des vers de la poésie chinoise traduite par Marcela de Juan que nous devons le titre *No me preguntes cómo pasa el tiempo* et le poème du même nom, que nous présentons ici à côté de son original : la traduction en espagnol du poème de Li Kiu Ling.

En la región de las nubes espesas levanté mi cabaña,
en el polvo del mundo se pierden ya mis huellas,
me alejo sin cesar.

No me preguntes cómo pasa el tiempo.

Ante mi ventana corre el agua del arroyo,
en la cabecera del lecho me acompañan mis libros[531]…

« No me preguntes cómo pasa el tiempo »

En el polvo del mundo se pierden ya mis huellas
me alejo sin cesar.
No me preguntes cómo pasa el tiempo.

LI KIU LING, tr. por MARCELA DE JUAN

Al lugar que fue nuestro llega el invierno
y cruzan por el aire las bandadas que emigran.
Después renacerá la primavera,
revivirán las flores que sembraste.
Pero en cambio nosotros
ya nunca más veremos
la casa entre la niebla.

Le poème de Pacheco, encore une fois, préfère l'énonciation plurielle d'un « nous » au « je » qui domine dans la version de Li Kiu Ling. Tout comme son prédécesseur, Pacheco choisit de donner à cette méditation sur le temps un ancrage physique : la cabane de la région des nuages pour Li Kiu Ling, la maison dans le brouillard, pour Pacheco. Les deux poèmes reposent sur des métaphores spatiales pour dire le temps : la vie comme un chemin tracé par nos pas. Le réécrivain s'attarde davantage sur la contemplation de ce lieu, traversé de mouvements linéaires qu'il voit (les volées d'oiseaux migrateurs) et de mouvements cycliques qu'il anticipe (les fleurs qui renaissent) : deux images naturelles qui signifient le retour et qui contrastent avec la lucide constatation de l'impossibilité de la répétition : « Pero en cambio nosotros nunca más veremos la casa entre la

---

530 Gabriel García-Noblejas, « La traducción del chino al español en el siglo XX: Marcela de Juan », [article en ligne], *Centro virtual Cervantes*, disponible sur: http://cvc.cervantes.es/obref/china/marcela.htm (dernière consultation le 11/08/2016), sans pagination.
531 Cité par Gabriel García-Noblejas, art. cit., sans pagination.

niebla », de la fugacité de ce temps qui passe on ne sait comment. La formulation de Li Kiu Ling, dans sa traduction à l'espagnol, condense en cette interrogation que l'on (s')interdit – « No me preguntes cómo pasa el tiempo » –, l'une des principales obsessions de Pacheco : la question à laquelle il tentera de répondre tout au long de son œuvre poétique. L'adresse directe, d'un « je » à un « tu » rend explicite le dialogue entre l'auteur et le lecteur, par la médiation d'un texte qui est, rappelons-le, un texte emprunté à une tradition lointaine. Tout le jeu de la poétique pachéquienne est là, dans cette brève série de mots, arrivés jusqu'à nous par la traduction et la réécriture.

Le cas de l'intertextualité ouverte avec la poésie chinoise nous permet également de soulever la question – que nous traiterons un peu plus loin – du rôle de la traduction dans la création poétique[532]. Comme nous l'avons dit, Pacheco emprunte ici ses citations à des anthologies de poèmes chinois compilés et traduits par Marcela de Juan[533] et se sert de ces traductions comme s'il s'agissait de sources primaires. La consultation de plusieurs anthologies de poésie chinoise, dont l'imposant ouvrage dirigé par Rémi Mathieu (*Anthologie de la poésie chinoise*, Paris, Gallimard, 2015), nous a permis de localiser presque tous les poètes cités (malgré des graphies différentes dans la transcription des noms) ; presque tous, en effet, car Li Kiu Ling, l'auteur auquel Pacheco a emprunté le lancinant refrain « No me preguntes cómo pasa el tiempo », ne dispose pas de l'introduction biographique avec laquelle la traductrice a l'habitude d'ouvrir ses traductions, et n'apparaît dans aucune anthologie consultée, ni ne semble avoir laissé de trace en dehors du poème « traduit » par Marcela de Juan. S'agit-il d'un apocryphe ? C'est une question que se sont posés plusieurs chercheurs et qu'a soulevée Pacheco lui-même. Nous pouvons seulement commenter que, le cas échéant, ce serait plutôt une heureuse coïncidence pour notre auteur : en citant un poème qui aurait été écrit par sa « traductrice », il défend, une fois de plus, sa conception d'une littérature faite entre tous.

Le haïku

La forme brève, notamment celle empruntée à la tradition japonaise du haïku, a été introduite dans l'Amérique hispanique avec la publication, en 1919, de *Un día...* et en 1920 par *El jarro de flores* du

---

532 Dans le prologue à l'édition de 1980 de *Tarde o temprano*, Pacheco signale l'influence qu'a eu sur son œuvre le poète américain Ezra Pound. Rappelons qu'en 1913 celui-ci proposait dans *Cathay* une traduction – libre et ignorante de la langue source –, de textes poétiques chinois à partir des notes de Fenollosa, un explorateur de la culture sino-japonaise.
533 Marcela de Juan (1905-1981) est un écrivain et traductrice sino-belge, née à La Havane, ayant grandi en Chine, avant de rentrer en Europe et de s'installer à Madrid. Elle est l'auteur de plusieurs ouvrages qui ont tous participé à faire connaître et à diffuser la prose et la poésie chinoise dans le monde hispanophone. Elle a notamment publié une *Breve antología de la poesía china* (Buenos Aires, Espasa Calpe, 1954), une *Segunda antología de la poesía china* (Madrid, Revista de Occidente, 1962) et *Poesía china del siglo XII a.C. a las canciones de la Revolución cultural* (Madrid, Revista de Occidente, 1973).

mexicain José Juan Tablada dont le séjour de quelques mois au Japon influera grandement le travail poétique : il sera – semble-t-il – le premier à écrire des haïkus en langue espagnole. Le travail d'orfèvrerie verbale de certaines de ses compositions (qui, selon Paz, aurait sans doute mérité l'approbation de Basho lui-même) permirent aux jeunes poètes modernistes qui lirent Tablada de découvrir deux éléments centraux de la poésie moderne : l'humour et l'image[534]. Dès les années quarante, toujours au Mexique, Octavio Paz poursuit le chemin entamé par Tablada et s'approprie la forme brève d'inspiration japonaise dont il fera l'un des axes majeurs de son œuvre poétique.

Dans son introduction à *Sendas de Oku*, de Matsuo Basho, Octavio Paz souligne l'indétermination fondamentale de l'art japonais, qui invite le lecteur à refaire l'œuvre : ainsi, face à un poème de Bashô où presque tous les éléments sont soumis à une forme d'incertitude (quant au sujet qui observe, à la nature et au nombre de ce qui est observé, au moment et au lieu où s'inscrit l'image, etc.) la lecture de chacun est une participation à la réalisation du poème :

> La capilla Sixtina, dice Keene, se presenta como algo acabado y perfecto: al reclamar nuestra admiración, nos mantiene a distancia; el jardín de Ryoan-ji, hecho de piedras irregulares sobre un espacio monocromo, nos invita a rehacerlo y nos abre las puertas de la participación. Poemas, cuadros: objetos verbales o visuales que simultáneamente se ofrecen a la contemplación y a la acción imaginativa del lector o del espectador[535].

La brièveté du haïku est propice à une indétermination et un inachèvement volontaires : les contours de l'œuvre d'art sont sciemment estompés, incitant le lecteur à une réélaboration libre d'éléments qui ne sont parfois que suggérés. Roland Barthes va plus loin : pour lui, le haïku invite le lecteur à l'effraction (par le symbole ou par le raisonnement celui-ci cherche à en percer le sens) alors que « le travail de lecture qui y est attaché est de suspendre le langage, non de le provoquer[536] ». Pour le sémiologue, toujours, le haïku est en fait exemption du sens : la recherche du moment où le langage cesse :

---

[534] Octavio Paz, « La tradición del haikú », dans *Matsuo Basho, Sendas de oku*, tr. Octavio Paz et Eikichi Hayashiya, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1992, p. 24. Le texte de Paz a été initialement écrit en 1970.

[535] Octavio Paz, « La tradición del haikú », *op. cit.*, p. 12. Parmi les autres sources d'inspiration offertes par la littérature japonaise, Paz cite la tradition du renga, autour de laquelle s'est créée une expérience poétique collective visant à questionner, nous dit-il, les notions d'auteur et de propriété intellectuelle : « […] lo realmente significativo no es quizá la traducción de textos clásicos y modernos sino la reunión, en abril de 1969, en París, de cuatro poetas con el objeto de componer un renga, el primero en Occidente. Los cuatro poetas fueron el italiano Eduardo Sanguineti, el francés Jacques Roubaud, el inglés Charles Tomlinson y el mexicano Octavio Paz. Un poema colectivo escrito en cuatro lenguas pero fundado en una tradición poética común. Nuestra tentativa fue, a su manera, una verdadera traducción: no de un texto sino de un método para componer textos. No son difíciles de adivinar las razones que nos movieron a emprender esa experiencia: la práctica del renga coincide con las preocupaciones mayores de muchos poetas contemporáneos, tales como la aspiración hacia una poesía colectiva, la decadencia de la noción de autor y la correlativa preeminencia del lenguaje frente al escritor (las lenguas son más inteligentes que los hombres que las hablan), la introducción deliberada del azar concebido como un homólogo de la antigua inspiración, la indistinción entre traducción y obra original… El haikú fue una crítica de la explicación y la reiteración, esas enfermedades de la poesía; el renga es una crítica del autor y la propiedad privada intelectual, esas enfermedades de la sociedad » (pp. 25-26).

[536] Roland Barthes, *L'empire des signes*, Paris, Éd. du Seuil, 2007, p. 98 [1ère éd. 1970].

> Dans le haiku, la limitation du langage est l'objet d'un soin qui nous est inconcevable, car il ne s'agit pas d'être concis (c'est-à-dire de raccourcir le signifiant sans diminuer la densité du signifié) mais au contraire d'agir sur la racine même du sens, pour obtenir que ce sens ne fuse pas, ne s'intériorise pas, ne s'implicite pas, ne se décroche pas, ne divague pas dans l'infini des métaphores, dans les sphères du symbole. La brièveté du haiku n'est pas formelle ; le haiku n'est pas une pensée riche réduite à une forme brève, mais un événement bref qui trouve d'un coup sa forme juste[537].

La lecture que fait Barthes du haïku est empreinte de la pensée zen : le sémiologue décrit l'impossibilité pour le lecteur occidental de ne pas investir le poème de sens. Il faudrait pour cela qu'il ait suivi l'entraînement du moine bouddhiste et qu'il ait été éveillé au *satori* zen. Les deux auteurs, Paz et Barthes, nous donnent à voir deux perspectives différentes : celle du poète occidental attiré par la capacité du haïku à être un « vide », un « silence », que le lecteur a le loisir de combler, une maison dans laquelle il peut entrer « par effraction » ; celle du sémiologue captivé par une forme d'expression poétique « articulé[e] sur une métaphysique sans sujet et sans dieu » qui tend vers une déshérence de la signification.

Tablada et Paz sont dans l'ère hispanique deux figures incontournables de cette poésie de l'instant qui semble arrêter le temps par l'observation d'images souvent naturelles, qui invitent à la contemplation. Pacheco va, lui aussi, s'inspirer de cette forme poétique japonaise, par le biais de la traduction, d'abord, puisqu'il lui consacre un « Homenaje al haikú » dans la section « Aproximaciones » du recueil *Desde entonces* et l'intègre au volume *Tarde o temprano* de 1980. Il traduit quarante autres haïkus qu'il inclura dans l'ouvrage *Aproximaciones* de 1984 et publie une anthologie uniquement consacrée à cette forme poétique en 1997 : *Bajo la luz del haikú: poemas de Basho, Buson, Issa y otros*.

Mais l'influence du haïku dans la poésie de José Emilio Pacheco déborde le cadre de la traduction. Sa thématique souvent temporelle (assez codifiée en ce qui concerne le haïku traditionnel, dans lequel les saisons ou les moments de la journée renvoient aussi à des moments de la vie de l'homme) entre en résonance chez un auteur pour qui le temps est l'essence de la réalité, élément qui, par son mouvement perpétuel, est le créateur et le destructeur de toute chose. Les images aquatiques (le va-et-vient permanent de la mer sur les rivages, la pluie qui transforme momentanément un paysage qui reste le même), les visions de ruines (civilisations déchues), ou de traces naturelles (qui laissent voir le passé dans le présent), etc., sont autant de signes qui invitent à une contemplation d'un monde où « tout instant est transition ». Par ailleurs, l'appel à la participation active du lecteur lors de la réception de ces formes brèves est sans nul doute un autre motif qui fait du haïku une forme privilégiée chez notre auteur, et cela de manière constante tout au long de son travail poétique. Pacheco, cependant, fait un usage libre de la tradition japonaise : il

---

[537] *Ibid.*, p. 102.

ne cherche pas à adapter ses compositions à la forme qui leur est habituellement donnée dans sa version occidentale, c'est-à-dire un tercet sans rime obligatoire, composé de cinq, sept et cinq pieds, successivement[538].

Certains dystiques, tercets ou quatrains s'approchent ainsi de la forme du haïku, comme ces trois poèmes que l'on trouve dans *Irás y no volverás* :

Alba en Montevideo

La noche se deshace lentamente en la luna
que avanza llena de claridad.

Amanecer en Buenos Aires

Rompe la luz el azul celeste.
Se hace día en la plaza San Martín.
En cada flor hay esquirlas de cielo.

Lluvia en Copacabana

Como cae la lluvia sobre el mar,
al ritmo en que sin pausa se desploma,
así vamos fluyendo hacia la muerte. (ToT, p. 142)

Paysages qui essaient de capturer un moment fugace, où la voix poétique s'estompe pour laisser place à la pure contemplation, ces poèmes s'éloignent pourtant de l'indétermination du haïku par l'ajout d'un titre, inexistant dans la tradition japonaise. Ici, les titres proposés par Pacheco renvoient explicitement à un référentiel précis, et rompent quelque peu l'indétermination vers laquelle tend la composition. Peut-être peut-on voir dans ces poèmes pachéquiens une tension entre l'aspiration de s'extraire du monde par la contemplation du paysage et la volonté de s'inscrire dans la réalité en se faisant le témoin d'une situation donnée.

C'est dans la section « Astillas » (de *El silencio de la luna*, ToT, pp. 439-442) que l'on trouve réunis un ensemble de dix-neuf tercets qui se rapprochent le plus de la tradition du haïku (beaucoup présentent une alternance de vers de cinq et sept pieds, même si d'autres s'écartent de ce schéma). Là encore, le poète tantôt s'accorde avec cette poésie de l'instant, tantôt s'en éloigne pour réinvestir le texte d'historicité et de critique. Comparons par exemple

Después de la nevada

La sal sobre la nieve
hecha de lodo
que volverá a ser tierra.

Playa

Estalla el mar
contra la arena errante.
Y no vuelven a verse.

Paisaje mexicano

Piedra en el polvo:
donde estuvo el río
queda su lecho seco

[538] Le haïku japonais trouve son origine dans une forme plus étendue (le tanka ou waka) dont il est un fragment. Il correspond également à l'unité de composition de poèmes collectifs, appelés renga.

qui contrastent nettement avec des compositions beaucoup plus « engagées » telles que :

Limpieza étnica

Dijimos : nunca más.
Y ahora, monstruosa,
se repite la historia.

Civilización

La mente dice: quiero;
el cuerpo: dame.
(La conciencia aparta la
vista).

Postmodernidad

La supercarretera hacia
la nada.
A la orilla
el cementerio de
automóviles.

Pacheco se réapproprie une forme brève importée du Japon, s'inscrivant dans une nouvelle tradition qui le rapproche de Basho et Issa, de José Juan Tablada et Octavio Paz… Les poèmes de Pacheco présentés dans cet aparté ne sont pas strictement des réécritures, mais montrent à quel point la traduction de formes importées élargit, stimule et renforce son propre travail de création. Pacheco se fait le réceptacle des traditions les plus distantes et les plus variées, si elles sont à même de l'aider à créer des compositions ouvertes à la méditation contemplative comme à la critique la plus acerbe, à la fugacité de l'instant comme à la furie de l'histoire- Il n'hésite pas à les transposer, à se les approprier librement en fonction de ses propres intérêts poétiques et principes de composition.

c. La bibliothèque de Babel

Difficile de présenter un inventaire des textes qui servent à la réécriture pachéquienne tant les sources sont nombreuses et variées. Quels critères choisir pour classer les sources et les influences : le pays d'origine ? La langue ? L'époque ? Jusqu'à présent, la tâche était relativement aisée puisque, globalement, les sources citées ou réécrites provenaient de « Grands Textes » ou avaient déjà été compilées en anthologies, puisqu'elles découlaient de ce que l'on pourrait appeler une « tradition » : une manière de penser ou de faire qui, dans les cas que nous avons vus, peut aussi bien avoir été héritée d'un passé que transmise par une culture distante. À l'homogénéité de ces groupes textuels répondaient une certaine homogénéité de la pratique rescripturale, qui donnaient à voir des pratiques assez semblables au sein de chacune des traditions mentionnées ci-dessus, et auxquelles Pacheco a emprunté.

Les sources ne correspondant pas à ces grands ensembles empruntent à une multitude de textes qu'il est difficile de regrouper en catégories homogènes (le classement par langues peut aller à l'encontre de celui par aires géographiques, celui par époque est rendu difficile par les différences linguistiques et culturelles, par exemple, et ces regroupements artificiels ne permettent pas de

distinguer un type de réécriture qui leur serait particulier). La seule unité, semble-t-il, est justement d'emprunter et de manipuler indistinctement les vers de Shakespeare ou ceux de Rubén Darío, de convoquer Quevedo autant que Beckett, Ronsard autant que Rilke, de citer Ortega y Gasset et T.S. Eliot. Paradoxalement, donc, la catégorie que nous avons artificiellement créée autour de ce « legs occidental moderne » ne semble avoir pour trait commun que la disparité des sources et la diversité des pratiques rescripturales. Nous présenterons en suivant un échantillon de ce répertoire que Pacheco voulait hétéroclite et foisonnant, en accord avec sa conception de la poésie, entendue comme une activité ouverte et collaborative, faite entre tous. Pour ce faire, nous allons examiner les différentes sources en fonction de leur position par rapport à la textualité du nouveau poème. Nous nous attacherons d'abord à voir quels sont les auteurs repris en marge de la composition, c'est-à-dire dans le paratexte (épigraphes et titres) ; nous verrons ensuite quels sont les vers qui sont intégrés (de manière plus ou moins littérale) aux vers du nouveau poème ; enfin, nous examinerons quels sont les sources (œuvres et auteurs) qui sont traitées thématiquement dans la nouvelle forme, sans que s'effectue de prime abord une reprise textuelle. Cette dernière catégorie s'inscrit dans un au-delà de la réécriture, au sens où le poète s'éloigne de la « lecture-mémorisation-réécriture » pour entrer dans une relation de commentaire (d'hommage mais aussi de critique) des sources citées.

L'autre autour du poème

Les citations paratextuelles sont les formes les plus fréquentes de réécritures allographes. Présent dans tous les recueils, l'usage des épigraphes disparaît presque à partir de *La arena errante*. Effectivement, on remarque dans les deux derniers recueils (*El silencio de la luna* et *Fin de siglo*) un recours beaucoup moins fréquent aux épigraphes. Quand celles-ci apparaissent, elles sont beaucoup plus rarement tirées d'ouvrages littéraires, mais proviennent d'articles de presse ou de dictionnaires. En règle générale, le recueil *La arena errante* va signifier une nouvelle avancée dans le travail de la matière poétique : alors que le « dialogisme » était (pas exclusivement mais préférentiellement) réservé aux auteurs de la « bibliothèque » pachéquienne, le poète va étendre celui-ci à des discours non littéraires[539].

Les épigraphes surgissent à tous les niveaux de l'œuvre. On les trouve en tête de l'anthologie, des recueils compilés mais aussi en tête des sections ou cahiers (et cela de *No me preguntes cómo pasa el tiempo* à *Ciudad de la memoria*, recueil à partir duquel elles sont remplacées par

[539] Il s'agit d'une nouvelle étape dans une poésie davantage « conversationnelle » qui va intégrer plusieurs voix par le biais du discours direct (ce que l'on perçoit nettement dans « La noche es de los muertos ») ou une réflexion poétique thématisant la relation autonymique et le commentaire du verbe par le verbe (tendance déjà présente dans *El silencio de la luna*) que l'on peut retrouver dans « Riverside Drive », « Mi », « Tal por cual », « O », « Pitanza », par exemple.

des dédicaces), et en exergue des poèmes. Elles peuvent également apparaître comme titre (du recueil, de la section ou du poème) entre guillemets ou non… Alors que les épigraphes qui introduisent les anthologies ou chacun des recueils sont constituées presque exclusivement de citations extraites de poèmes (de T.S. Eliot, Tristan Tzara, Ernesto Cardenal, Luis Cardoza y Aragón, Fernando Pessoa, Giorgos Seferis, Rafael Alberti, Enrique Lihn, Erich Fried, Vladimir Holan, Federico García Lorca, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda), les épigraphes qui introduisent les cahiers s'ouvrent à divers genres littéraires et non littéraires. Ainsi trouve-t-on essentiellement des fragments de poèmes (de Garcilaso de la Vega, Alfonso Reyes, Antonio Machado, Fernando Pessoa à nouveau, l'apocryphe Julián Hernández, Jorge Guillén, Constantin Cavafy, Luis G. Urbina, Jaroslav Seifert, Salvador Díaz Mirón) mais aussi de pièces de théâtre (de Samuel Beckett et de Bhavabhuti, poète d'expression sanskrite du VIIIe siècle), de romans (de James Joyce et du *Quijote*), ou d'une lettre historique (du vice-roi don Sebastián de Toledo). Les épigraphes qui introduisent les poèmes et les titres empruntés à des sources allographes montrent une plus grande hétérogénéité générique encore : on retrouve les textes extraits de poèmes, bien sûr, mais aussi d'essais (Jovellanos, Walter Benjamin, Carlos Monsiváis, Miguel Mondragón, Miguel de Unamuno), de sources historiques (Bernal Díaz del Castillo), de nouveaux fragments apocryphes (de Julián Hernández et de A. Ortega Paredes) et des extraits de journaux (notamment *Excélsior*).

Les citations placées en exergue d'une anthologie ou d'un recueil remplissent une fonction canonique à la fois d'hommage à l'auteur cité et de volonté de se placer dans la continuité de son œuvre. Ainsi, la citation qui ouvre *No me preguntes cómo pasa el tiempo* fait-elle appel à la langue courante et aux images vives et quotidiennes d'Ernesto Cardenal, tout en reprenant un fragment qui évoque le *tempus fugit* : « Como figuras que pasan por una pantalla de televisión / y desaparecen, así ha pasado mi vida. […] ». Nous pouvons aussi donner l'exemple de l'épigraphe de Giorgos Seferis qui précède *Los trabajos del mar*, à qui elle donne son titre :

> Aquí terminan los trabajos del mar,
> los trabajos del amor.
> Aquellos que vivirán un día aquí donde acabamos,
> si la oscura sangre se alza e inunda su memoria,
> que no se olviden de nosotros,
> almas sin fuerza entre los asfódelos.
> Que vuelvan hacia el Erebo la cara de las víctimas.
> Nosotros no tenemos nada que enseñarles
> sino la paz. (ToT, p. 262)

Ici, Pacheco fait appel à Seferis non seulement parce que c'est un poète qu'il admire (et dont il a proposé des traductions indirectes), non seulement parce que son recueil s'attache à appréhender cet espace à la fois immobile et mouvant de la mer, mais également parce que ces quelques vers l'aident à définir son horizon poétique : une poésie en mouvement, une poésie de l'éternelle

circulation des transformations (que l'on voit à l'œuvre dans la composition du poète grec, qui reprend un vers du Chant X de *L'Illiade*). Il semblerait qu'au fur et à mesure des recueils, Pacheco affine et affirme sa conception de la création poétique, jusqu'à proposer en ouverture de *El silencio de la luna* non pas une amorce thématique allographe, mais une véritable réflexion sur le faire poétique dans les mots du poète tchèque Vladimir Holan :

> Lo que nos dejan los poetas
> está siempre machado por el tiempo,
> el pecado, el exilio.
> El más sincero de ellos,
> el más incógnito, sereno, enamorado,
> no nos impone nada:
> ni verdad ni consuelo ni desprecio.
> Presente, ya está ausente; y Picasso,
> al hacer un muñeco de nieve, entendió bien
> que la inmortalidad del arte
> se halla en el tiempo, el pecado, el exilio
> y el sol tiene la obligación de rescatar
> las lágrimas, las fuentes, los ríos y los mares:
> todo en vano. (ToT, p. 384)

La relation thématique entre l'épigraphe citée et le texte qui la suit est plus étroite encore dans la plupart des citations en exergue des cahiers : il semblerait que celles-ci aient pour principale fonction d'annoncer l'objet central de la section qui va suivre. Nous pouvons citer, par exemple cette épigraphe de James Joyce en ouverture de « Mira cómo son las cosas », section qui regroupe un certain nombre de poèmes sur la littérature ou l'exercice de la poésie, où le poète se voit et se pense en tant que poète et où il fait mine ici, de recevoir les conseils (assez appuyés) d'un illustre prédécesseur : « Youth as an end: the end is here. It will never be. You know that well. What then? Write it, damn you, write it! What else are you good for? (James Joyce, *Giacomo Joyce*) ». Plus loin, l'épigraphe de Samuel Beckett a la même fonction et le « *les bêtes savent* (Samuel Beckett, *Comment c'est*) » introduit la section de poèmes-bestiaires du même nom (« Los animales saben »). D'autres fois, les épigraphes peuvent avoir une fonction rhématique, et s'attacher alors à la description extérieure du poème. Les citations de Fernando Pessoa et Antonio Machado qui ouvrent l'« Apéndice : cancionero apócrifo » renvoient à la pratique des hétéronymes largement développée par les deux auteurs.

La distance qui existe entre les épigraphes de recueil ou de section et le corps du texte poétique suivant implique une relation dialogique plus générale : Pacheco fait apparaître d'autres voix pour se placer sous l'égide de certains, pour introduire un motif ou une thématique qui lui est chère, pour proposer au lecteur un commentaire de sa praxis poétique (ou de celle vers laquelle il s'achemine). Les épigraphes qui ouvrent les poèmes, en revanche, sont immédiatement contiguës

au texte de Pacheco : la composition ainsi créée donne à voir et à entendre un véritable dialogue entre les deux voix poétiques qui se succèdent.

Parmi les poètes avec lesquels Pacheco noue un dialogue, nous pouvons citer le poète et critique anglais Mattthew Arnold (1822-1888) qu'il cite dans le titre et dans l'épigraphe de son poème « Adolescenescencia : Matthew Arnold se despide en la playa de Dover ».

> … mientras las tropas ciegas se acomenten de noche.
> ARNOLD, *Dover Beach*

> Niña que vienes de Roma por el camino de Madrid,
> en tu Finisterre
> se acaba el mar del milenio,
> naufraga el siglo último y único
> que me tocó.
> Mi historia muere. Comienza
> otro mundo implacable.
> En él no hay lugar
> para los emigrantes del pasado.
> Recibe el homenaje y la gratitud
> de quien al fin te halló en este fin
> y pudo verte un instante.
> Me voy. Adiós. Me dirijo
> a zozobrar en mi adolescenescencia. (ToT, p. 438)

Le lieu de rencontre entre les deux textes reste assez flou : nous ne savons pas si la voix poétique convoque le texte « *Dover beach* » à la vue (et au son) d'un paysage marin (« el mar del milenio »), d'une jeune fille (« niña que vienes »), ou parce qu'elle franchit ce moment de perte et de transformation : « Mi historia muere. Comienza / otro mundo implacable » qu'est l'entrée dans un autre âge, en l'occurrence une forme d'âge mûr qui précède la vieillesse, l'« adolescenescencia ». L'interprétation reste ouverte mais, là encore, ce qui importe c'est la circulation des textes, cet élan qui pousse à provoquer des rencontres et des superpositions de voix étonnantes afin de réinvestir de sens les textes que le poète souhaite faire siens. Matthew Arnold lui-même, dans *Dover Beach*, ne s'identifiait-il pas à Sophocle face à l'interrogation infinie du ressac de la mer :

> Sophocles long ago
> Heard it on the Ægean, and it brought
> Into his mind the turbid ebb and flow
> Of human misery; we
> Find also in the sound a thought,
> Hearing it by this distant northern sea.

Un autre dialogue est entamé entre les figures de poètes officiels mises en vers par Eugenio Montale et José Emilio Pacheco dans le poème « Tablilla asiria ». L'exergue du poète italien « Poco filo mi resta, ma spero che avrò modo / di dedicare al prossimo tiranno / i miei poveri carmi… Eugenio Montale, *Quaderno di quattro anni* » est glosée par le mexicain qui, en plus, ajoute la vénalité à la servilité du poète qui chante les louanges du tyran. Les épigraphes font écho au poème, qui semble

parfois en être un prolongement personnel. Pacheco ouvre le suprenant poème « Las moscas » par deux vers du moderniste Salvador Díaz Mirón : « Y en el aire y el muro y el suelo / moscas tiernas, a pares, en celo. » Les vers de Díaz Mirón donnent au réécrivain l'objet de son poème, la légitimité pour écrire sur un sujet si peu conventionnel (la comparaison entre l'amour entre une femme et un homme et la copulation de deux mouches), et cette répétition de « o » (à la rime chez Díaz Mirón) que le réécrivain semble poursuivre et qu'il met au centre d'une belle paronomase dans la première strophe de sa composition :

> Mientras yo sobre ti, tú sobre mí,
> los dos al lado,
> dos alados insectos se persiguen. (ToT, p. 207)

Parfois, l'échange entre le texte cité en exergue et le corps du poème semble se produire essentiellement au niveau des images et des sonorités, par la reprise et la prolongation des allitérations. Ainsi, le vers d'Efraín Huerta « Alba de añil » se trouve-t-il en épigraphe d'un poème qui commence de cette manière : « Bajo el añil del alba flota en su luz / la camelia recién abierta. » (« Perduración de la camelia »).

Dans *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, surtout, mais aussi, plus ponctuellement, dans les deux recueils suivants, l'usage des épigraphes en tête de poèmes acquiert un rôle structurel dans la composition de ceux-ci : ils ne consistent pas seulement en une exposition thématique, ni en une illustration ou une invitation poétique, mais sont absolument constitutifs de la nouvelle création poétique qui leur répond, plus ou moins directement. Dans « París, 1968 », la citation en exergue est intégralement reprise (niée et fragmentée) puis prolongée et détournée, par le réécrivain :

> París, 1968
>
> ¿Recuerdas que querías ser
> una Margarita Gautier?
> RUBÉN DARÍO, *Prosas profanas*
>
> ¿Recuerdas que querías ser
> no una
> Margarita Gautier
> sino una Rosa Luxemburgo? (ToT, p. 147)

L'ironie mordante contenue dans le poème « Crónica de indias », qui retrace – par le biais d'un « nous » poétique – en quelques vers sans appel, la destruction et la soumission des populations indigènes lors de l'invasion et de la conquête du Nouveau Monde, ne serait pas aussi terrible sans l'épigraphe attribuée à Bernal Díaz del Castillo « … porque los hombres no somos todos muy buenos… » : litote renforcée par l'utilisation des points de suspension. Le poème « Preguntas sobre

los cerdos e imprecaciones de los mismos » semble répondre à cette citation de Jovellanos en exergue : « ¿Existe otro animal que nos dé tanto? ». Lorsque le poète affirme le rôle primordial de ses prédécesseurs dans son exercice de la littérature, il cite – presque comme un argument d'autorité – une phrase de D. H. Lawrence : « They look on and help ».

À partir de *Islas a la deriva*[540], cependant, nous pouvons remarquer que de plus en plus d'épigraphes en tête de poèmes vont avoir un rôle explicatif : si la voix poétique se lance dans une déclaration d'amour à Circé, le réécrivain citera le chant X de *l'Odyssée* en exergue du poème. Cet usage explicatif de la citation devient plus perceptible encore lorsque le réécrivain s'éloigne d'un corpus littéraire pour emprunter ses sources à des ouvrages scientifiques ou à des entrées de dictionnaire. Le poème « El pozo » s'ouvre sur la citation suivante : « El método habitual para purificar el agua de los pozos : mantener una tortuga en su fondo, resultaba una forma eficaz de contaminación. (Ambrosio Ortega Paredes, *El agua, drama de México*) » sans laquelle il serait impossible pour la quasi-totalité des lecteurs de comprendre la dernière strophe du poème de Pacheco :

> Claro está: la tortuga
> no limpia, contamina.
> La piedra que cae a plomo nos engaña.
> Nunca sabremos la extensión del pozo
> ni su profundidad ni el contenido
> de sus emponzoñadas filtraciones. (ToT, p. 198)

Dans *Los trabajos del mar*, le poème satirique intitulé « Pornoágrafo » est ainsi précédé de la citation suivante : « Ágrafo : Que no puede o no sabe escribir. Rodolfo Oroz, *Diccionario de la lengua castellana* » et, un peu plus loin, le poème « Malpaís » précise en exergue la définition de son titre : « Malpaís : terreno árido, desértico e ingrato; sin agua ni vegetación; por lo común cubierto de lava. Francisco J. Santamaría, *Diccionario de mejicanismos* ». Dans le recueil, *El silencio de la luna*, le poème « El uso de las palabras » est précédé de la définition du mot « semántica » extraite du *Diccionario de uso del español* de María Moliner ; « Chapultepec : la calzada de los poetas » commence par une citation de la *Guía de la Ciudad de México* ; et « La desconstrucción de Sor Juana Inés de la Cruz » est longuement introduite par la définition, en espagnol[541], du terme employé dans le titre :

---

[540] À l'exception du recueil *Miro la tierra*, où les épigraphes retrouvent une fonction thématique : les citations de la bible, les fragments élégiaques (de Luis G. Urbina, de Francisco de Terrazas, de Guillermo Prieto) disent la douleur face à une ville dévastée par un tremblement de terre.

[541] Il s'agit d'une traduction qui, même si elle trahit certaines préférences lexicales et syntaxiques de Pacheco, est assez fidèle à sa source, *The Random House Dictionnary* : « Deconstruction: a philosophical and critical movement, starting in the 1960s and especially applied to the study of literature, that questions all traditional assumptions about the ability of language to represent reality and emphasizes that a text has no stable reference or identification because words essentially only refer to other words and therefore a reader must approach a text by eliminating any metaphysical or

> Desconstrucción : Movimiento filosófico y crítico que comienza en los sesenta y se aplica especialmente al estudio literario. Impugna todas las suposiciones tradicionales sobre la habilidad del lenguaje para representar la realidad y subraya que un texto no tiene referencias ni identificaciones estables, ya que esencialmente las palabras se refieren tan sólo a otras palabras y por tanto el lector debe aproximarse al texto eliminando todo concepto metafísico o etnocéntrico y sólo mediante el papel activo de definir el sentido, basándose a veces en nuevas construcciones, etimologías y juegos de palabras.
>
> The Random House Dictionnary (ToT, p. 422)

Le choix de cette épigraphe est déconcertant : par sa nature (la traduction d'une définition de dictionnaire) mais également par sa longueur (elle compte exactement le même nombre de mots que le corps du poème). Pacheco fournit au lecteur peu familier de la théorie littéraire les outils qu'il considère nécessaires pour pouvoir appréhender son poème, qui consiste à signaler les limites de ce mouvement critique tout en faisant usage des méthodes qu'il préconise : les jeux de mots et, bien sûr, les nouvelles constructions à partir des vers de Sor Juana, tout en transformant un texte d'un registre très éloigné de la poésie en matériel littéraire.

L'autre dans le poème

Les sources allographes ne sont pas toujours contenues en dehors du texte du poème : au contraire, le deuxième emploi le plus fréquent des fragments des autres – deux fois moins nombreux, cependant, que les citations paratextuelles –, consiste à les intégrer dans la nouvelle composition que le poète nous propose. Ce type de réécriture présente également un ensemble de sources extrêmement diversifiées et se manifeste dans tous les recueils de Pacheco à partir de *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (à l'exception de *Miro la tierra* dont nous avons souligné la particularité thématique et formelle). Il est beaucoup utilisé, par exemple, dans le recueil *Irás y no volverás*. Cependant, nous pouvons remarquer une différence fondamentale de nature et d'usage entre les citations paratextuelles et les citations « dans le texte » du poème. En effet, les réécritures intégrées au poème ne respectent pas toujours la littéralité des fragments empruntés : les guillemets et les blancs qui encadraient et protégeaient les citations en exergue disparaissent. Le texte cité dans le poème est infléchi (grammaticalement, syntaxiquement, sémantiquement) par les vers qui l'entourent. Au niveau linguistique, par exemple, excepté dans deux cas particuliers, les citations intégrées au poème seront systématiquement traduites en espagnol (et cela alors que la proportion de sources non hispanophones ne varie pas), ce qui n'était pas le cas des citations paratextuelles en anglais, français, italien, portugais et latin, langues maîtrisées par Pacheco.

---

ethnocentric assumptions through an active role of defining meaning, sometimes by a reliance on new word construction, etymology, puns, and other word play. »

En fin de compte, peu nombreuses sont les citations « dans le texte » qui vont avoir une fonction canonique (de renforcement thématique ou d'illustration, par exemple). Dans les exemples que nous avons trouvés, les sources font alors figure d'autorité : c'est Homère cité dans le tombeau dédié à Ramón López Velarde : « Y como las generaciones de las hojas / son las humanas[542] ».

Les citations intégrées sont réinvesties de sens par le réécrivain qui suit le traducteur Pound quand celui-ci proposait : « Make it new[543] ». Les citations sont insérées dans un nouvel environnement textuel qui les accueille et les contraint tout à la fois : le réécrivain répond à son prédécesseur et présente au moyen de ses vers une vision du monde qui peut très bien être divergente, comme dans le déjà cité « Escolio à Jorge Manrique » où « *La mar* no *es el morir* / sino la eterna / circulación de las transformaciones. » La source homérique que nous venons de citer est reprise et réécrite (cette fois de manière non marquée, et très peu littérale) dans le long poème « Jardín de niños », où elle ouvre la cinquième strophe :

> Generación que vas como las hojas…
> como las hojas no, como las ondas
> o círculos concéntricos taladrados
> por la gota de agua,
> hasta que al ensancharse se hacen un todo
> con el río que nunca para
> porque es distinto siempre. (ToT, p. 250)

La voix poétique commence par y convoquer le texte d'Homère avant de se suspendre, un moment, de se repentir « como las hojas no, como las ondas » et de chercher une image plus juste : les feuilles tombantes sont abandonnées, on leur préfère l'élément aquatique, la goutte d'eau qui rejoint la rivière héraclitéenne.

Pourtant, il existe chez Pacheco une utilisation plus « structurelle » de la citation allographe. Dans le poème « Gato », le réécrivain emploie la citation comme une unité de départ autour de laquelle va se créer le texte.

> Ven, acércate más.
> Eres mi oportunidad
> de *acariciar al tigre*
> – y de citar a Baudelaire. (ToT, p. 146)

---

542 Au chant II de la *Iliada*, on trouve : « Cual la generación de las hojas, así es la de los hombres. Esparce el viento las hojas por el suelo y la selva, reverdeciendo, produce otras al llegar la primavera: de igual suerte, una generación humana nace y otra perece. »

543 « The "new" in "make it new" does not necessarily mean "modern" or "contemporary"; rather, it means the re-grounding of the original work in a contemporary sensibility in order to achieve, paradoxically, an historical understanding of the original now newly situated in a later historical moment by the translator. » (cite par Matthew Reynolds dans « Ezra Pound: "My job was to bring a dead man to life" », *The Poetry of Translation. From Chaucer and Petrarch to Homer and Logue*, Oxford University Press, 2011, pp. 241-242). Il semblerait que Pacheco adopte avec ses réécritures fragmentaires et multiples une attitude similaire à celle proposée par le poète et traducteur des États-Unis.

Contrairement à ce qu'il se produit lorsque l'autre voix est citée dans une épigraphe, ici, les mots de l'autre ne constituent pas un cadre, qui introduit ou entoure le poème, mais une véritable charpente apparente, puisque la citation est détachée du reste du poème par l'emploi des italiques. Ici, ce n'est pas seulement l'objet cité qui devient le thème central de la réécriture, mais également l'acte de citation : il est à la fois un pré-texte et un prétexte à partir duquel naît le nouvel objet poétique. La particularité de ce poème est que le fragment qui est marqué comme allographe, et que l'on aurait tendance à attribuer à Baudelaire, ne fait pas partie de son œuvre (ou, du moins, nous n'en avons pas retrouvé la trace[544]). Il occupe spatialement le centre du texte : ce n'est pas l'animal évoqué qui importe, mais bien le fait d'introduire une autre voix. Nous ne sommes plus face à un signifiant (le mot chat) qui renverrait à un signifié du monde, dans la poésie de José Emilio Pacheco, le chat ne semble être au monde que pour renvoyer « opportunément » à un signifié littéraire, une citation (même apocryphe) de Baudelaire.

L'un des derniers poèmes de l'anthologie à avoir recourt à cette réécriture « dans le texte » consiste en un cas un peu à part car, tout comme dans le centon en l'hommage de Juan Rulfo « ¿Qué tierra es ésta? », il est intégralement composé de « palabras ajenas ». Le titre de ce très bref poème nous en donne le thème, le mode de composition et la source ; en effet, « Poema de amor con una línea de Hemingway *(A Farewell to Arms, 7)* » emprunte une ligne du roman d'Ernest Hemingway « I'm you. Don't make up a separate me » (du chapitre 18 et pas 7 comme indiqué) et pousse à son paroxysme la réécriture par épure. Le réécrivain isole une ligne, une partie d'une réplique d'un roman de plusieurs centaines de pages, puis opère un déplacement générique en replacant et réordonnant les mots sur la page. Le réécrivain fait ici appel aux techniques du *cut-up* et du collage : il « coupe » tous les espaces blancs qui séparent les trois mots du premier vers et les « colle » ensemble : ce « Yosoytú » en un seul mot, suggère les deux corps enlacés des amants, tout comme la dispersion des mots (un sur chaque ligne) évoque l'éloignement qu'ils redoutent.

Dans *Irás y no volverás*, la rupture thématique est consommée : Pacheco ne recourt plus aux textes des autres pour prolonger, discuter, amender ou donner sa version au sujet d'un thème donné. La citation peut être convergente mais l'objet auquel elle renvoie est totalement différent : ainsi, la pompe des vers que Rodrigo Caro (1573-1647) chante aux ruines de la ville romaine de Itálica est détournée par Pacheco. Les tours de la ville romaine qui bravaient le ciel par leur hauteur ne sont plus, nous dit Rodrigo Caro en ces vers : « Las torres que desprecio al aire fueron / A su gran pesadumbre se rindieron. ». Pacheco, observant le jet d'eau de la fontaine du Parque España

---

[544] En revanche, on retrouve l'animal et l'amorce impérative dans le poème « Le chat » : « Viens, mon beau chat, sur mon cœur amoureux / Retiens les griffes de ta patte, / Et laisse-moi plonger dans tes beaux yeux, / Mêlés de métal et d'agate », dans *Les fleurs du mal* (Charles Baudelaire, *Œuvres*, La Pléiade, Paris, 1931, p. 48 [1ère éd. 1861]).

montant vainement vers le ciel y voit une Babel dressée, « de nuevo torre / que *a su gran pesadumbre se rinde.* » Notons que la répétition, une fois encore, est marquée par le réécrivain par ce « de nuevo » et qu'elle s'accorde sémantiquement et grammaticalement avec son nouvel environnement. Pacheco propose une lecture poétique d'un paysage urbain, que l'on peut interpréter comme une autre expression du cycle vital (mais aussi du cycle des mots). L'analogie ne se trouve que dans la verticalité des deux tours (de pierre et d'eau), car le mouvement choisi par Pacheco est encore celui de la circulation : tout comme son ascension et son érection en une tour éphémère, la chute et la disparition ne sont que momentanées pour l'eau, et pour la citation elle-même.

Un processus de réécriture similaire (avec des effets différents) est à l'œuvre dans « Introducción al psicoanánalisis » où Pacheco rend un discret et amusant hommage à l'auteur de *La vida es sueño* : « Don Segismundo Freud, / tras arduo estudio, / descubrió lo que al otro le costó un verso : / *el delito es haber nacido*[545] ». Nous le retrouvons dans « Mírame y no me toques » où ce sont les vers de Heine (mis en musique par Schumann) qui vont être détournés et resurgir dans le contexte familier d'une salle de classe, face à la beauté du jeune public :

> ¿Cómo podría explicar *Las soledades*,
> concentrarse en Quevedo, hablar de Lope
> si en vez de alumnas tiene ante sus ojos
> (con periso de Heine y de sus clásicos)
> *la rosa, el sol, el lirio y la paloma.* (ToT, p. 156)

Certes, les citations sont visibles et repérables dans la texture du poème (parce qu'elles sont marquées typographiquement ou linguistiquement, ou parce que leur source ou leur auteur premier est explicité dans le corps du poème), mais elles trouvent dans la nouvelle composition une place qui leur donne une nouvelle vitalité, résolument contemporaine, totalement en harmonie avec ce que l'on pourrait appeler l'« idiosyncrasie » du réécrivain :

> Hamletiana
>
> Hondo es el aire que nos contiene y en él,
> en alguna de sus cavernas,
> debe de estar guardado cuanto dijimos.
> Archivo infinito
> de *words, words, words*,
> el blablablá interminable,
> aire tan solo para que el aire lo borre. (ToT, p. 358)

La voix poétique s'unit ici à celle d'Hamlet pour exprimer l'insuffisance du langage, le doute quant à sa capacité à appréhender et à représenter la vie. En joignant au fameux « words, words, words »

---

[545] Notons que pour renforcer son propos Pacheco condense en un vers ce que Calderón de la Barca exprimait, par la voix de Segismundo, en deux vers : « pues el delito mayor / del hombre es haber nacido. » (Journée Première, Scène II).

l'onomatopée « blablabla », l'auteur reformule d'une manière très prosaïque une interrogation légitime qui parcourt son œuvre, faisant écho, par exemple, aux vers « Y no es esto / lo que intento decir, es otra cosa » (ToT, p. 49), prèsents dans son deuxième recueil de poèmes.

Dans *Islas a la deriva*, Pacheco inaugure une forme de réécriture paraphrastique où il cherche l'appui (ou plus rarement contredit les propos) des autres écrivains ou poètes et pas uniquement de leurs textes. Alors que jusque-là la trace de l'autre scripteur apparaissait par le biais de fragments textuels et le réécrivain taisait, dans le corps du poème, le nom des auteurs cités[546], à partir de ce recueil, Pacheco nomme explicitement dans ses compositions les auteurs qu'il réécrit. Dans « H & C » le réécrivain part de l'observation de l'ambiguïté des signes les plus simples et prosaïques pour paraphraser Eliot : « Entre objeto y palabra cae la sombra, / presentida por Eliot[547] ». La voix poétique convoque et s'interroge dans « Inscripciones en una calavera » sur la validité de l'idée de Rainer Maria Rilke selon laquelle « […] cada cual contenía su muerte, como el fruto su semilla » :

> ¿Llevamos siempre adentro la propia muerte
> o (contra Rilke) carga el esqueleto
> pesadumbre de carne, corrupción
> sobre la calavera incorruptible? (ToT, p. 197)

Nommer le poète lui permet plus de souplesse dans la réécriture : le réécrivain peut, s'il le souhaite, s'affranchir de la littéralité et effacer le marquage typographique. La réécriture en tant que telle est plus diffuse mais le poète assume de ne plus seulement suggérer l'altérité : il pose le nom de l'autre comme le signe le plus direct de ce « faire entre tous » qu'est pour lui la littérature[548], comme il le réaffirmera dans son « Contra Harold Bloom » :

> Al doctor Harold Bloom lamento decirle
> que repudio lo que él llamó la "ansiedad de las influencias".
> Yo no quiero matar a López Velarde ni a Gorostiza ni a Paz ni a Sabines.
> Por el contrario,
> No podría escribir ni sabría qué hacer
> en el caso de que no existieran
> *Zozobra*, *Muerte sin fin*, *Piedra de sol*, *Recuento de poemas*. (ToT, p. 602)

En citant nommément dans une même composition plusieurs poètes, Pacheco va favoriser des poèmes-rencontres. Dans « *Birds in the night* (Vallejo y Cernuda se encuentran en Lima », après avoir

---

546 On a vu que le réécrivain se référait à Calderón avec une certaine familiarité en utilisant l'expression « el otro » dans le poème « Introducción al psicoanálisis ».

547 « Between the idea / And the reality / Between the motion / And the act / Falls the Shadow » nous dit Eliot dans le poème « The Hollow Men ».

548 Cette forme de citation nommée ne concerne pas seulement les poètes : dans « Informe de Jonás », la voix poétique (qui adopte le masque de Jonas) nomme le philosophe Thomas Hobbes avant d'en citer les vers empruntés au *Leviathan* (Chapitre XIII) qui s'attachent à décrire la vie de l'homme en temps de guerre (« where every man is enemy to every man » et s'achève par le constat « the life of man [is] solitary, poor, nasty, brutish, and short. ».

cité en exergue un extrait du journal *Excélsior* de 1972 décrivant l'invasion des oiseaux marins sur le littoral péruvien, le « je » poétique perçoit les bruits des oiseaux une nuit à Lima et convoque autour de ce motif plusieurs poètes : il invite dans le titre les « Birds in the night » de Verlaine, mais convoque également les pélicans de Cisneros, ou l'albatros de Baudelaire, qui semblent s'unir à la voix de Cernuda pour rendre hommage à César Vallejo, l'« oiseau sauvage[549] » de la poésie péruvienne. Dans « Bécker et Rilke se encuentran en Sevilla », ce sont les vers des deux poètes qui sont réunis plus ou moins littéralement dans une nouvelle structure qui les convoque : après une ouverture qui détourne les fameux vers du romantique espagnol « Oscura golondrina, has regresado / –pero no a sus balcones », la voix poétique se plonge dans une réflexion sur la vie et la mort empruntées aux élégies VIII et IX des *Élégies de Duino*[550].

Le poème sur l'autre

Les autres auteurs n'apparaissent pas toujours dans les compositions de Pacheco à travers leurs textes : parfois, ce sont eux, les « allographes » qui vont être l'objet du poème. La réécriture se situe au-delà de la textualité et se fait métatextuelle, et Pacheco privilégie la fonction de critique et de commentaire sur celle de répétition. Étant donné qu'elle n'a pas pour objectif principal de reprendre un « déjà-écrit », nous passerons rapidement sur cet usage des sources allographes. Nous pouvons remarquer, cependant, qu'il court en parallèle des citations « dans le texte » : les commentaires sur les prédécesseurs apparaissent dès *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, sont les plus nombreux dans *Irás y no volverás*, et ressurgissent, sporadiquement, dans tous les recueils jusqu'à *El silencio de la luna*. Certains poèmes-critiques sont de véritables hommages, qui vont du quasi-haïku (« Goethe: Gedichte » : « Orbes de música verbal / silenciados / por mi ignorancia del idioma » ou « Sor Juana » : « Es la llama trémula / en la noche de piedra del virreinato ») aux 58 vers de la « notice littéraire » que Pacheco écrit à l'occasion des cent ans de la mort de Gustave Flaubert : « El centenario de Gustave Flaubert [Un artículo en verso] ». Les écrivains à qui Pacheco rend hommage sont nombreux et variés : Benito Pérez Galdós, Francisco de Terrazas, et plus brièvement, Leopoldo Lugones, Luis de Camõens, Dante Alighieri, Efraín Huerta, Jorge Guillén, et bien d'autres. En certaines occasions, on peut reconnaître dans la nouvelle composition l'écho de la voix de celui à qui est adressé le poème encomiastique. Ainsi en est-il pour celle de César Vallejo dans

---

[549] Dans le poème « Idilio muerto » (*Los Heraldos negros*), la voix poétique en exil invoque le souvenir de son « andina y dulce Rita ». Perché sur un toit au-dessus de la bien-aimée, pleure « un pájaro salvaje », métaphore du poète.

[550] Dans « Bécker y Rilke se encuentran en Sevilla » comme dans d'autres poèmes de *El silencio de la luna* (« La desconstrucción de Sor Juana Inés de la Cruz » et « Fósil y volátil »), le réécrivain choisit de situer précisément la source des vers réécrits dans une note de bas de page.

« De sobremesa, a solas, leo a Vallejo[551] » ou plus encore, dans « César Vallejo » qui fait écho, par sa tonalité élégiaque et son champ lexical, à « Piedra negra sobre una piedra blanca » :

Piedra negra sobre una piedra blanca

Me moriré en París con aguacero,
un día del cual tengo ya el recuerdo.
Me moriré en París y no me corro
tal vez un jueves, como es hoy, de otoño.

Jueves será, porque hoy, jueves, que proso
estos versos, los húmeros me he puesto
a la mala y, jamás como hoy, me he vuelto,
con todo mi camino, a verme solo.

César Vallejo ha muerto, le pegaban
todos sin que él les haga nada;
le daban duro con un palo y duro

también con una soga; son testigos
los días jueves y los huesos húmeros,
la soledad, la lluvia, los caminos...

César Vallejo

Mala para mis huesos esta humedad
que penetra como un cilicio.
Aquí sucumbe de mal de mar el nativo
de tierra adentro, de ciudades altas,
secas o muertas.
México en el páramo
que fue bosque y laguna
y hoy es terror y quién sabe.

Por la ventana
entra el aire de Lima,
la humedad
como una forma de llanto.

En este viernes
15 de abril,
a medio siglo
de que murió Vallejo

–y uno habla y habla. (ToT, pp. 359-360)

Les modalités de ces compositions qui nous parlent de poètes sont nombreuses. Nous avons vu les poèmes encomiastiques ; d'autres fois, la critique se fait sentir : parfois moqueuse, toujours lucide et bienveillante. Dans le poème suivant, la voix poétique s'adresse directement au poète dont elle commente l'œuvre.

Una cartita rosa a Amado Nervo

Lo cursi es la elocuencia que se gasta.
No te preocupes
si sonreímos con tus versos dolientes
y nos sentimos hoy por hoy superiores.

Tarde o temprano
vamos a hacerte compañía. (ToT, p. 153)

Toujours, pourtant, l'individualité et la voix de Pacheco ressurgissent. Même lorsque celui-ci choisit de ne pas prendre le poète pour objet, mais d'en porter le masque, c'est sa voix et ses préoccupations poétiques que l'on entend, déplacées à un contexte ou à un courant poétique différent, comme dans « Fray Antonio de Guevara reflexiona mientras espera a Carlos V » : alors

[551] Lilvia Soto-Duggan voit dans ce poème les échos de « El pan nuestro » et « Intensidad y altura » (*Trilce*, poèmes VII et LVI) (art. cit., sans pagination).

que le « je » poétique se situe dans l'Espagne conquérante dont « La espada / incendia el Nuevo Mundo ». N'est-ce pas Pacheco qui écrit :

> Tras esta gloria bullen los gusanos.
> Todo es lucro y maldad.
> Pero no tengo
> fuerza o poder para cambiar el mundo.

ou encore :

> No, no nací con vocación de héroe.
> No ambiciono
> sino la paz de todos (que es la mía),
> sino la libertad que me haga libre
> cuando no quede un solo esclavo. (ToT, p. 124)

Si la réécriture allographe, sous ses diverses formes, est si prégnante dans l'œuvre de notre auteur, c'est parce qu'elle est pour lui un moyen d'écrire, de dire le monde : en laissant voir ces lectures, en prenant comme support premier cette « página en negro » infinie qu'est la littérature universelle :

> Es así como se establece una trama invisible de palabras, un diálogo sin tiempo con los poetas en el río único del canto, y se canaliza de este modo la necesidad del diálogo, de conjurar la orfandad del poeta abrumado por la tradición y por el desaliento. Se impone entonces la necesidad de profanar la poesía de los antecedentes, de arrasar las tumbas, quemar la tierra para repoblar, para renacer[552].

3. Autres formes de l'appropriation

La poésie de Pacheco recourt donc à la transformation et parfois à la subversion de textes canoniques. Elle se laisse influencer par la poésie orientale, se constitue presque comme relecture personnelle d'une bibliothèque universelle et n'a de cesse de s'interroger sur ses pratiques et son sens. Nous allons voir maintenant que ces multiples formes de réécriture sont complétées par d'autres formes d'appropriation, notamment la réappropriation du langage poétique par un poète qui n'est plus ni un barde, ni un chamane, ni le poète romantique créateur original, mais adopte une attitude distincte, « más próxima al transeúnte de las calles citadinas » nous dit Carrillo Juárez[553]. Ce déplacement de l'attitude du poète peut expliquer sa physionomie changeante, son identité mobile, se traduisant par l'utilisation de masques différents, de voix distinctes. Puisqu'il n'est qu'un homme parmi les hommes, il peut être n'importe quel homme… Parce qu'il puise dans le langage commun, dans les mots qui l'entourent de près, le poète ne peut « dejar de respirar lo que hay en

---

[552] Selena Millares, *De Vallejo a Gelman: un siglo de poetas para Hispanoamérica*, prol. Jorge Rodríguez Padrón, Alicante, Universitat d'Alicant, 2011, p. 215.
[553] Carmen Dolores Carrillo Juárez, *op. cit.*, p. 37.

el aire[554] » : qu'il s'agisse d'anglicismes, publicités, médias de masse, etc. Et c'est parfois avec un langage poétique courant, voire familier, que Pacheco fait un nouvel usage de la tradition. Dans cette dernière partie, nous verrons comment notre auteur réduit l'apparente opposition entre « culturalisme » et « *coloquialismo* », quelles stratégies il met en œuvre pour s'approprier des voix multiples par le biais de masques, d'hétéronymes (et parfois d'apocryphes), et par la traduction et l'approximation poétique.

a. La réappropriation du langage de l'époque et la réécriture de la culture populaire

Il semblerait, à première vue, qu'il existe une sorte d'opposition conceptuelle entre coloquialisme et culturalisme. En effet :

> lejos de constituir una poesía "popular" en el sentido de ser accesible a grandes sectores de la sociedad, la poesía de Pacheco requiere del lector una enorme cantidad de lecturas para captar estas resonancias intertextuales. La intertextualidad conduce inevitablemente a un mayor grado de literariedad del mensaje estético, especialmente cuando las alusiones y citas remiten a textos literarios[555].

Le *coloquialismo* signifie donc l'entrée du langage et des thèmes quotidiens dans la poésie et se traduit chez Pacheco par l'insertion d'objets provenant de la culture « pop » dans les sources de réécriture.

Pacheco surmonte cette opposition apparente : s'il emprunte aux traditions les plus variées, s'il fait montre dans ses textes de ses lectures et de son immense culture, il le fait par le biais d'un langage poétique simple et quotidien, qui contribue à réinvestir de sens les vers de prédécesseurs parfois figés par les « œuvres complètes », les bibliothèques, les institutions et les critiques. Le projet poétique dans lequel il s'engage entièrement à partir de la fin des années soixante et qu'il réaffirme dans « A quien pueda interesar[556] » consiste en une écriture ancrée dans le présent et engagée envers le passé, qui fait de lui un « usuario de la tradición ».

> Que otros hagan aún el gran poema
> los libros unitarios, las rotundas
> obras que sean espejo de armonía.
> A mí sólo me importa el testimonio
> del momento inasible, las palabras
> que dicta en su fluir el tiempo en vuelo.
> La poesía anhelada es como un diario
> en donde no hay proyecto ni medida. (ToT, 152)

---

[554] « Nadie deja de respirar lo que está en el aire » nous dit José Emilio Pacheco dans son *Antología de la poesía mexicana. 1810-1914* (p. XVIII).
[555] Anthony Stanton, « Lo culto y lo coloquial en la poesía mexicana contemporánea », *Cuadernos hispanoamericanos*, 1992, nº501, p. 111.
[556] Remarquons au passage que ce titre, « A quien pueda interesar », renvoie à la formule avec laquelle on adresse une lettre quand on ne connaît pas personnellement le nom du destinataire.

La dette envers T.S. Eliot (maintes fois cité tout au long de son œuvre) ne peut pas être mise en doute : Pacheco le suit dans cette conviction que « […] la poesía no puede permitirse perder contacto con el cambiante lenguaje del intercamio corriente », et que « la música de la poesía, entonces, debe ser una música latente en el habla común de su tiempo[557] » : le poète doit adopter la langue de son époque et de sa région (celle qui lui est familière) et ce n'est que par l'intermédiaire de celle-ci qu'il atteindra une voix « authentique » :

> Donde mejor se expresan la emoción y el sentimiento, pues, es en la lengua común del pueblo; es decir, en la lengua común a todas las clases: la estructura, el ritmo, el sonido, los modismos de una lengua expresan la personalidad del pueblo que la habla. […] Podemos decir que sólo indirectamente el deber del poeta, como poeta, es para con su pueblo; su deber directo es para con su *lengua*: consiste primero en preservarla, y segundo en extenderla y mejorarla[558].

Insérées dans un cadre textuel qui dit le quotidien et le dit avec la langue simple de tous les jours, les citations issues de textes et de traditions antérieures et souvent lointaines acquièrent une actualité nouvelle et sont proposées au lecteur comme une invitation à faire sienne l'expérience de la pensée citée, de l'image reprise. *Coloquialismo* et culturalisme sont deux moyens pour le poète de favoriser les rencontres, entre lecteurs et poètes, d'aujourd'hui et de demain, car c'est là le sens de la poésie, « […] ese lugar de encuentro con la experiencia ajena ».

L'orientation de Pacheco vers le prosaïsme et le *coloquialisme* trouve son origine dans la *New Poetry* provenant des États-Unis, mais passe également par ce que notre auteur appelle « la otra vanguardia » hispano-américaine, à laquelle il consacre un article. Celle-ci trouve son origine dans les œuvres du dominicain Pedro Henríquez Ureña (1884-1946), du nicaraguayen Salomón de la Selva (1893-1959) et du mexicain Salvador Novo (1904-1974), qui traduisent et commentent la poésie moderne américaine. Les trois poètes sèment ainsi la graine d'une poésie prosaïque et conversationnelle, parfois ironique et intégratrice de diverses traditions (dont les épigrammes grecques) qui, dans les années cinquante et soixante deviendra le véhicule privilégié d'une poésie de la résistance.

> Por supuesto, De la Selva y Novo no inventan el prosaísmo. […] Lo que Novo, adolescente de dieciocho años, aprende en De la Selva es la posibilidad de expropiar, para los fines de su propia lengua y dentro de su molde, la dicción poética angloamericana, como los modernistas habían ampliado inconmensurablemente el repertorio lírico castellano con recursos aprendidos en Francia[559].

Dans son article, Pacheco retrace les sources et montre l'influence de cette autre avant-garde qui précèdera la *poesía coloquial* du Pablo Neruda des *Odas elementales*, l'antipoésie du Nicanor Parra de

---

[557] T. S. Eliot, *op. cit.* (1992), p. 26 et p. 29.
[558] *Ibid.*, p. 16.
[559] José Emilio Pacheco, « Nota sobre la otra vanguardia », *Revista iberoamericana*, 1979, vol. XLV, nº106-107, p. 328.

Poemas y antipoemas et plus tard, de la poésie conversationnelle d'Ernesto Cardenal, Enrique Lihn, Antonio Cisneros et Jaime Sabines, pour ne citer qu'eux. C'est aussi de cette tradition (complexe et pleine de ramifications) qu'il décide de se faire l'usager à partir de *No me preguntes cómo pasa el tiempo*[560], notamment avec l'adoption d'une poésie qui intègre de nombreuses références populaires ou ancrées dans le quotidien.

Ainsi, parmi ces références, retrouve-t-on différents types d'allusions à la musique populaire : des chansons en anglais (« Those were the days » interprétée par Mary Hopkin en 1968), des interprètes (comme Agustín Lara, p. 227 et p. 599), le tango "Fumando espero" (p. 339), et la valse "Sobre las olas" (déjà mentionnée dans ses récits) (p. 443). La presse trouve également une place importante dans cette poésie de l'ordinaire : *Excélsior* fournit à l'auteur au moins trois citations (pp. 88, 157 et 397), et il est fait une fois allusion à la revue *Playboy* (p. 146). Les dictons, les contes populaires, (*Irás y no volverás* (p. 149) et « La mulata de Córdoba » (p. 589) entrent dans ses poèmes. Les dictionnaires y ont également une place privilégiée pour définir les termes qui vont être discutés dans le texte poétique. Clairement, chez Pacheco, la littérature n'a pas l'apanage de la citation.

La réutilisation des mots qui l'entourent, la mise en vers des objets culturels dans lesquels il est immergé, confèrent à la poésie une importante dimension sociale. Le poète est un témoin de la ville et du monde : dans une société inégalitaire, violente envers les hommes et la nature, viciée par l'impunité, le discours du poète, lorsqu'il n'est pas ironique, ne peut être que pessimiste. Enfin, puisqu'il emprunte le langage de son temps, le poète coloquialiste se situe volontairement dans une historicité, dans ce qui fait le « présent de l'histoire ». Pacheco concoit les mots comme les goutte d'eau du fleuve héraclitéen : conscient de leur caducité, il continue de les utiliser car ce sont eux qui sont le plus à même de saisir, pour un moment, la réalité d'objets non moins transitoires. Et c'est avec les mots de son temps (parfois actualisés par les réécritures autographes) que le poète écrit l'histoire de ce qui s'efface. Et l'on peut citer pour illustrer cette ultra-conscience de la transitorialité du poète coloquialiste les vers de Cardenal que Pacheco place en exergue de *No me preguntes cómo pasa el tiempo* :

> Como figuras que pasan por una pantalla de televisión
> y desaparecen, así ha pasado mi vida.
> Como automóviles que pasaban rápidos por las carreteras
> con risas de muchachas y músicas de radios…

---

[560] Ce qui ne sera pas apprécié par tous les critiques (et incitera notre poète à publier certains poèmes « défensifs »). Rodríguez-Alcalá, par exemple, lamente que certaines compositions pachéquiennes ne soient rien de plus que de la prose discursive. Au sujet de « Dichterliebes », il dit : « Un oído entrenado identifica en estos renglones metros tradicionales : alejandrinos, endecasílabos. Pero el lenguaje de la composición está exento de esa galvanización, digamos, propia de la expresión poética. Hay en ella otro tipo de "límite" que ahoga toda posibilidad de lo poético. Se diría que el autor temiera lamentar patéticamente la extemporaneidad de la poesía y el auge de la ciencia para atenerse a una simple reflexión. El poeta se limita a decirnos, rehusando contaminarse de emoción, que la poesía no interesa hoy; que la ciencia tiene el monopolio de la magia. ¿Y qué? » (art. cit., p. 59)

Y la belleza pasó rápida, como el modelo de los autos
y las canciones de los radios que pasaron de moda. (ToT, p. 62)

b. Anonymes, hétéronymes, apocryphes et masques

Nous avons vu, lorsque nous nous sommes penchée sur les prologues de Pacheco, que celui-ci défendait l'idéal d'une littérature anonyme et provisoire. Idéal qu'il réaffirme dans un article publié dans *Letras Libres* :

> Un libro es un objeto más entre las cosas del mundo hasta que llega el lector y la poesía que yace bajo las palabras vuelve a ser parte de la vida. Importa el poema, no quien lo escribió y da lo mismo que sea un poeta mayor o menor. Si sobrevive –porque el tiempo humilla o enriquece a los versos–, tarde o temprano se volverá anónimo[561].

Même si (tôt ou tard) Pacheco a semble-t-il fini par signer tous ses textes de création ainsi que ses traduction – rappelons qu'il avait fait usage d'hétéronymes pour signer de nombreux récits ensuite compilés dans *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales* –, il a longtemps et amplement pratiqué une forme d'anonymat, en ne signant ses collaborations journalistiques que par ses initiales « JEP » ou en ne les signant pas du tout[562].

Dans son œuvre poétique, il met en place diverses stratégies pour brouiller la relation d'appartenance entre un texte et son auteur. La multiplication des sources et des citations allographes, que nous avons commentées dans les pages précédentes, contribue sans nul doute à cette volonté d'anonymat : l'« autorité » (*autoría*) du poète se trouvant submergée au milieu de l'océan des œuvres et des noms des autres auteurs. D'une manière plus ludique, Pacheco va disséminer dans ses textes poétiques des fragments textuels qui nous semblent – sans que nous puissions en être sûre – apocryphes. Par exemple, lorsque notre auteur cite en épigraphe de « El pozo » (que nous avons déjà mentionné plus haut) un extrait d'Ambrosio Ortega Paredes, *El agua, drama de México*, un livre et un auteur que nous ne retrouvons nulle part – pas même dans le catalogue de la Biblioteca Nacional de México –, nous pouvons émettre le soupçon raisonnable que cette épigraphe pourrait être une invention de l'auteur, lui servant d'amorce dialogique à son poème. Une autre source, citée dans le poème « Tema y variaciones: los insectos » : nous semble, elle aussi, être une invention du poète. Voici le texte de Pacheco :

1
El cerceris inocula al gorgojo
una sustancia paralizadora.
Cuando nacen las larvas

---

[561] José Emilio Pacheco, « Reloj de arena: Borges de noche », *Letras Libres*, 2001, nº28, p. 26.
[562] Carmen Dolores Castillo Juárez entreprend dans sa monographie l'inventaire de tous les articles signés par les seules initiales ou non signés du tout (*op. cit.*, pp. 56-57).

encuentran alimento en buen estado
e incapaz de maniobras defensivas.

2
El esfex de alas amarillas ataca
al saltamontes.
Abre su aguijón tres orificios,
pone sus huevecillos en las heridas.
Los esfex recién nacidos se comen vivo
al prisionero que fue su tierra y su cuna.

3
Cuando el macho termina de fecundarla
lo sujeta la mantis religiosa
con sus patas en forma de cizalla.
Para inmovilizarlo hiere sus ganglios
y luego lo devora pieza por pieza. (ToT, p. 205)

Le lecteur qui aborde ce poème à travers l'anthologie de 2000 trouvera en pied de page la note suivante : « Recortado de *Entomología para uso de la niñez* (1949) ». En revanche, celui qui s'approchera du texte dans sa version de 1976 (ou même dans celle de *Tarde o temprano* de 1980) pourra lire l'épigraphe :

> Lejos de ser una terea enfadosa, amiguitos, en la observación atenta de estos pequeñines podéis encontrar lo mismo espectáculos divertidos que grandes e involuntarias enseñanzas sobre el modo en que está organizada la pujante y progresista sociedad mexicana a la que perteneceréis de lleno mañana que seáis hombres. (CARLOS DUARTE MORENO, *Entomología para uso de la niñez* [1949]).

L'ironie mordante d'une telle citation (extraite d'un livre censé s'adresser à des enfants) nous incite à penser qu'il s'agit là d'une citation apocryphe, inventée par Pacheco afin de renforcer l'aspect critique, satirique, de ce poème-bestiaire. Il est fort probable, par ailleurs, que ce livre d'entomologie et son auteur – dont nous n'avons pas retrouvé la trace –, aient eux aussi été inventés par Pacheco. Lors de la version de 2000, Pacheco efface la citation et rend le jeu intertextuel beaucoup plus subtil : seul le contraste entre la description détaillée de pratiques de reproduction qui peuvent nous paraître « cruelles » et le fait qu'elle soit destinée à l'usage des enfants indique au lecteur la charge ironique du poème.

Rappelons que dans le prologue à *Tarde o temprano* de 1980 Pacheco considérait la réécriture involontaire des modèles et des prédécesseurs comme une dette qu'il était possible de payer en retour en apportant à la littérature des textes signés par des auteurs imaginaires : « Max Aub y el propio Borges nos enseñaron que la única expiación por todo lo inevitablemente robado a los ancestros y a los contemporáneos es hacer cuentos propios y atribuirlos a autores imaginarios. » (ToT, 1980, p. 10). Pour Pacheco, donc, une autre possibilité de participer à une littérature anonyme est de multiplier l'usage des hétéronymes. Dans le versant narratif, ces personnalités littéraires incarnées par notre auteur venaient toujours de terres et de langues étrangères. Ainsi, l'anglais

Richardson, le français Loisseau et le nord-américain Heinemann étaient-ils les auteurs désignés de certains récits dont Pacheco assumera la paternité lors de leur inclusion dans l'édition de *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*[563].

Dans le versant poétique, Pacheco rend hommage, dans la section « Cancionero apócrifo » de *No me preguntes cómo pasa el tiempo* à la pratique des hétéronymes en inventant deux auteurs imaginaires, dont il présente la « biographie » littéraire avant de « retranscrire » quelques-uns de leurs poèmes[564]. Le titre de la section, cependant, indique au lecteur qu'il s'agit en réalité d'une mascarade : l'auteur cherche davantage à suggérer la profusion des voix qu'à faire croire en l'existence de ces deux poètes mexicains oubliés que seraient Julián Hernández (1893-1955) et Fernando Tejada (1932-1959). Le jeu est montré à nouveau, cette fois plus implicitement, dans le choix des auteurs des deux épigraphes qui ouvrent la section : Antonio Machado et Fernando Pessoa[565], deux auteurs qui ont fait « vivre » plusieurs hétéronymes chacun. Julián Hernández est l'hétéronyme le plus connu de José Emilio Pacheco : il apparaît dans le « Cancionero apócrifo [1964-1966] » mais est également cité en épigraphe dans plusieurs recueils postérieurs. On le retrouve en exergue de « Horsershoe Fall » (poème de *Islas a la deriva*) où on peut lire : « Nadie resiste fotografiar la catarata o, en el peor caso, arrojar al torrente unos cuantos versos. (Julián Hernández, *Por tierras del norte,* 1936) », en ouverture de la section « Aguas territoriales » de *Los trabajos del mar* où il nous dit, dans un style tout à fait différent : « De pronto el corrosivo mar quedó escrito / en la íntima oreja del caracol y siguió resonando. (Julián Hernández, *El cuaderno negro* »), comme traducteur de l'épigraphe de T.S. Eliot qui ouvre l'anthologie *Tarde o temprano* de 1980 et, surtout, comme auteur des deux vers programmatiques qui inaugurent la section « Aproximaciones » du même livre : « La poesía no es de nadie: / se hace entre todos » empruntés à Lautréamont / Isidore Ducasse (« La poésie doit être faite par tous, non par un »).

La notice bio-bibliographique qui précède la sélection de poèmes de Julián Hernández nous présente le parcours d'un homme d'action, marqué par la Révolution Mexicaine à laquelle il a pris part, dans les rangs constitutionnalistes et sous les ordres d'Obregón. Son bref séjour en Angleterre comme consul et surtout, le fait qu'il ait perdu sa charge diplomatique pour dipsomanie en font le revers mexicain du Geoffrey Firmin de *Au-dessous du volcan*[566], de Malcolm Lowry. Exerçant comme avocat à Mexico, Julián Hernández est l'auteur de nombreux livres juridiques et politiques de

---

563 Cf. ToT, 1980, p. 11.
564 Pour une étude approfondie de l'usage des hétéronymes chez José Emilio Pacheco, se référer à l'ouvrage de Marú Ruelas, *José Emilio Pacheco ante la heteronimia. El lado apócrifo del autor* (Universidad de Guadalajara /CUCSH, 2010).
565 Les philosophes (professeurs de rhétorique et de poétique) Juan de Mairena et Abel Martín pour le poète espagnol ; les poètes Ricardo Reis, Alberto Caeiro, et Álvaro de Campos (notamment) pour l'écrivain portugais.
566 La première traduction à l'espagnol du roman de Lowry a été publiée en 1964, aux éditions Era.

caractère critique, voire accusateur et polémique, comme le montrent les titres recensés par le biographe Pacheco :

> *El Estado y el Derecho : Crítica de las teorías de Hans Kelsen* (Madrid, 1932), *Aspectos negativos de la Reforma Agraria cardenista* (1937), *De cómo y por qué es ilegal y nociva la Expropiación Petrolera* (1938), *Esta guerra y la otra : los errores de Mr. Wilson y las mentiras del presidente Roosevelt* (1944), *La gran crisis de la justicia mexicana* (1947), *Trayectora revolucionaria del general Miguel Henríquez Guzmán* (1951), *El gran fraude con los terrenos de Acapulco* (1952), *La verdad sobre el régimen de Miguel Alemán* (1953). (ToT [1980], p. 101)

Les quelques éléments biographiques et les titres des essais de Julián Hernández trahissent une idéologie assez conservatrice mais le situent surtout dans une éternelle opposition à toutes formes de pouvoir institué, ce qui sera notable également dans la partie poétique de son œuvre. Car, comme le fait remarquer Pacheco, Hernández a aussi publié des livres de notes et de poèmes : *Los cuadernos negros* (publiés de manière posthume en 1980, tout comme *Tarde o temprano*), *Los poemas de Londres* (publiés en 1985) mais également l'anthologie *Nuevos poemas ingleses* (1922), *Por los jardines que el silencio baña* (Monterrey, 1922) et *Legítima defensa* (1952). C'est de ce dernier recueil apocryphe que sont tirées les épigrammes reproduites dans le « Cancionero ». Il est intéressant de voir que le commentateur Pacheco souligne de cette collection « el valor y el interés de no parecerse a nada de lo que por entonces se escribía en México » et se demande si l'œuvre incomprise de Hernández n'est pas un « anuncio de lo que llegaría años después. » Pacheco non seulement multiplie les « autorités » dans son recueil, mais se crée également des filiations fictives et s'invente des prédécesseurs imaginaires. Les poèmes de « Legítima defensa » ont tous pour objet la vie littéraire (ils se nomment « A los poetas que vendrán », « Arte poética », ou « Monólogo del poeta »), appréhendée comme la source de toutes les amertumes : l'incompréhension du poète, la compétition entre les contemporains, le mépris de la jeune génération et, pire que tout, l'autocritique. Au milieu de ce champ de bataille où prédominent ironie et sarcasme, et qui tend vers la destruction et le silence, on trouve quelques éclats lumineux d'une poésie qui pose les jalons d'une poétique constructive : « Todo poema es un ser vivo: / envejece. » ou « Tenemos una sola cosa que describir: / el mundo ». Dans la forme, Julián Hernández utilise « déjà » les ruptures de ton, les dialogues souvent discordants avec des citations « dans le texte », le recours à la deuxième personne du singulier pour dissimuler le « je » poétique, mais ses textes sont plus ouvertement agressifs et condamnatoires. Hernández incarne en quelque sorte le double poétique combatif de Pacheco, celui qui se perd dans une relation agonistique avec le milieu littéraire, le guerrier – pressenti par Friis – qui cherche sa place dans la tradition en luttant de manière acharnée contre les autres.

Fernando Tejada, en revanche, est un hétéronyme beaucoup plus pacifique et discret. À notre connaissance, il n'apparaît qu'une seule fois dans l'œuvre de Pacheco (dans le « Cancionero »).

La notice bio-bibliographique qui précède les poèmes de Fernando Tejada est aussi brève que sa vie : comme Hernández, il naît en province, comme lui il s'installe très tôt à México. Tejada fait également l'expérience de l'éloignement, puisqu'il obtient une bourse pour étudier la médecine à Paris, mais sa mort à Florence dans des circonstances non élucidées met rapidement un terme à sa biographie. Les commentaires critiques sur son œuvre sont autrement intéressants puisqu'ils décrivent, expliquent et valorisent la pratique poétique de Tejada, fondée sur le commentaire critique, ironique ou encomiastique créé par l'insertion et la glose de citations provenant de contextes radicalement différents de celui du poète inventé :

> Los únicos poemas que se conservan de Fernando Tejada aparecieron en el primer número de *La Torre de Marfil*, dirigida por José Carlos Becerra y Gabriel Zaid. Afines a una tradición de la antitradición pictórica, *Los amores* parodian, distorsionan y saquean un texto clásico para llevarlo al contexto degradado de otra época. No siempre con acierto, oponen una de las posibles realidades actuales (1959) del amor-pasión al concepto aún trovadoresco y petrarquista que se halla en los extraordinarios *Sonnetes [sic] pour Hélène* (1578) de Pierre de Ronsard (1524-1585). En cierto modo Fernando Tejada parece un continuador de Julián Hernández, a quien seguramente nunca leyó. (ToT [1980], p. 107)

Pacheco insère la production apocryphe de l'imaginaire Tejada dans un contexte littéraire bien réel, en en faisant un collaborateur de José Carlos Becerra et Gabriel Zaid. Il décrit le programme poétique de son hétéronyme, qu'il met lui aussi en pratique : la réécriture par déplacement contextuel, la discussion re-signifiante entre les vers cités et la nouvelle création qui les prend pour point de départ. Enfin, il souligne une filiation impossible entre les deux hétéronymes, multipliant le jeu des parentés littéraires et choisissant de se faire l'héritier incontestable de ces prédécesseurs inventés. « Los Amores. Estudio y profanación de Pierre Ronsard) » recourt de manière plus affirmée encore que chez Hernández au commentaire divergent de citations du poète français. Souvent, un terme du vers repris en épigraphe amorce le processus de réécriture souvent antithétique. C'est le cas, par exemple, dans le poème suivant :

> *Je plante en ta faveur cet arbre de Cybelle.*
> *VII, Ibidem*
> El tronco de aquel árbol en que un día
> inscribí nuestros nombres enlazados
> ya no perturba el tránsito en la calle:
> ya lo talaron, ya lo hicieron leña. (ToT [1980], p. 108)

ou bien :

> *Quiconque en boira, qu'amoureux il devienne*
> *LXXII, Ibidem*[567]
> Para que en la montaña tu recuerdo quedase

[567] Etonnamment, les numéros des poèmes cités ne correspondent pas à ceux que nous avons pu voir dans les éditions des Sonnets de Ronsard. Est-ce parce que l'ouvrage consulté par Pacheco présentait une numérotation différente ou est-ce une autre façon d'interférer avec l'original ?

un manantial purísimo consagré a tu memoria.
Hoy en el manantial medran los sapos
y sólo prueban su agua los mosquitos. (ToT [1980], p. 108)

La thématique amoureuse présente dans le titre passe au second plan : l'amour est voué à disparaître, tout comme les vers du poète dédié à sa bien-aimée. Tejada déconstruit le discours de Ronsard, réfute la capacité du poète pour fixer « de siècle en siècle » la beauté de la femme ou l'émotion qui l'étreint. Tout change, rien ne reste à jamais immobile : les vers de Ronsard ainsi glosés en sont une preuve supplémentaire.

Pratique beaucoup plus marginale (mais significative) de la défense d'une poésie anonyme, celle du « plagiat involontaire » dont fait état Lilvia Soto-Duggan dans son article « Realidad de papel : máscaras y voces en la poesía de José Emilio Pacheco ». La critique s'appuie sur une note de Pacheco parue dans *Vuelta* pour souligner un exemple de ce que nous pourrions dénommer, en reprenant l'expression de Pierre Bayard[568], « plagiat par anticipation ». Elle raconte que six ans après la publication d'un poème, Pacheco trouve dans un essai positiviste (qu'il qualifie de « poème en prose ») écrit par le docteur Manuel Flores et intitulé « Psicología de la babosa », les expressions « insulsa y tremenda plaga » et « insulsa y calamitosa plaga » alors que lui-même avait décrit l'animal avec la phrase « plaga insulsa ». Pacheco se demande alors, dans sa note :

> ¿Es posible escribir un texto que no suponga otro texto previo, conocido o desconocido para el autor? A pesar del desprestigio actual de estas dos palabras ¿existe de verdad una "tradición nacional", ecos y reflejos que perduran más allá del cambio y las discordias de las generaciones? O bien, cada tema, ¿posee un repertorio limitado de posibilidades verbales que nadie puede vencer por resuelto que sea su afán de "originalidad"? O, por último, ¿tiene razón Julián Hernández y es ridículo el concepto mismo de "autor", ya que "la poesía no es de nadie: se hace entre todos[569].

Des trois hypothèses émises par notre auteur devant cette forme de répétition involontaire – l'existence d'une tradition nationale, la limitation du répertoire verbal et littéraire ou le faire poétique comme une activité nécessairement et inévitablement collective –, c'est pour la troisième que semble pencher Pacheco, qui va opter pour une poésie qui revendique l'absence d'originalité en multipliant, comme nous l'avons vu, différentes formes de réécritures des autres.

c. « Approximations » et traductions

En 1974, Marco Antonio Montes de Oca publie *El surco y la brasa. Traductores mexicanos*, une compilation de traductions poétiques proposées par des écrivains (poètes, presque toujours) mexicains. Aux côtés de celui d'Alfonso Reyes, Ángel María Garibay, Bernardo Ortiz de

---

[568] Pierre Bayard, *Le plagiat par anticipation*, Paris, Éd. de Minuit, 2008.
[569] Cité par Lilvia Soto-Dugan, art. cit., sans pagination.

Montellano, Jorge Cuesta, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Gilberto Owen, Rodolfo Usigli, Octavio Paz, Juan José Arreola, Rubén Bonifaz Nuño, Jaime García Terrés, Ramón Xirau, Rosario Castellanos, Tomás Segovia, Salvador Elizondo, Homero Aridjis, Carlos Monsiváis, et de nombreux autres, apparaît – immanquablement – le nom de José Emilio Pacheco[570].

José Emilio Pacheco s'est initié à la pratique de la traduction dans les cours de langues classiques et modernes de la UNAM. Mais ce qui avait commencé comme un exercice formateur a bien vite pris une autre dimension dans la pratique littéraire de notre auteur : l'hétérogénéité des textes traduits, des langues sources et des modalités de traduction (versions faites en collaboration, traductions de traduction, actualisations de textes en espagnol) trahissent une conception particulière de la traduction et ébauchent ce qui deviendra une conviction profonde de Pacheco : le texte littéraire est plus important que l'auteur ou la langue originale[571].

La publication de traductions et de versions n'est pas la seule façon pour José Emilio Pacheco de faire entrer dans sa langue les textes des autres et nous devons ici nous attarder un moment sur la section « Aproximaciones » avec laquelle le poète termine chacun de ses recueils (à l'exception de *El reposo del fuego*, *El silencio de la luna*, *La arena errante* y *Siglo pasado*). Susana Zanetti nous dit au sujet de ces sections de versions poétiques que : « cerraban [los libros] como si culminara en los versos ajenos su poesía[572]. » C'est à travers la lecture des traductions et des réflexions de ses aînés (Octavio Paz et Jaime García Terrés[573], notamment) qu'il trouve des

---

570 Outre son propre travail de traducteur et de promoteur de la traduction, Pacheco fait, dans le poème « Doña Marina », des premiers interprètes du Nouveau Monde – notamment les conquistadors-traducteurs aux destins opposés Jerónimo de Aguilar et Gonzalo Guerrero –, deux figures fondatrices du Mexique : « A estos traductores / debemos en gran parte / la conquista y colonia, el mestizaje / el enredo llamado México, la pugna / de hispanismo e indigenismo ». (ToT, p. 170).

571 Les premières traductions de Pacheco paraissent dans les années soixante : il traduit de l'anglais, à partir d'une version littéraire du polonais, le *Journal d'un enfant juif* (1962) de Dawid Rubinowicz ; la même année, il propose une version espagnole d'essais de Massimo Bontempelli qu'il réunit dans *Diccionario de ideas* ; il participe à la traduction du script de *¡Qué viva México!* de Serguei Eisenstein et en 1966 il traduit *Comment c'est* de Samuel Beckett. De la décennie des années soixante-dix, on peut citer ses traductions du francais de l'essai de Walter Benjamin (*Paris, capitale du XIXe siècle*) en 1971, des *Histoires naturelles* de Jules Renard (1972) et, de l'anglais, sa splendide version (introduite et annotée) de la *Epistola in carcere et vinculis* (plus connue sous le titre *De profundis*) d'Oscar Wilde, publiée en 1975. Entre 1981 et 1982, il participe à la série « Cásicos infantiles ilustrados » avec des traductions (à partir de versions anglaises) de nouvelles de Pouchkine, Andersen, Grimm, etc. En 1982, il traduit du francais *Remedios Varo, une monographie* d'Édouard Jaguer sur la peintre espagnole. L'année suivante, il publie une traduction de *Un tramway nommé désir*, de Tennessee Williams. Ses publications de traductions deviennent ensuite plus sporadiques : sa traduction du livre de Monika Beisner, *Les cent plus belles devinettes*, paraît en 1988 et, en 1991, celle des *Vies imaginaires* de Marcel Schwob. Sa version des *Four Quartets* de T. S. Eliot (publiée en 1989) fut considérée par certains critiques comme la culmination de son travail de traduction : le point le plus haut mais non pas le point final puisqu'il publie en 1991 ses versions (à partir d'une traduction anglaise) de poèmes de Vladimir Holan réunis dans *La gruta de las palabras*.

572 Susana Zanetti, art. cit., p. 1.

573 Les liens avec García Terrés sont particulièrement étroits et l'on observe un certain nombre de correspondances entre l'œuvre de ce poète et celle de Pacheco : la poésie de García Terrés, contemporaine de celle de Pacheco, utilise aussi des épigraphes extraites de journaux, propose des versions à partir de la Antología griega, imagine des rencontres entre deux poètes d'époques et de cultures différentes, s'inspire de la poésie nahuatl et a recours aux poèmes-bestiaires…

propositions plus adéquates à sa propre sensibilité poétique, qui l'orientent vers la recherche d'une plus grande liberté[574]. D'ailleurs, il est facile de voir les correspondances entre le prologue de *Versiones y diversiones* d'Octavio Paz (1974) :

> Pasión y casualidad pero también trabajo de carpintería, albañilería, relojería, jardinería, electricidad, plomería, –en una palabra: industria verbal. La traducción poética exige el empleo de recursos análogos a los de la creación, sólo que en dirección distinta. Por eso pido que este libro no sea leído ni juzgado como un trabajo de investigación o de información literaria. También por eso no he incluido los textos originales: a partir de poemas en otras lenguas quise hace poemas en la mía[575].

Et les réflexions de Pacheco sur les « Aproximaciones », qui ouvrent l'édition de *Tarde o temprano* de 1980 :

> Como la refundición de lo ya publicado, la práctica de traducir poesía sólo admite dos posiciones discordantes. No tengo nada contra los traductores académicos pero mi intención es muy distinta: producir textos que puedan ser leídos y juzgados como poemas en castellano, reflejos y aun comentarios en torno de sus intactos, inmejorables originales. A menudo se trata de "imitaciones" que, señala Rafael Vargas, sólo comparten el tema con la página que les dio nacimiento […] De alguna manera no son, como podría creerse, "traducciones de traducciones" sino poemas escritos a partir de otros poemas. Considero estos trabajos una obra colectiva que debiera ser anónima y me parece abusivo firmarla. (ToT [1980], pp. 9-10)

Et que l'on peut rapprocher à leur tour de celles de Jaime García Terrés, dans l'introduction – « Umbral » –, à *Baile de máscaras*, son recueil de traductions libres :

> Casi de una sola vez, al descubrir hace muchos años la gran poesía, empecé a traducirla. Lo hacía, en un principio, por mero deseo de apropiarme los poemas que vertía; pero acaso intuí ya entonces cuanto después llegué a saber de manera diáfana y articulada: que el ejercicio traductor es uno de los instrumentos mejores para la plena comprensión de un texto, y que lleva, si ello cabe, al concienzudo aprendizaje del arte poética. […] De cualquier modo, no aprecio diferencias radicales entre la creación de un poema y la versión de otro ajeno. Y a decir verdad, me es arduo insistir, si logro consumar a mi gusto su traducción, en que aún se trata de un poema ajeno[576].

Mais il ne faut pas non plus oublier l'influence décisive de la lecture de *Cathay*, livre dans lequel Ezra Pound a recueilli ses versions libres, faites à partir de traductions de traductions, de poèmes chinois et japonais. Dans la section « Aproximaciones » de *Miro la tierra* (dans sa version de 1986 uniquement), Pacheco propose ses versions de deux poèmes d'Ezra Pound : celle qu'il fait de « Lament of the Frontier Guard » est suivie d'une note que nous reproduisons :

> "Lamentación del guardafronteras" pertenece a *Cathay* (1915), el mejor libro de Pound, el más personal e impersonal de todos y el que ha determinado la forma de leer y traducir la poesía de Oriente en los países occidentales. Sin Pound no hubiera existido *Cathay* que al mismo tiempo es la traducción al inglés basada en las notas de Ernest Fenollosa, de una antología japonesa de traducciones chinas, sobre todo poemas de

---

[574] L'idée de traduction libre, cependant, n'est pas assumée complètement : même s'il y résiste, Pacheco semble avoir intégré la diade fidélité/trahison qui accompagne les discours traditionnels sur la tradition. Pendant quelques temps, il signera les traductions qu'il publie dans la section « Inventario » de la revue Proceso : « Traiducciones y adaptraiciones de JEP » qu'il modifiera en 1991 pour « versión de JEP ».
[575] Octavio Paz, *Versiones y diversiones*, México, Joaquín Mortiz, 1974, pp. 8-9.
[576] Jaime García Terrés, *Baile de máscaras*, México, Ediciones del Equilibrista, 1989, p. 7.

> Rihakú. Traducción de una traducción de una traducción, setenta años después *Cathay* sigue incitándonos a hacer nuestra la poesía ajena, hacer nueva la poesía antigua y puede llevar la firma de las iglesias medievales: *Adamo me fecit*. No importa si Pound sabía o ignoraba el chino y el japonés. No importan quién lo escribió. *Adamo me fecit*: "Me hizo la humanidad[577]".

Ce commentaire passionné du travail de traduction créative de Pound laisse transparaître le projet poétique pachéquien : la revendication de la réécriture du déjà-écrit. Dans un chapitre intitulé « Pound as a Translator. An overview[578] », Ming Xie souligne la difficulté dans l'œuvre de Pound de faire la part des choses entre traductions ou adaptations et compositions originales. Beaucoup de traducteurs ont critiqué chez Pound le fait qu'il ne connaissait pas correctement les langues depuis lesquelles il traduisait : le poète s'en défendait en réaffirmant le désir de rendre à nouveau accessible et vivante la littérature passée et étrangère. Au sujet de sa traduction « Homage to Sextus Propertius » (1919), Pound dit à ses détracteurs – qui lui reprochent d'avoir commis des erreurs de traduction – : « there was never any question of translation, let alone literal translation. My job was to bring a dead man to life, to present a living figure[579]. »

Pacheco va s'inspirer de cette conception de la traduction et accorder comme Pound un rôle particulier au lecteur d'aujourd'hui, qui devient l'interprète de la version proposée par le réécrivain : à lui de reconnaître, de remplir les blancs, de distinguer les différentes voix, de donner un sens au dialogue inter-culturel entre le texte original et la version qui en est proposée, de proposer par la réécriture une réelle et radicale « relecture » des textes traduits. La traduction et l'approximation sont conçues comme une appropriation personnelle (« poemas escritos a partir de otros poemas ») : elles sont également une invitation pour que la culture qui les reçoit se les approprie à son tour. Pour Pound la traduction est une entreprise « thankless and desolate » et, même si Pacheco, dans son poème-hommage « El centenario de Gustave Flaubert » nous dit que : « nada queda en traducción de frases como las suyas », il poursuit en affirmant : « Y sin embargo todo escritor debe honrar / el idioma que le fue dado en préstamo, no permitir / su corrupción ni su parálisis, ya que con él / se pudrirá también el pensamiento[580]. » (ToT, p. 300) Pour Pound comme pour Pacheco, il n'y a pas de meilleur moyen pour revivifier la langue que la traduction créative.

---

577 José Emilio Pacheco, *Miro la tierra*, México, Era, 1986, p. 72.

578 Ming Xie, « Pound as Translator: An Overview », *Ezra Pound and the Appropriation of Chinese Poetry. Cathay, Translation, and Imaginism*, New York, Garland, 1999, pp. 229-250.

579 *Ibid.*, p. 233.

580 L'apparente contradiction que contient ces quelques vers de Pacheco nous fait penser à la réflexion de Jacques Derrida : « Or je ne crois pas que rien ne soit jamais intraduisible – ni d'ailleurs traduisible ». Derrida affirme ainsi que la traduction absolue de tous les sens d'un texte n'est possible que si elle n'est pas traduction, si elle déroge au principe d'équivalence quantitative entre l'original et la traduction. (Jacques Derrida, *Qu'est-ce qu'une traduction « relevante »*, Paris, L'Herne, 2005, p. 19).

Les « Aproximaciones » de José Emilio Pacheco ont réuni les textes de John Donne, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Salvatore Quasimodo, Horace, Gérard de Nerval pour *Los elementos de la noche*. On trouve dans *No me preguntes cómo pasa el tiempo* une « Imitación de James Agee », et un texte écrit « De una sátira de Ben Saraf », versions de poèmes de Giorgos Seferis, ainsi que les textes traduits de l'anglais d'Adelaide Crapsey, Carl Sandburg, Charles Tomlinson, Malcolm Lowry, Michael Dransfield, Robert Lowell, Tom Raworth et Edward Dorn. *Irás y no volverás* contenait en plus « Dos estampas del bestiario de Kenneth Rexroth » ainsi que les « Aproximaciones » à Ernesto Cardenal, à un « Romance anónimo del *Cancionero manuscrito de Fabio* », à Stéphane Mallarmé, Leroi Jones, W. H. Auden. Deux sections du recueil *Islas a la deriva* disparaissent lors de son intégration à *Tarde o temprano* de 2000. Cet ouvrage – sans doute celui qui donne la part la plus importante à la réécriture des autres –, comprenait initialement deux sections de « traductions poétiques » : « Dieciséis poemas de Constantino Cavafis » et « Epílogo : Lectura de la "Antología griega" ». L'édition de 1985 transforme la section « Dieciséis poemas de Constantino Cavafis » en une section « Aproximaciones » en y ajoutant des versions de poèmes de Salvador Espriu, Matthew Arnold, Eugenio Montale, Ed Dorn et Michael Schmidt. Enfin, le recueil *Desde entonces* comptait lui aussi un cahier d'« Aproximaciones », réunissant « Las voces de Tlatelolco » (intégrée ensuite à « Manuscrito de Tlatelolco »), ainsi que des textes de William Carlos Williams, Eugenio Montale, un « Homenaje al haikú » et « Cuatro epígramas de Calimaco ».

Ce survol des textes dont Pacheco a proposé une « approximation » en espagnol nous montre d'abord la prégnance de certains poètes présents aussi bien dans les poèmes de « création » que dans les versions (c'est le cas de Baudelaire, Rimbaud, Nerval, Seferis, Cavafy, Montale et Lowry, par exemple). De la même façon, nous pouvons remarquer encore une fois l'attrait de certains textes antiques (il revisite l'*Antología griega*) et certaines formes orientales (comme le haïku). Nous pouvons supposer que la plupart des textes mentionnés ci-dessus – à l'exclusion des textes en anglais, français, italiens et latin – ont été retraduits à partir de versions anglaises ou espagnoles préexistantes.

Même si ce type de traductions « indirectes » reste fréquent, l'examen des « approximations » nous montre une nette préférence pour les textes dont la langue originale est l'anglais. En effet, à partir de *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, Pacheco va introduire un grand nombre de textes de poètes britanniques, états-uniens ou même australiens, dans son corpus de versions poétiques. La traduction « directe » ne remplace pas exclusivement les traductions de traductions, présentes dans des recueils plus récents, mais semble être un exercice privilégié par l'auteur, qui nous offre ainsi un panorama éclectique de la poésie en langue anglaise du XXe siècle.

Sans nul doute, le fait que Pacheco ait vécu aux États-Unis plusieurs mois par an pendant de nombreuses années explique son goût pour ces textes et son appétence pour les traduire.

Les approximations pachéquiennes sont le plus souvent des traductions beaucoup plus fidèles que ce que leur nom ne laisse présager. À l'exception de certaines approches plus libres – lorsqu'il se lance dans des « imitaciones », des « homenajes » ou des « juegos de espejos », par exemple –, qui vont conduire à une transformation du texte qui dépasse largement l'espace du linguistique, les versions de Pacheco ne s'éloignent pas drastiquement du texte original : elles semblent guidées par une volonté actualisante (avec l'emploi d'une langue simple et quotidienne) et universalisante (au moyen de l'effacement de références contextuelles trop marquées).

Le discours traditionnel sur la traduction est marqué par une dissension : « celle des partisans de la "lettre" et des partisans du "sens", ces derniers étant toujours majoritaires[581] », nous dit Antoine Berman. Dès les premiers discours sur la traduction, en effet, surgit l'Antagonisme fondamental de cette activité, qui reposerait sur une structure d'opposition binaire[582]. Traduire, c'est s'orienter vers le sens aux dépens du mot, se diriger vers la littéralité ou vers l'adaptation, être sourcier ou être cibliste, etc. L'existence de ces deux pôles va définir un espace du traduire, dans lequel le traducteur est un intermédiaire, un passeur et où la traduction est un déplacement (idée que l'on retrouve dans son étymologie). C'est Schleiermacher qui, dans une conférence intitulée « Sur les différentes méthodes de traduction » développe le premier un discours rationnel et assez systématique sur la traduction. Il propose au traducteur « véritable », là aussi, deux « chemins » de la traduction : « Ou bien le traducteur laisse le plus possible l'écrivain en repos, et fait se mouvoir vers lui le lecteur ; ou bien il laisse le lecteur le plus possible en repos, et fait se mouvoir vers lui l'écrivain[583]. »

La liberté dont dispose Pacheco dans l'entreprise de traduction poétique qu'il réalise par le biais de ses approximations lui permet de se situer dans cet espace de la traduction et d'y prendre position. Berman affirme que la traduction est mise en rapport ou n'est rien. Pacheco décide des outils qu'il a à sa disposition pour effectuer cette mise en rapport :

> Pongo términos de otro idioma en el vocabulario al que me confina mi país, mi región, mi clase, mi edad, mi instrucción, el habla de mi familia, mi dominio o mi ignorancia de ambas lenguas, mi habilidad o mi ineptitud como versificador y prosista en español. Ni usted ni yo existimos antes ni volveremos a existir[584].

---

581 Antoine Berman, « La traduction et ses discours », *Meta*, 1989, vol. XXXIV, n°4, p. 672.
582 Le discours sur la traduction fait remonter cette binarité à Cicéron et son « *ut interpres, ut orator* », puis Saint Jérôme et son « *non verbum e verbo, sed sensum exprimere de sensu* ».
583 Friedrich Schleiermacher cité par Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984, p. 235.
584 Cité par Susana Zanetti, art. cit., p. 3.

Sa pratique de la traduction est régie par un double engagement : d'abord envers sa propre lecture du texte (l'approximation passe par l'appropriation), ensuite envers son lecteur actuel (le lecteur aussi est un interprète) et, enfin envers le langage poétique lui-même, compris comme une matière en éternel mouvement, en constante transformation. Tout comme sa pratique de la poésie, son activité de traduction répond à cette appel à réécriture qui circule dans toute son œuvre et vise à donner à lire l'autre en soi, tout comme on se lit dans l'autre. Au moyen de ses « Aproximaciones », José Emilio Pacheco se meut dans cet entre-deux qu'est la traduction. Ces textes, cependant, sont toujours situés : certaines de ses versions n'ont pas d'autre fidélité que celle que l'auteur a pour le langage poétique, ni d'autre finalité que de « restablecer conscientemente la colaboración entre vivos y muertos y dejarla abierta al trabajo posible de quienes vengan después[585] ».

> Otra aspiración constante de este autor desde sus primeros libros es convertir el poema en instrumento de reflexión tribal, perenne y anónima, la mallarmeana legislación de dar un más alto sentido a las palabras de la tribu. En este sentido, inventa un género literario: las aproximaciones, que parten de la traducción de otros poemas pero aspiran a más, a reencontrarlos, a reescribirlos en otro tiempo y espacio. La afinidad de José Emilio Pacheco con esos textos lo lleva a recrearlos y a situarlos al lado de los suyos en cada nuevo libro, a la manera de su maestro Jaime García Terrés, con lo que proponen un puente de espejos en el cual sus poemas son también preguntas a la poesía de otros poetas, y sus traducciones de otros poetas son también nuevos poemas propios. Poemas que reaparecen, reenunciados de un poeta a otro y de un idioma a otro[586].

Cette conception libre de la traduction (sans doute possible depuis sa position de poète) donne à notre auteur la possibilité et l'opportunité de traduire directement et indirectement, de s'intéresser pareillement à des textes provenant de cultures et d'époques si variées : le fait que Pacheco n'ait pas un accès de « première main » à la plupart des langues des textes qu'il souhaitait verser à l'espagnol ne semble pas avoir été un frein dans son entreprise d'élargissement de son univers poétique[587]. Dans « Realidad de papel » Lilvia Soto-Duggan explique qu'après révision de toutes les versions de « El Desdichado » qui furent publiées dans *Plural* (et il y en eut une dizaine) auxquelles il faut ajouter celles de Paz et Villaurrutia, celle de Pacheco est la plus libre :

> pues mientras las de los otros son traducciones más o menos literales o por lo menos metáforas del poema de Nerval, la de Pacheco ha eliminado todas las particularidades de lugar y tiempo, todas las alusiones específicas a la divisa del personaje de Walter Scott, dando a su soneto una dimensión más universal e

---

585 José Miguel Oviedo, art. cit., p. 57.
586 Jorge Fernández Granados, art. cit., sans pagination.
587 Si l'absorption de textes provenant des plus diverses traditions est une pratique en absolue cohérence aussi bien avec la praxis poétique qu'avec la pensée de la poésie de notre auteur, c'est, en revanche, un exercice problématique pour celui qui cherche à étudier l'œuvre pachéquienne. En effet, l'auteur ne signale (lorsqu'il le fait) que le titre (lui-même traduit, le plus souvent) et le nom de l'auteur du poème qu'il fait sien, sans autre indication de source. Le caractère lacunaire de références aussi succinctes se fait grandement sentir lorsque le poète traduit à partir de traductions. Nous ignorons alors si les versions qui lui servent de textes-sources sont en espagnol ou en anglais, s'il s'agit de traductions intra ou extralinguistiques.

intensificando en esta forma el lirismo y el sentimiento de orfandad y de desconsuelo que son patrimonio del hombre y no solamente del Príncipe de Aquitania, hablante particularizado del poema de Nerval[588].

Cette approche de la traduction libérée des contraintes de fidélité, éloignée de l'écueil de la trahison, lui permet également de proposer des approximations où le texte premier est en espagnol : c'est le cas pour « Abre tu centro », présentée comme une version d'un poème anonyme du XVIe siècle, ou « Homenaje a Nezahualcóyotl » qui se fonde sur les traductions de Ángel María Garibay y Miguel León-Portilla. Dans son article « Traducciones, versiones y homenajes en la poesía de José Emilio Pacheco », Susana Zanetti montre comment notre poète reprend certains fragments du texte traduit du náhuatl « El árbol florido (Diálogo de poetas) » mais aussi des éléments de composition propres à cette forme de poésie précolombienne, telles que les nombreuses répétitions. Elle souligne également la manière dont Pacheco s'approprie la métrique, en réordonnant les vers afin de recréer un rythme proche de celui de la *silva*, qui combine des hendécasyllabes et des heptasyllabes. Le mélange des deux traditions, passées au travers du filtre de la voix du poète, donne le poème suivant :

No tenemos raíces en la tierra.
No estaremos en ella para siempre :
    sólo un instante breve.

También se quiebra el jade
    y rombe el oro
y hasta el plumaje de quetzal se degarra.

No tendremos la vida para siempre :
    sólo un instante breve. (ToT, 1980, p. 300)

Cette forme de traduction intralinguale dépasse bientôt le cadre du poème et, en 1974, Pacheco propose une nouvelle version de *El cerco de Numancia* : notre auteur entreprend de retravailler la tragédie de Cervantes en opérant une « refundición verso a verso » du texte original, mais en s'appuyant également sur les adaptations qui ont pu en découler (il cite notamment celle de Rafael Alberti). La version pachéquienne du *Cerco de Numancia* est décidément tournée vers le public actuel. Pacheco explique dans le prologue[589] son choix d'alléger la pièce pour « hacerla accesible a un público incapaz de soportar una representación que dure cinco o seis horas » : il décide pour cela de « suprimir lo superfluo », c'est-à-dire d'effacer tous les éléments qui étaient indispensables aux spectateurs de l'époque et qui ne le sont plus aujourd'hui, mais également de concentrer dans

[588] Lilvia Soto-Duggan, art. cit., sans pagination.
[589] José Emilio Pacheco « Nota », dans Miguel de Cervantes, *El cerco de Numancia*, versión y pról. de José Emilio Pacheco, México, Siglo XXI Editores, pp. 11-13.

quelques personnages des tirades qui revenaient auparavant à des personnages plus accessoires. Il réaffirme son intention de « ser fiel a Cervantes de la única manera posible: tomándome las mayores libertades pero del modo más humilde y siempre al servicio del autor y la obra ». Comme souvent dans ses prologues, Pacheco remercie les personnes qui l'ont aidé dans sa tâche : Rafael Alberti, bien sûr, mais également le metteur en scène Manuel Montoro et les comédiens de la Compañía Nacional de Teatro, car « le dieron a esta refundición un carácter colectivo muy de acuerdo con el espíritu plural de la obra ». La réécriture de la « mejor tragedia de la lengua española » (selon Pacheco) réunit donc toutes les caractéristiques de la poétique pachequienne de création/recréation : la nécessaire actualisation – qui ne signifie pas la transposition à l'époque actuelle –, la recherche d'une plus grande efficacité (ici dramaturgique), la liberté à partir de la contrainte textuelle (une forme de « réappropriation fidèle »), l'ouverture du travail de « traduction » à une dimension collective.

Au centre de l'oeuvre pachéquienne on trouve un questionnement brûlant sur la poésie : qu'est-ce que signifie écrire de la poésie aujourd'hui ? Pour répondre à cette question, Pacheco s'engage dans une démarche de « déconstruction » du poétique, qui implique une attitude auto-réflexive : l'utilisation des hétéronymes, par exemple, lui permet d'avoir le recul nécessaire pour se voir en train d'écrire de la poésie. Son œuvre est empreinte de ses doutes, de ces critiques de ce sentiment d'échec. C'est pourquoi elle tend à prendre toujours l'aspect inachevé d'un travail en cours, susceptible d'être modifié, supprimé, déplacé lors d'une prochaine édition. Dans une attitude inquisitrice, le poète questionne tout : la réalité, le langage, l'inspiration et se rend compte que son expérience de la réalité est absolument indissociable de son questionnement sur cette expérience et que les réponses qu'il a trouvées empiriquement sont étroitement liées à celle qu'il a trouvée dans les livres, que « lo leído es tan [suyo] como lo vivido ». La traduction, comme les hétéronymes, permet un éloignement, instaure une distance critique qui, chez Pacheco, est inséparable du processus créatif. Marco Antonio Montes de Oca soutient que « El poema traducido es el mismo y no es el mismo. […] Desfigurado, transfigurado, vuelto a construir, el poema sobreviviente se toca de un ropaje al que nadie se atrevería a confundir con luz postiza: se trata del cambio requerido para seguir siendo idéntico a sí mismo[590]. » La réécriture allographe, quels que soient ses formes et ses moyens, implique un changement incessant de perspective : se plonger dans l'autre pour y trouver ce que l'on y reconnaît d'identique à soi, ce qui ne peut pas être perdu dans ce transfert et qui devient essentiel de remettre en circulation.

---

[590] Marco Antonio Montes de Oca, *op. cit.*, p. 9.

CONCLUSION

L'objectif que nous nous étions fixé était ambitieux : s'il peut encore y avoir des points à compléter, à approfondir, à discuter, nous admettons, à l'instar de Pacheco, que « Eso [nos] pasa por intentar lo imposible ». Car l'œuvre de notre auteur, en soi, est étendue, et elle le devient encore davantage avec l'élargissement des horizons de lecture proposés par la réécriture des autres ainsi qu'avec l'approfondissement des strates textuelles résultant des successives réécritures autographes. L'œuvre de José Emilio Pacheco est une œuvre ouverte et mouvante : la brièveté des textes (des micro-récits, nouvelles et courts romans, mais aussi des poèmes) semble circonscrire le texte à un espace réduit : mais ce sont des espaces textuels infinis qui se déploient sous les yeux du lecteur.

Lorsque nous avons souhaité nous intéresser aux successifs états de l'œuvre pachéquienne, toujours reprise et amendée, nous avons dû faire face à une première limite : notre étude ne concernerait que les textes publiés. S'il est vrai que les manuscrits, les brouillons et autres notes dessinent l'espace par excellence du « faire » poétique, cet espace ne nous était pas autorisé. En revanche, nous avons découvert, en étudiant le phénomène de reprise de l'œuvre par son auteur dans un temps de post-publication, que celui-ci impliquait un retour sur le texte hautement significatif : nous n'étions plus dans l'espace du « faire » mais dans celui du « refaire », d'un retour créatif qui passe, avant toute chose, par une lecture critique et distanciée de l'auteur sur sa propre production littéraire.

Une fois que nous avons aperçu les possibilités herméneutiques de la confrontation des différentes versions, nous nous sommes trouvée face à un second écueil : l'impossibilité de mener une étude exhaustive de tous les changements introduits. L'extension de l'œuvre (horizontale et verticale) d'une part, et le caractère extrêmement minutieux de la tâche d'autre part, nous interdisaient une étude totale des phénomènes de suppression, ajout, modification et déplacement entraînés par la relecture critique de ses textes par l'auteur. Nous avons donc décidé, afin de poursuivre un travail d'analyse le plus fin possible, de nous limiter à des échantillons du texte, en nous centrant sur ces lieux stratégiques de production et de réception littéraires que sont l'incipit (des nouvelles et des romans) pour le versant narratif, et le premier cahier de chaque recueil de notre corpus, pour le versant poétique.

Le retour du déjà-écrit, cependant, ne signifie pas seulement la reprise de ses propres textes par le rescripteur. La perméabilité de l'œuvre de Pacheco aux textes des autres auteurs est en effet

l'une de ses principales caractéristiques. Aussi bien dans le versant narratif que dans le versant poétique de son œuvre, des fragments textuels allographes plus ou moins étendus sont intégrés aux textes de notre auteur. Là encore, nous avons dû faire face à une difficulté : celle du repérage et de la reconnaissance des fragments d'autrui au sein des textes pachéquiens. La réécriture autographe – qui par ailleurs n'est pas vouée à être montrée –, ne résiste pas à l'exercice de la comparaison entre les différentes versions d'un même texte et dévoile immédiatement toutes les modifications introduites. La réécriture allographe, en revanche, repose en grande partie sur les compétences lectrices du récepteur, qui doit repérer l'élément extérieur, le reconnaître et en interpréter l'usage au sein du texte où il est intégré. Cet obstacle, cependant, a également pu être franchi. En effet, nous avons pu constater – et les commentaires de l'auteur sur son œuvre nous ont confortée dans cette observation –, que Pacheco faisait un usage revendiqué de la réécriture, qu'il utilisait celle-ci comme une figure de littérarité. Puisque, dans le cadre de la réécriture allographe, la répétition de l'autre se fait *in absentia* (au sens où elle prend pour objet répété un texte autre, situé en dehors de l'œuvre de l'auteur), il donc est nécessaire, afin d'être perçue, qu'elle soit marquée : la reprise textuellement identique est donc signalée typographiquement, et le retour modifiant des mots d'autres scripteurs est indexé, référencé par Pacheco au moyen de notes de bas de page ou de la mention dans le texte et le paratexte des auteurs avec lesquels il dialogue. Ainsi, les fragments repris semblent-ils toujours porter le signe d'une monstration, ce qui nous a permis d'en établir l'inventaire et d'en proposer une interprétation.

Une fois surmontées les difficultés liées à notre corpus et à notre objet d'étude, nous nous sommes penchée sur les concepts théoriques et les champs disciplinaires proches nous permettant d'encadrer et de préciser notre réflexion. La notion fondamentale de dialogisme nous a aidée à concevoir le mot littéraire non pas comme expression individuelle et subjective mais comme un creuset hautement social où se déposent les sens véhiculés par tous ses emplois successifs et, potentiellement, à venir. Réélaborée par le champ structuraliste, la notion de dialogisme a donné lieu au concept d'intertextualité. Dans son acception étendue, l'intertextualité devient une composante essentielle de la productivité textuelle, qui fait du texte une mosaïque de citations (Kristeva). Pour d'autres, qui se placent sous l'angle de la réception, elle devient le mécanisme indispensable à toute lecture signifiante (Riffaterre). Dans son acception plus restreinte, l'intertextualité est la reprise du texte dans le texte : elle est citation ou plagiat (Genette, Compagnon) mais peut également renvoyer à d'autres procédés de mise en rapport entre deux textes (expressions d'une relation hypertextuelle), comme l'imitation ou la transposition (Genette). Malgré des approches divergentes, le concept d'intertextualité semble contenir toujours une

dimension critique, en ce sens qu'elle permet de questionner la subjectivité de l'auteur, la fixité de l'écrit et la possibilité d'un sens univoque.

Parmi les relations qui unissent un texte à un autre, il existe une forme de reprise qui, pourtant, n'implique pas la mise en rapport avec un autre scripteur : la réécriture autographe. José Emilio Pacheco, en effet, reprend, corrige, amende, modifie ses propres textes, les modifie périodiquement. Si cette forme de reprise intratextuelle diffère par nature du concept d'intertextualité, elle se fonde sur un même mécanisme : le retour vers un texte antérieur, qui devient l'objet d'une lecture critique, et se fait matériau linguistique à transformer. Pour étudier cette pratique transformatrice du déjà-écrit que nous avons appelée réécriture autographe, nous avons suivi le cadre proposé par le champ de la critique génétique. En effet, celle-ci, en s'intéressant davantage au processus de « fabrication » du texte, analyse les traces laissées par le scripteur sur l'espace du texte en train de se faire : les manuscrits, les brouillons, et les cahiers de notes, par exemple. Même si le lieu de ce travail est différent en ce qui concerne la génétique des imprimés, les méthodes et les enjeux de ce domaine d'exploration du littéraire entrent en résonance avec les manipulations textuelles postérieures à la publication auxquelles se prête le réécrivain, et nous a été d'une grande utilité pour mener à terme le signalement et l'interprétation des suppressions, ajouts, déplacements et modifications qui apparaissent au cours des différentes éditions des ouvrages de notre auteur.

Forte de ces soutiens théoriques, nous avons proposé une lecture de l'œuvre pachéquienne à travers le prisme de la réécriture, lecture qui souligne le retour d'un texte antérieur dans une nouvelle proposition littéraire. La notion de réécriture nous a permis d'appréhender parallèlement les deux axes majeurs de la poétique pachéquienne : la reprise (dans le sens de révision, de correction, de modification) continue de sa propre production et la reprise multiple (dans le sens de répétition, de remise en circulation) des textes des autres. Nous avons donc envisagé la réécriture comme un signe explicite et ostensible de littérarité, portée par une figure, la répétition modifiante, et nous nous sommes attachée à analyser la dyade variation/répétition aussi bien dans les textes résultants de la réécriture autographe que dans ceux qui intégraient une forme de réécriture des autres.

L'examen de l'œuvre de José Emilio Pacheco par le biais de la réécriture a fait surgir un ensemble complexe de manipulations textuelles, que nous avons pu classer en fonction de l'objet réécrit (texte autographe ou allographe), de l'extension du fragment réécrit et de la littéralité de la reprise. Ainsi, nous avons pu voir que la réécriture autographe étendue (la plus fréquente) pouvait traduire une volonté de correction stylistique mais également une tendance à l'actualisation des textes. La réécriture allographe, quant à elle, privilégiait les formes brèves de répétitions, allant de

la vague remembrance à la citation exacte. Comme la réécriture est, nous l'avons dit, ouvertement tournée vers le récepteur, il nous a fallu ensuite adopter une perspective pragmatique et nous interroger sur ses fonctions : en plus de la productivité textuelle, nous avons vu que la réécriture pouvait engager le lecteur vers une lecture parodique (visant un déplacement souvent désacralisant ou humoristique du texte repris), encomiastique (invitant le lecteur à rejoindre une appréciation positive sur le texte ou l'auteur réécrit), ou satirique (cherchant par la remise en circulation d'un texte antérieur à proposer un discours critique sur une situation présente).

L'analyse en profondeur des phénomènes textuels engagés lors de la réécriture autographe a mis en lumière une trajectoire textuelle qui mettait en évidence la formation d'une pensée du littéraire. Dans le versant narratif, les différentes versions textuelles nous ont montré un cheminement vers la simplification de la langue, la recherche d'une plus grande efficacité narrative et, surtout, le renforcement des indices temporels, consolidant le panorama socio-historique de la diégèse tout en renforçant le discours critique de l'auteur par rapport aux faits relatés.

Dans le versant poétique, la réécriture autographe a conduit dans les premiers recueils à des changements beaucoup plus importants. Nous avons ainsi pu voir que celle-ci était étroitement liée aux nouvelles propositions poétiques proposées dans le recueil *No me preguntes cómo pasa el tiempo* : la réappropriation du langage poétique (traditionnellement associé au lyrisme, à une métrique codifiée et à l'emploi de figures) par une langue usuelle, plus quotidienne et plus directe, associée aux vers libres et aux formes brèves. La réécriture autographe a favorisé cette « poesía que sí se entiende », selon l'expression de Gabriel Zaid. La reprise des compositions poétiques a ainsi opéré par émondage et déplacements et, surtout, par suppression : la matière du poème, comme toute matière, s'est érodée avec le temps.

L'examen de la réécriture allographe dans les récits pachéquiens nous a montré que l'autre scripteur apparaissait d'abord comme un élément structurel de la fiction : ainsi, ses premiers récits dialoguent-ils avec l'univers borgésien, et prennent souvent pour objet un texte littéraire remis en circulation, parfois dans la fulgurance humoristique d'un micro-récit aux accents d'un Arreola ou d'un Monterroso. Dans le roman « hors norme » *Morirás lejos*, l'écrivain semble pousser à l'extrême le recours à l'intertextualité : circularité, fragmentarité et multiplicité des sources mettent à l'épreuve le discours historiographique, l'impossibilité de dire le passé, tout en affirmant l'absolue nécessité de le rendre présent, par l'écriture et la réécriture de l'histoire. Les recueils de nouvelles qui suivent réunissent des récits de nature moins ouvertement intertextuelle (pour la plupart) : cependant, dans ces récits sur l'enfance et l'adolescence, la représentation d'un dialogue intertextuel avec d'autres scripteurs cède la place à la figure du lecteur, qui acquiert de plus en plus d'importance.

La réécriture des autres à laquelle notre auteur se livre dans ses recueils poétiques prend, là aussi, davantage d'ampleur à partir de *No me preguntes cómo pasa el tiempo* : les citations en exergue des recueils, cahiers, et poèmes se multiplient, les vers empruntés sont inclus dans le texte, « mots justes » qui valent pour leur sonorité, leur sens renouvelé, ou simplement pour être discutés. Les textes littéraires ne sont pas les seuls à avoir droit de cité : la réécriture s'intéresse à tous types de sources écrites, du dictionnaire au journal. En plus de multiplier les noms d'auteurs, elle déploie tout un éventail de masques et recourt parfois aux apocryphes et aux hétéronymes : toutes les manipulations sont bonnes pour donner à lire ce qui se voudrait une œuvre collective et anonyme.

José Emilio Pacheco est un auteur dont l'œuvre s'ancre profondément dans son époque et dans le milieu culturel dans lequel il s'est formé. Et comme « nadie puede dejar de respirar lo que hay en el aire », l'auteur a profondément inspiré cet air et assimilé l'environnement culturel dans lequel il était immergé. En 1966, Octavio Paz a décrit la première poésie de José Emilio Pacheco comme un lac : il en a souligné la précision des contours, la force de contenance du sens, la concentration des images, la tranquillité. Mais le lac c'est aussi la circulation invisible de multiples courants : le lieu où l'eau est retenue, mais seulement un moment. Trois ans plus tard, *No me preguntes cómo pasa el tiempo* fait l'effet d'un raz-de-marée et Pacheco obtient pour ce recueil le Premio Nacional de Poesía Aguascalientes, le premier de nombreux prix, honneurs, et récompenses qui jalonneront son parcours d'écrivain.

Les courants jusque-là contenus dans des formes plus mesurées commencent à circuler avec davantage d'intensité : les compositions sont transformées et façonnées par diverses traditions et traductions, la poésie pachéquienne se fait ouvertement intertextuelle, multiplie autour et au sein du poème l'insertion de textualités autres, en fait le cadre et bientôt la charpente de certaines de ses créations. Même si les derniers recueils ne font plus un usage aussi transgressif des textes des autres, le poème continue d'être envisagé comme un objet en mouvement, susceptible de se laisser porter par de multiples courants. Le poète accoste ainsi sur des rivages tantôt familiers, tantôt étrangers, au grè de ses lectures et, toujours, de ce qui semble être le moteur de sa production poétique : « la eterna circulación de las transformaciones ». Éternelle, oui, car il s'agit de prendre les textes des autres pour en donner une lecture, en espérant que d'autres suivront. C'est le cas avec une épigramme de Catulle, reprise par Ernesto Cardenal dans *Epigramas* :

> Me contaron que estabas enamorada de otro
> y entonces me fui a mi cuarto
> y escribí ese artículo contra el Gobierno
> por el que estoy preso.

puis une autre fois remise en mouvement par José Emilio Pacheco qui, déguisé en Catulle, propose à son tour :

> Me dijiste que amabas a Licinio
> y escribí ese epigrama contra César
> por el que voy camino del destierro.

Deux ans après la publication de cette version, Gabriel Zaid, poète et essayiste mexicain, contemporain de Pacheco, publie dans son recueil *Cómo leer en bicicleta*, une autre transformation, nettement plus satirique, de cette épigramme :

> Me dijiste que ya no me querías.
> Intenté suicidarme gritando ¡Muera el PRI!
> Y recibí una ráfaga de invitaciones.

Non seulement Pacheco ne peut cesser de respirer ce qu'il y a dans l'air du temps, mais il ne veut pas s'en priver. Ses textes poétiques présentent toutes les caractéristiques thématiques et formelles du groupe des « usuarios de la tradición ». C'est par ce terme que Pedro Lastra a choisi de réunir les poètes qui ont écrit entre 1950 et 1985 (Pacheco est le plus jeune), à la suite de Vallejo, Huidobro, Neruda, Paz et Parra.

Pacheco, tout comme les autres « usuarios de la tradición », « déguise » fréquemment sa voix poétique en revêtant un masque, ou en recourant à des doubles poétiques. Cette transformation du sujet poétique est l'aboutissement d'un processus de désindividualisation du poète, qui se place aux antipodes du « Dieu-poète » ou du poète romantique. Chez Pacheco, elle permet à la voix poétique de se revêtir d'une subjectivité autre, de faire du poème un objet de circulation, détaché de son contexte de production réel, comme lorsqu'à travers la voix de « Fray Antonio de Guevara » il disserte sur l'entreprise de colonisation de l'Amérique par l'Espagne. Dans d'autres cas, plus extrêmes, Pacheco cherche à brouiller non seulement la voix du sujet parlant, mais l'autorité même du texte écrit : il y parvient par la création de deux hétéronymes dont un, Julián Hernández, qui finira par trouver sa place dans le *Diccionario de escritores mexicanos*[591]. Plus âgé que Pacheco, Hernández est utile au poète car il lui offre un modèle qui lui permettra de dépasser les limites de son expérience et atteindre une maturité de pensée qui, dans ce cas précis, est inséparable d'un certain pessimisme. Pacheco dit dans un entretien : « A los 25 años, yo no puedo escribir con experiencia los poemas de Julián Hernández. Entonces, me imagino un poeta y hago

[591] On retrouve effectivement un résumé de la notice biographique de Julián Hernández ainsi qu'une liste de ses « œuvres » dans l'ouvrage dirigé par Aurora M. Ocampo, *Diccionario de escritores mexicanos* (t. IV, México, UNAM, 1997, *s. v.* HERNÁNDEZ, JULIÁN).

lo que escribiría[592]. » Cette volonté d'atténuer, de masquer, de contraindre, dans tous les cas de transformer la subjectivité du poète correspond également à la recherche d'un idéal plus profond : celui d'une littérature anonyme.

En effet, l'examen des discours paratextuels et de certains textes métatextuels trahissent chez Pacheco la volonté de questionner la légitimité de la signature de l'œuvre, comme cette « Carta a George B. Moore en defensa del anonimato », l'une des compositions où Pacheco expose le plus clairement sa conception de la poésie :

> Extraño mundo el nuestro: cada día
> le interesan cada vez más los poetas;
> la poesía cada vez menos.
> El poeta dejó de ser la voz de la tribu,
> aquél que habla por quienes no hablan.
> Se ha vuelto nada más otro *entertainer*.
> Sus borracheras, sus fornicaciones, su historia clínica,
> sus alianzas o pleitos con los demás payasos del circo,
> tienen asegurado el amplio público
> a quien ya no hace falta leer poemas.

L'auteur dénonce la médiatisation à outrance des figures de l'auteur. Il nous semble intéressant ici de convoquer Hélène Maurel-Indart qui, dans son livre sur le plagiat, décrit les cas de réécriture « par procuration ». Ces cas d'écriture « via la main ou les mots d'un tiers » (p. 53), sont symptomatiques, selon elle, d'une société où la notion d'auteur est devenue plus importante que celle d'œuvre, au point de la cacher. Les phénomènes d'« écriture par procuration » seraient ainsi la conséquence d'une hiérarchisation qui placerait le nom de la personne (de l'auteur) au-dessus de l'œuvre elle-même. Bien que les critiques structuralistes et poststructuralistes revendiquent dans le domaine de la critique spécialisée la « mort » de l'auteur (Barthes), sa « neutralisation » et son « effacement » (Blanchot), il semblerait que pour le reste de la société littéraire l'auteur n'ait jamais été aussi visible qu'aujourd'hui. Pacheco, lui, affirme que le visage d'un artiste ne peut être retrouvé que dans son œuvre.

Pacheco appelle de ses vœux une littérature anonyme et transitoire. Il cite Valéry dans son prologue à *Tarde o temprano* (1980) au sujet de l'inachèvement de toute œuvre littéraire. Il aurait pu également le convoquer pour défendre l'idée que l'histoire de la littérature devrait s'affranchir des détails biographiques concernant les auteurs (ou supposés auteurs) des œuvres qu'elle contemple : « Nous savons peu de choses d'Homère – nous dit Valéry – : la beauté marine de *l'Odyssée* n'en

[592] José Emilio Pacheco, cité dans Marú Ruelas, *op. cit.*, p. 168.

souffre pas ; et de Shakespeare, pas même si son nom est bien celui qu'il faut mettre sur *Le roi Lear*[593]. » Il ajoute un peu plus loin :

> Une Histoire approfondie de la Littérature devrait donc être comprise, non tant comme une histoire des auteurs et des accidents de leur carrière ou de celle de leurs ouvrages, que comme une *Histoire de l'esprit en tant qu'il produit ou consomme de la « littérature »*, et cette histoire pourrait même se faire sans que le nom d'un écrivain y fût prononcé. On peut étudier la forme poétique du *Livre de Job* ou celle du *Cantique des Cantiques*, sans la moindre intervention de la biographie de leurs auteurs, qui sont tout à fait inconnus[594].

Les masques, les apocryphes, les hétéronymes mais également tous les écrivains, poètes, critiques, traducteurs, philosophes, etc., cités, glosés, repris participent de la dilution progressive du nom de l'auteur, et les autres sont d'autant plus présents dans l'espace poétique que l'auteur réel s'éclipse.

Pacheco a également en commun avec le groupe des « usuarios de la tradición » le recours à une certaine narrativité. Histoire ou anecdote, le récit occupe de plus en plus de place au milieu d'un paysage poétique qui pourtant, n'est jamais totalement occulté. Le trait narratif qui surgit au détour d'une composition ne renvoie jamais seulement à un ordre représentatif : inclus dans une composition sonore, il se fait plus intense en même temps qu'il contribue à décentrer le « je » lyrique, à déplacer le poétique. Même si la brièveté de certains textes peut freiner l'expansion narrative, et que beaucoup de ses compositions conservent le caractère contemplatif ou méditatif de ses premiers poèmes, il est certain que l'œuvre poétique de Pacheco cherche à diluer les frontières génériques.

Des poèmes en prose aux compositions qui se rapprochent des micro-récits de *La sangre de Medusa*, des articles en vers au « Drama en un acto », l'écriture poétique cherche à repousser les caractérisations de la poésie énoncées traditionnellement par l'histoire littéraire. Pacheco ne discute-t-il pas, dans « Disertación sobre la consonancia », la nécessaire redéfinition d'un poème qui ne se reconnaît plus dans les canons fixés par une certaine critique ? Cette mouvance des limites génériques n'est qu'un effet collatéral d'une refonte de la langue poétique : pour Pacheco, la poésie est faite de la matière verbale de tous les jours, celle qui est partagée par toute une communauté. Il choisit ainsi d'hériter de T. S. Eliot la conviction que la poésie doit être forgée à partir du langage usuel, d'une part car celui-ci est le plus adéquat pour exprimer une sensibilité et une réalité particulière à une communauté, d'autre part car, réciproquement, c'est en faisant un usage poétique de ce langage quotidien que l'on évitera sa sclérose et sa paralysie.

Cependant, cette langue familière ne cesse de dire l'autre et l'ailleurs : citations de toutes sortes, épigraphes en diverses langues, traductions, versions et approximations élargissent

---

[593] Paul Valéry, « L'enseignement de la poétique au Collège de France », dans *Œuvres*, t. 1, Paris, Gallimard, 1957, p. 1438.
[594] Paul Valéry, *Ibid.*, p. 1439.

constamment les compositions à d'autres horizons poétiques (et à d'autres horizons génériques), dans un va-et-vient entre la ville de Mexico et le monde, entre le présent et le passé. Le poète insère de l'altérité dans ses textes, et parfois même recourt à des langues étrangères pour accentuer cette altérité fondamentale. La réécriture allographe lui permet de résoudre cette apparente contradiction entre le distant et le proche : Pacheco reste fidèle à l'idée selon laquelle « la poesía no puede permitirse perder contacto con el cambiante lenguaje del intercambio corriente » et les fragments d'autrui, même s'ils créent parfois une sensation de rupture et de décalage, entrent en correspondance avec le texte qui les accueille, la voix qui les fait entendre à nouveau et qui reste toujours, elle, profondément située.

En tant qu'« usuario de la tradición », Pacheco nourrit son œuvre de création de références et d'appels intertextuels. Les autres scripteurs qui apparaissent, sont cités, conversent entre eux, sont corrigés par la voix poétique, relus par des personnages historiques, sont déplacés, traduits, commentés, encensés, moqués : toujours repris, toujours réécrits. La profusion et la grande diversité des phénomènes d'inclusion du texte d'autrui dans le sien propre sont, encore une fois, le signe d'une littérature nécessairement anonyme car faite par tous. Elles sont le signe, également, que le texte est plus important que l'auteur. C'est le texte, en effet, qui circule (sous la forme de fragment plus ou moins étendus, de citations plus ou moins littérales), c'est lui qui est désiré, convoqué, façonné par le réécrivain jusqu'à devenir un élément fondamental de productivité textuelle. La réécriture utilise le texte pour créer du texte : elle part de celui-ci pour arriver à celui-là en choisissant une forme particulière de transposition créatrice.

On peut d'ailleurs aller plus loin et se demander en quelle mesure la réécriture des autres, tout comme la réécriture de soi, ne serait pas, involontairement, une forme de mécanisme de « compensation » stylistique à l'intérieur d'une « poesía que ya no canta ». Dans le cas du versant poétique, en effet, la réappropriation du langage par une figure de poète ancrée dans l'histoire, non transcendentale, a conduit, nous l'avons vu, au « coloquialismo », à une poésie du quotidien qui a abandonné certains procédés et figures rhétoriques propres à une poésie « lyrique » traditionnelle (les contraintes métriques, les rimes, le registre soutenu, par exemple). La réécriture (de soi et des autres), cette répétition de l'écrit dans l'écrit, n'est-elle pas la forme par excellence d'un sur-marquage littéraire ? En d'autres termes, la réécriture n'est-elle pas devenue elle aussi une figure poétique pour les « usuarios de la tradición » ? Dans cette perspective, culturalisme et « coloquialismo » – sans nul doute les deux aspects les plus caractéristiques de la poésie pachéquienne – ne s'opposent pas, mais s'équilibrent dans une nouvelle poésie qui accorde une place toute particulière au lecteur, comme le montre la dernière strophe de « Carta a George B. Moore en defensa del anonimato » dont nous citons un autre extrait :

Escribo y eso es todo. Escribo: doy la mitad del poema.
Poesía no es signos negros en la página blanca.
Llamo poesía a ese lugar del encuentro
con la experiencia ajena. El lector, la lectora
harán o no el poema que tan sólo he esbozado.

Plus loin, il s'adresse directement à son destinataire, George B. Moore, qui incarne ici la figure du lecteur :

Usted que me ha leído y no me conoce.
No nos veremos nunca pero somos amigos.
Si le gustaron mis versos
qué más da que sean míos / de otros / de nadie.
En realidad los poemas que leyó son de usted:
Usted, su autor, que los inventa al leerlos.

Pacheco érige le lecteur en co-créateur du poème. Le texte existe comme résultat d'une opération présentée comme simple : l'écriture. Mais pour que surgisse la poésie, il est nécessaire qu'un autre prenne le relais et actualise en les faisant siens les vers qui ont été donnés. À nouveau, nous pouvons lier cette proposition à un autre texte borgésien, où l'Argentin présente comme un hasard la distribution des rôles qui en fait l'auteur, et nous les lecteurs, de vers qu'il aurait usurpés au langage : « Si las páginas de este libro consienten algún verso feliz, perdóneme el lector la descortesía de haberlo usurpado yo, previamente. Nuestras nadas poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios, y yo su redactor[595]. »

José Emilio Pacheco, toujours, cherche à faire du texte un objet qui transcende son auteur : d'abord parce qu'il est toujours, de façon plus ou moins consciente, plus ou moins revendiquée, le résultat d'un travail collectif et qu'il se fonde sur un langage commun à tous, ensuite parce que le texte survit à l'auteur (même si « tôt ou tard », il n'en restera que quelques lignes), enfin parce que si l'écrivain est responsable de ce qu'il écrit, il ne participe qu'à moitié dans sa réalisation, dans son actualisation, et qu'il a besoin du lecteur pour que le texte soit dans le monde, puisque, comme l'affirmait Michel Tournier : « Un livre écrit, mais non lu, n'existe pas pleinement ». Pour reprendre et détourner l'expression de Bakhtine, ce n'est que par l'entremise du lecteur que le texte « aura sa fête de renaissance ». Malgré sa disparition prévisible, le texte écrit reste comme une « trace », un signe potentiel qui reprend sens (transitoirement) à chaque fois qu'il est lu.

[595] Jorge Luis Borges, « A quien leyere », *Fervor de Buenos Aires* (dans *Obras Completas*, t. I, *op. cit.*, p. 16). Remarquons au passage que Borges n'emploie pas le mot « auteur » mais « rédacteur », comme si le texte était présent, virtuellement, et que le poète n'avait fait qu'assumer la responsabilité de le mettre par écrit.

La réécriture est le signe d'une écriture (poétique, narrative) toujours en mouvement. Ce mouvement perpétuel est exprimé par l'auteur par des images/paysages récurrents : la mer et les ruines (souvent liées à la représentation de la ville de Mexico). La mer, parce qu'elle représente ce qui à la fois est toujours différent et toujours identique (le flux et le reflux des vagues sur la plage, les falaises qui insensiblement sont érodées par celles-ci). Les ruines, parce qu'elles sont la trace visible et durable du passage du temps, et de l'incurie de l'homme.

Dans sa pratique de la réécriture interne, Pacheco procède surtout par élimination, effacement : lui aussi, comme les vagues creusent peu à peu les falaises, érode la textualité de son œuvre. S'il modifie son texte, c'est aussi pour manifester ce perpétuel changement. Le poème, fait de langue, est le produit historique d'une activité humaine, et est lui aussi voué au passage du temps. Le temps innerve nécessairement une langue qui est vouée à des usages (des réalisations, des actualisations).

L'appropriation par Pacheco d'autres textes, d'autres traditions, trahit cette potentialité du langage littéraire qui, lui aussi, se construit avec le temps, et se transforme avec l'usage. La réécriture est un retour du texte qui permet la remise en question d'un modèle traditionnel de l'histoire de la littérature, tout en périodisations, générations qui se succèdent, soit en rupture soit en continuité. L'œuvre de Pacheco semble refuser de s'ancrer dans cette linéarité, elle opère un retour sur les textes antérieurs, parfois comme hommage, parfois comme critique, toujours comme remise en circulation, nouvelle proposition autour d'un texte déjà-écrit. En empruntant à des traditions très diverses, en en proposant une « lecture » personnelle et contemporaine, Pacheco donne à voir les mécanismes de lecture (décodification, appropriation, mémoire) et convoque dans son présent tout un passé littéraire auquel il redonne vie :

> […] the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. This historical sense, which is of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional. And it is at the same time what makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his contemporaneity[596].

Borges a montré que le *Quichotte* réécrit aujourd'hui par Pierre Ménard, même s'il est identique textuellement, est une œuvre totalement autre. C'est le lecteur – et le réécrivain est avant tout un lecteur –, qui se trouve à l'origine du texte car c'est par lui que le texte s'actualise, prend à chaque fois un sens nouveau. Le retour modifiant qui semble si ce n'est motiver au moins nourrir l'écriture de notre auteur renforce l'image de cette lecture-création : toutes les opérations de réécriture

[596] T. S. Eliot, « Tradition and the Individual Talent », *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, London, Faber and Faber, 1997 [1ère éd. 1920], pp. 40-41.

autographe et allographe impriment dans la matérialité même du texte cette conception de la littérature. En critique génétique, le chantier de genèse (les manuscrits, les brouillons, les cahiers, etc.) est « l'espace où l'esthétique s'éprouve[597] » : le fait d'étendre ce chantier au temps de la post-publication, de le rendre accessible au public et de le revendiquer (dans le paratexte notamment) revient à affirmer une esthétique de la recherche et de l'inachèvement.

Certaines thématiques récurrentes dans l'œuvre de Pacheco nous masquent la finalité de cette pratique rescripturale : il ne s'agit pas de pessimisme, d'échec, ni d'éternelle insatisfaction, mais de l'affirmation du caractère non achevé du texte écrit. Alors que la critique génétique montre que la littérature est un objet ouvré, le résultat d'un travail d'élaboration, la réécriture pachéquienne propose le texte comme l'espace d'expression d'une quête. Par ailleurs, à de nombreuses reprises, le poète nous laisse des textes métapoétiques qui revendiquent que l'auteur ne donne jamais qu'un brouillon, « una botella al mar ». Pacheco ne regroupe-t-il pas ses poèmes par « cahiers[598] », nous plongeant directement dans cet espace de travail et de réflexion ? Et la brièveté, la fulgurance de certaines de ses compositions poétiques ne peuvent-elles pas être rapprochées de « ce qui est de l'ordre de la note, de l'idée fugitive, de la saisie rapide, sur les carnets, les cahiers, les feuillets, épars ou en dossier[599] » ? L'écriture de José Emilio Pacheco est multiple et mutante. L'usage de la réécriture lui ouvre la possibilité de se reconnaître dans le texte de l'autre autant que celle de ne plus se reconnaître dans ce qu'il a écrit lui-même.

La lecture de l'œuvre de José Emilio Pacheco nous entraîne dans un univers littéraire ouvert à différents genres et expérimentations techniques. Pourtant, cet univers reste malgré tout d'une grande cohérence. Les personnages des récits vivent, à travers une anecdote apparemment anodine, l'expérience insaisissable que de multiples voix cherchent sans relâche dans le versant poétique. Comme poète ou comme narrateur, Pacheco poursuit dans ses textes l'expérience de la fugacité de l'instant, et se fait le témoin du temps : cet éternel retour de fragments passagers qui éveille, façonne et détruit, inexorablement. Cette obsession temporelle ne fait pas que traverser le texte, elle le façonne, ce n'est pas seulement une thématique, c'est aussi une forme : les textes antérieurs, provenant d'époques, d'auteurs, de régions les plus diverses sont inscrits dans la matérialité des poèmes et récits, comme autant d'instants de littérature. En même temps, la textualité propre est soumise au temps qui modifie et efface et au fil des rééditions. Les romans, recueils narratifs et

---

[597] Jacques Neefs, « La critique génétique, entre histoire et esthétique », *Romanic Review*, 1995, 86, n°3, p. 425.
[598] Et nous ne pouvons nous empêcher de faire référence ici aux « cahiers » valéryens, que leur auteur décrivaient ainsi : « Ces cahiers représentent la nature provisoire, et perpétuellement telle, de tout ce qui me vient à l'esprit. Pénélope. » ou bien « Ces cahiers sont mon vice. Ils sont aussi des contre-œuvres, des contre-fini. » (*Cahiers*, t. 1, Judith Robinson [éd. et annotations], Paris, Gallimard, 1973, p. 11.)
[599] Jacques Neefs, *op. cit.*, p. 426.

poétiques subissent des transformations parfois conséquentes qui font explicitement du texte un espace non figé, un espace en mouvement.

Chez Pacheco, donc, la réécriture est absolument indissociable de sa réflexion sur la temporalité : dans sa dimension autographe, la réécriture marque la flèche du temps, le poème qui vieillit, mais en même temps signale un faire poétique qui se libère de la linéarité et – symboliquement tout du moins – de l'achèvement. Dans sa dimension allographe, la réécriture, parce qu'elle est lecture, permet d'actualiser (au sens de rendre présent pour le lecteur/écrivain) des textes passés : toutes les traditions se retrouvent, dans une même langue, dites par une même voix. La réécriture défie une historicité linéaire, favorise les rapprochements, les approximations, les coïncidences, les rencontres. La pratique de la réécriture pachéquienne dit ce temps dont le poète a toujours eu l'intuition, mais qu'il n'a jamais vraiment réussi à formuler individuellement. Il le dit, cependant, par la dimension ouverte et intertextuelle de son œuvre. Le temps n'est perceptible que par les traces qu'il laisse : il ne passe pas, nous passons ; mais nous revenons, par la lecture, nous revenons en arrière, et nous revenons à des endroits où nous n'avons jamais été.

Car la réécriture pachéquienne est cette manifestation structurelle du passage du temps. Chroniqueur involontaire de son propre faire poétique, Pacheco écrit ses poèmes comme des notes de lecture (lecture du monde et lecture des autres), consigne dans ses cahiers des inventaires littéraires, des impressions de bibliothèques, des dialogues pas si imaginaires avec d'autres auteurs et d'autres textes. Et lorsqu'il se relit lui-même, il laisse dans les marges de la réécriture de soi – celles que l'on ne distingue qu'en comparant les différentes versions –, certains points de vue critiques, quelques discussions d'ordre stylistique, des ébauches de négociations textuelles avec l'auteur qu'il était au moment de l'écriture du texte sur lequel il revient. Si l'intertextualité est la mémoire de la littérature, alors les réécritures de Pacheco sont, sans nul doute, les mémoires d'un *infatigable lecteur*.

Annexes : Transcription linéaire des phénomènes de réécriture autographe

I. RÉCITS

Marquage des différentes opérations de réécriture :

- la suppression de texte sera signifiée par un « ~~barré~~ » ou, lorsqu'il s'agit de signe de ponctuation en bas de casse, leur mise entre parenthèse : « (,) »
- la modification sera signifiée par une mise entre crochets : « [nouvelle proposition] »
- l'ajout de texte sera signifié par des caractères gras : « **ajout** »
- le déplacement sera signalé par le soulignement du texte déplacé, associé à un astérisque et un numéro qui renverra, au moyen de ces mêmes signes, à l'ancienne place occupée : « *texte déplacé{1} »

EL VIENTO DISTANTE

1 - *Incipit* de « El parque hondo »

A (1963)	A → B	B (1969)
Todas las tardes, al salir del colegio, miraba el parque hondo, la gran extensión verde creciendo al lado de la calle. Pero esta vez bajó los escalones, atravesó los claros solitarios hasta el estanque de aguas sucias, inmóviles. De pie en la orilla del depósito (que los días cubrieron de limo y de pequeños peces y de ranas) alzó los ojos para ver el cielo: denso, oscuro atrás de la última arboleda. Se sintió solo; puso sus libros bajo el brazo y ascendió la ladera. Nuevamente corrió, silbó, atravesó el asfalto, sin advertir la noche que ya cubría todo el parque.	Todas las tardes(,) al salir del colegio(,) miraba el parque hondo, la gran extensión verde creciendo [a desnivel] ~~al lado de~~ [junto a] la calle. Pero esta vez bajó ~~los escalones~~ [la escalinata](,) [y] atravesó los claros solitarios hasta el estanque de aguas sucias(,) inmóviles. De pie en la orilla del depósito {que los días cubrieron de limo y ~~de~~ [habitado por] ~~pequeños~~ peces y ~~de~~ [por] ranas}[,] alzó los ojos para ver el cielo(:) ~~denso, oscuro atrás de la última~~ [que al adensarse oscurecía la] arboleda. Se sintió solo(;)[.] ~~Puso sus libros bajo el brazo y~~ [Volvió sobre sus pasos y] ascendió la ~~ladera~~ [pendiente]. ~~Nuevamente corrió, silbó, atravesó el asfalto, sin advertir la noche que ya cubría todo el parque~~ [Miró de nuevo el parque y se alejó como si huyera].	Todas las tardes al salir del colegio miraba el parque hondo, la gran extensión verde creciendo a desnivel junto a la calle. Pero esta vez bajó la escalinata y atravesó los claros solitarios hasta el estanque de aguas sucias inmóviles. De pie en la orilla del depósito que los días cubrieron de limo y habitado por peces y por ranas, alzó los ojos para ver el cielo que al adensarse oscurecía la arboleda. Se sintió solo. Volvió sobre sus pasos y ascendió la pendiente. Miró de nuevo el parque y se alejó como si huyera.
B (1969)	B → C	C (2000)
Todas las tardes al salir del colegio miraba el parque hondo, la gran extensión verde creciendo a desnivel junto a la calle. Pero esta vez bajó la escalinata y atravesó los claros solitarios hasta el estanque de aguas sucias inmóviles. De pie en la orilla del depósito que los días cubrieron de limo y habitado por peces y por ranas, alzó los ojos para ver el cielo que al adensarse oscurecía la arboleda. Se sintió solo. Volvió sobre sus pasos y ascendió la pendiente. Miró de nuevo el parque y se alejó como si huyera.	Todas las tardes[,] ~~al salir del colegio~~ [cuando salía de la escuela, Arturo] miraba ~~el parque hondo,~~ la gran extensión verde ~~creciendo a desnivel junto a~~ [situada debajo de] la calle. Pero ~~esta~~ [esa] vez ~~bajó la escalinata y atravesó los claros solitarios hasta~~ [fue hasta] el estanque de aguas ~~sucias~~ inmóviles. ~~De pie en la orilla del depósito que los días cubrieron de limo y habitado por peces y por ranas, alzó los ojos para ver el cielo que al adensarse oscurecía la arboleda. Se sintió solo. Volvió sobre sus pasos y ascendió la pendiente. Miró de nuevo el parque y se alejó como si huyera~~. [Al ver que oscurecía entre los árboles, tuvo miedo y se alejó casi huyendo del parque hondo.]	Todas las tardes, cuando salía de la escuela, Arturo miraba la gran extensión verde situada debajo de la calle. Pero esa vez fue hasta el estanque de aguas inmóviles. Al ver que oscurecía entre los árboles, tuvo miedo y se alejó casi huyendo del parque hondo.

2 - *Incipit* de « Tarde de agosto »

A (1963)	A → B	B (1969)
Nunca vas a olvidar esa tarde de agosto. Tenías catorce años, ibas a terminar la Secundaria. Muerto tu padre cuando aún la memoria no había brotado en ti, tu madre se vio obligada a trabajar en la agencia de viajes. Cada mañana, Ella te despertaba, te preparaba el desayuno. Subían al mismo camión y bajabas en la avenida próxima a la escuela. Sólo en la noche podías volver a verla. Cenaban, sin hablarse, y te encerrabas en tu cuarto a estudiar, oír radio o leer las novelas de la colección *Bazooka*, esos relatos de la Segunda Guerra Mundial que te permitían entrar al mundo heroico en que tanto quisiste haber vivido. El hecho de que tu madre trabajase, motivó que durante mucho tiempo, comieras, día a día, en casa de su hermano, el hombre hosco que no te profesaba ningún afecto e incluso exigía mensualmente cierto pago por tus alimentos. Desde un principio atenuó las molestias la presencia de Julia. Julia, tu prima hermana, tu inalcanzable prima hermana, la que cumplió veinte años esa tarde de agosto. Julia estudiaba Ciencias Químicas, era la única que te tomaba en cuenta y te daba un lugar en el mundo; no por amor, como creíste entonces. Quizá por la compasión que despertaba el niño, el huérfano, el venido a menos, el intruso, el sin derecho a nada.	Nunca vas a olvidar esa tarde de agosto. Tenías catorce años, ibas a terminar la [s]ecundaria. Muerto tu padre ~~cuando aún la memoria no había brotado en ti~~ [antes de que pudieras recordarlo], tu madre ~~se vio obligada a trabajar~~ [trabajaba] en ~~la~~ [una] agencia de viajes. ~~Cada mañana~~(,) Ella te despertaba **al dar las siete**(,) ~~te preparaba el desayuno~~. ~~Subían al mismo camión y bajabas en la avenida próxima a la escuela~~. **Quedaba atrás un sueño de combates a la orilla del mar, desembarcos en islas enemigas, ataques a los bastiones de la selva. Y entrabas lentamente en el día en que era necesario vivir, desayunar, ir a la escuela, crecer, dolorosamente crecer, abandonar la infancia**. ~~Sólo en~~ [Por] la noche[,] ~~podías volver a verla~~(,)**cuando volvía tu madre de la agencia**, C[c]enaban(,) sin hablarse(,) y **luego** te encerrabas en tu cuarto a estudiar, [a] oír radio[,] o [a] leer las novelas de la colección [Bazooka], esos relatos de la Segunda Guerra Mundial que te permitían entrar ~~al mundo heroico en que tanto quisiste haber vivido~~ [a una edad heroica en que imaginabas mudas batallas sin derrotas.] ~~El hecho de que tu madre trabajase, motivó que durante mucho tiempo, comieras, día a día,~~ [A causa del trabajo de tu madre comías] en casa de su hermano, el hombre hosco que no te ~~profesaba~~ [manifestaba] ningún afecto ~~e incluso~~ [y] exigía ~~mensualmente cierto~~ [un] pago [mensual] por tus alimentos. **Diariamente soportaste una aridez que no anhelabas, una conversación que te libraba, al excluirte, de insistir sobre los mismos temas e imitar frases y actitudes copiadas del cine y la televisión. Aceptado por fuerza, no quisieron romper tu malestar de intruso involuntario.** ~~Desde un principio atenuó las molestias~~ [Y sin embargo todo lo compensó] la presencia de Julia. Julia, tu prima hermana, tu inalcanzable prima hermana, la que cumplió veinte años esa tarde de agosto. Julia estudiaba [c]iencias [q]uímicas, era la única que te tomaba en cuenta y te daba un lugar en el mundo; no por amor, como creíste entonces(.)[:] [q]uizá por la compasión que despertaba el niño, el huérfano, el venido a menos, el intruso, el sin derecho a nada.	Nunca vas a olvidar esa tarde de agosto. Tenías catorce años, ibas a terminar la secundaria. Muerto tu padre antes de que pudieras recordarlo, tu madre trabajaba en una agencia de viajes. Ella te despertaba al dar las siete. Quedaba atrás un sueño de combates a la orilla del mar, desembarcos en islas enemigas, ataques a los bastiones de la selva. Y entrabas lentamente en el día en que era necesario vivir, desayunar, ir a la escuela, crecer, dolorosamente crecer, abandonar la infancia. Por la noche, cuando volvía tu madre de la agencia, cenaban sin hablarse y luego te encerrabas en tu cuarto a estudiar, a oír radio, a leer las novelas de la colección Bazooka, esos relatos de la Segunda Guerra Mundial que te permitían entrar a una edad heroica en que imaginabas mudas batallas sin derrotas. A causa del trabajo de tu madre comías en casa de su hermano, el hombre hosco que no manifestaba ningún afecto y exigía un pago mensual por tus alimentos. Diariamente soportaste una aridez que no anhelabas, una conversación que te libraba, al excluirte, de insistir sobre los mismos temas e imitar frases y actitudes copiadas del cine y la televisión. Aceptado por fuerza, no quisieron romper tu malestar de intruso involuntario. Y sin embargo todo lo compensó la presencia de Julia. Julia, tu prima hermana, tu inalcanzable prima hermana, la que cumplió veinte años esa tarde de agosto. Julia estudiaba ciencias químicas, era la única que te tomaba en cuenta; no por amor, como creíste entonces: quizá por la compasión que despertaba el niño, el huérfano, el sin derecho a nada.
B (1969)	B → C	C (2000)
Nunca vas a olvidar esa tarde de agosto. Tenías catorce años, ibas a terminar la secundaria. Muerto tu padre antes de que pudieras recordarlo, tu madre trabajaba en una agencia de viajes. Ella te	Nunca vas a olvidar esa tarde de agosto. Tenías catorce años, ibas a terminar la secundaria. [No recordabas a tu padre,] [m]uerto ~~tu padre antes de que pudieras recordarlo~~(,) al poco tiempo de que	Nunca vas a olvidar esa tarde de agosto. Tenías catorce años, ibas a terminar la secundaria. No recordabas a tu padre, muerto al poco tiempo de que nacieras. Tu madre trabajaba en una agencia

despertaba al dar las siete. Quedaba atrás un sueño de combates a la orilla del mar, desembarcos en islas enemigas, ataques a los bastiones de la selva. Y entrabas lentamente en el día en que era necesario vivir, desayunar, ir a la escuela, crecer, dolorosamente crecer, abandonar la infancia. Por la noche, cuando volvía tu madre de la agencia, cenaban sin hablarse y luego te encerrabas en tu cuarto a estudiar, a oír radio, a leer las novelas de la colección Bazooka, esos relatos de la Segunda Guerra Mundial que te permitían entrar a una edad heroica en que imaginabas mudas batallas sin derrotas. A causa del trabajo de tu madre comías en casa de su hermano, el hombre hosco que no manifestaba ningún afecto y exigía un pago mensual por tus alimentos. Diariamente soportaste una aridez que no anhelabas, una conversación que te libraba, al excluirte, de insistir sobre los mismos temas e imitar frases y actitudes copiadas del cine y la televisión. Aceptado por fuerza, no quisieron romper tu malestar de intruso involuntario. Y sin embargo todo lo compensó la presencia de Julia. Julia, tu prima hermana, tu inalcanzable prima hermana, la que cumplió veinte años esa tarde de agosto. Julia estudiaba ciencias químicas, era la única que te tomaba en cuenta; no por amor, como creíste entonces: quizá por la compasión que despertaba el niño, el huérfano, el sin derecho a nada.	nacieras.] [T]u madre trabajaba en una agencia de viajes. **Todos los días, de lunes a viernes**, ~~Ella~~ te despertaba ~~al dar las siete~~ [a las seis y media]. Quedaba atrás un sueño de combates a la orilla del mar, desembarcos en islas enemigas, ataques a los bastiones de la selva, **desembarcos en las islas tierras enemigas**. Y entrabas lentamente en el día en que era necesario vivir, desayunar, ir a la escuela, crecer, dolorosamente crecer, abandonar la infancia. Por la noche(,) ~~cuando volvía tu madre de la agencia, cenaban~~ [miraban la televisión] sin hablarse y[.] [L]uego te encerrabas en tu cuarto a estudiar, a oír radio, a leer las novelas **de una serie española,** ~~de~~ la colección Bazooka, esos relatos de la Segunda Guerra Mundial **que idealizaban las batallas y** te permitían entrar ~~a una edad heroica en que imaginabas mudas batallas sin derrotas~~(.) [en el mundo heroico que te hubiera gustado haber vivido.] ~~A causa del trabajo de tu madre comías~~ [El trabajo de tu madre te obligaba a comer] en casa de su hermano(,)[.] ~~el hombre~~ [Era] hosco[,] no manifestaba ningún afecto y [cada mes] exigía ~~un~~ [el] pago ~~mensual~~ [puntual] ~~por~~ [de] tus alimentos. ~~Diariamente soportaste una aridez que no anhelabas, una conversación que te libraba, al excluirte, de insistir sobre los mismos temas e imitar frases y actitudes copiadas del cine y la televisión. Aceptado por fuerza, no quisieron romper tu malestar de intruso involuntario.~~ ~~Y sin embargo~~ [Pero] todo lo ~~compensó~~ [compensaba] la presencia de Julia(.) ~~Julia~~, tu prima hermana, tu inalcanzable prima hermana, la que cumplió veinte años esa tarde de agosto. Julia estudiaba ciencias químicas, era la única que te ~~tomaba en cuenta~~ [daba un lugar en el mundo](;)[,] no por amor, como creíste entonces(;)[,] ~~quizá~~ [sino] por la compasión que despertaba ~~el niño~~ [el intruso], el huérfano, el sin derecho a nada.	de viajes. Todos los días, de lunes a viernes, te despertaba a las seis y media. Quedaba atrás un sueño de combates a la orilla del mar, ataques a los bastiones de la selva, desembarcos en tierras enemigas. Y entrabas en el día en que era necesario vivir, crecer, abandonar la infancia. Por la noche miraban la televisión sin hablarse. Luego te encerrabas a leer las novelas de una serie española, la colección Bazooka, esos relatos de la Segunda Guerra Mundial que idealizaban las batallas y te permitían entrar en el mundo heroico que te hubiera gustado haber vivido. El trabajo de tu madre te obligaba a comer en casa de su hermano. Era hosco, no manifestaba ningún afecto y cada mes exigía el pago puntual de tus alimentos. Pero todo lo compensaba la presencia de Julia, tu inalcanzable prima hermana, la que cumplió veinte años esa tarde de agosto. Julia estudiaba ciencias químicas, era la única que te daba un lugar en el mundo, no por amor, como creíste entonces, sino por la compasión que despertaba el intruso, el huérfano, el sin derecho a nada.

3 - *Incipit* de « El viento distante »

A (1963)	A → B	B (1969)
En un extremo de la barraca, el hombre fuma y ve su cara en el espejo que sostiene su mano, y ve la línea de humo al fondo del cristal. Se apaga la luz y él ya no siente ese humo que desborda sus labios, y no mira el espejo que ha dejado caer. El hombre está cubierto de sudor. La noche es densa y árida, y el viento se ha detenido en la barraca. Sólo hay silencio en la feria ambulante, y en el hombre crece una sangre que le recuerda la desesperación. Después camina hasta el acuario, enciende un fósforo, lo deja arder y mira bajo la transparente superficie del agua. El hombre piensa en otros días, en otra noche que se llevó un viento distante, en otro tiempo que los separa y los divide –como esa noche los separan el agua y el dolor, la lenta oscuridad.	En un extremo de la barraca(,) el hombre fuma[,] ~~y ve~~ [mira] su ~~cara~~ [rostro] en el espejo[,] ~~que sostiene su mano, y ve la línea de~~ [el] humo al fondo del cristal. ~~Se apaga~~ [L]a luz [se apaga,] y él ya no siente ~~ese~~ [el] humo ~~que desborda sus labios, y no mira el espejo que ha dejado caer~~ [y en la tiniebla nada se refleja]. El hombre está cubierto de sudor. La noche es densa y árida(,)[.] ~~y el viento~~ [El aire] se ha detenido en la barraca. Sólo hay silencio en la feria ambulante(,)[.] ~~y en el hombre crece una sangre que le recuerda la desesperación.~~ ~~Después~~ [C]amina hasta el acuario, enciende un fósforo, lo deja arder y mira **lo que yace** bajo ~~la transparente superficie del~~ [el] agua. ~~El hombre~~ [Entonces] piensa en otros días, en otra noche que se llevó un viento distante, en otro tiempo que los separa y los divide (–)como esa noche los ~~separan~~ [apartan] el agua y el dolor, la lenta oscuridad.	En un extremo de la barraca el hombre fuma, mira su rostro en el espejo, el humo al fondo del cristal. La luz se apaga, y él ya no siente el humo y en la tiniebla nada se refleja. El hombre está cubierto de sudor. La noche es densa y árida. El aire se ha detenido en la barraca. Sólo hay silencio en la feria ambulante. Camina hasta el acuario, enciende un fósforo, lo deja arder y mira lo que yace bajo el agua. Entonces piensa en otros días, en otra noche que se llevó un viento distante, en otro tiempo que los separa y los divide como esa noche los apartan el agua y el dolor, la lenta oscuridad.
B (1969)	**B → C**	**C (2000)**
En un extremo de la barraca el hombre fuma, mira su rostro en el espejo, el humo al fondo del cristal. La luz se apaga, y él ya no siente el humo y en la tiniebla nada se refleja. El hombre está cubierto de sudor. La noche es densa y árida. El aire se ha detenido en la barraca. Sólo hay silencio en la feria ambulante. Camina hasta el acuario, enciende un fósforo, lo deja arder y mira lo que yace bajo el agua. Entonces piensa en otros días, en otra noche que se llevó un viento distante, en otro tiempo que los separa y los divide como esa noche los apartan el agua y el dolor, la lenta oscuridad.	[*1] [*2] En un extremo de la barraca el hombre [*3] fuma, [se] mira ~~su rostro en el~~ [al] espejo, [ve] el humo al fondo del cristal. ~~La luz~~ [S]e apaga [la luz.](,) ~~y él ya no siente el humo y en la tiniebla nada se refleja.~~ ~~El hombre está~~ cubierto de sudor*3. La noche es densa*1 ~~y árida.~~ El aire ~~se ha~~ [parece] detenido[.] ~~en la barraca.~~ Sólo hay silencio en la feria ambulante.*2 [El hombre] ~~Camina~~ [va] hasta el acuario, enciende un fósforo, lo deja arder y mira ~~lo~~ **la tortuga** que yace bajo el agua. ~~Entonces~~ [P]iensa en ~~otros días, en otra noche~~ [el] [*4] [y en los días] que se llevó un viento distante(,)[.] ~~en otro~~ tiempo que los separa*4 ~~y los divide como esa noche los apartan el agua y el dolor, la lenta oscuridad.~~	La noche es densa. Sólo hay silencio en la feria ambulante. En un extremo de la barraca el hombre cubierto de sudor fuma, se mira al espejo, ve el humo al fondo del cristal. Se apaga la luz. El aire parece detenido. El hombre va hasta el acuario, enciende un fósforo, lo deja arder y mira la tortuga que yace bajo el agua. Piensa en el tiempo que los separa y en los días que se llevó el viento distante.

4 - *Incipit* de « Parque de diversiones »

A (1963)	A → B	B (1969)
La gente se ha congregado alrededor del sitio que ocupan los elefantes. Sin piedad, los hombres riñen y se injurian: buscan llegar a la primera fila con objeto de no perder un solo detalle. Algunos, los más jóvenes, han subido a los árboles y asisten desde allí al espectáculo del parto. La elefanta está a punto de dar a luz. El dolor la enfurece y, barritando, se azota contra los muros de cemento, se arroja al suelo, se alza nuevamente. El elefante (y las personas) contemplan el advenimiento, la inminencia. En su furia, la elefanta no ha permitido que se acerquen ni el domador ni el veterinario. Ambos, a distancia, miran impacientes el proceso primario, elemental. Transcurren dos horas. Al fin –cuando ya el grupo de curiosos se ha convertido en multitud–, del viejo, oscuro cuerpo de la elefanta comienza a sobresalir un nuevo cuerpo. Pasados los minutos, la multitud exasperada y regocijada con el dolor de la elefanta, admira el nacimiento de una bestia monstruosa, llena de sangre y pelo, que se asemeja a un elefante. El animal se tambalea, parece próximo a caer. Súbitamente, se parte en dos, se desinfla la cubierta de hule y del interior brota un hombre vestido de juglar que, cuando salta y da maromas, agita dos filas de cascabeles. En seguida el público le tributa una cerrada ovación y comienza a arrojar monedas (que el hombre se apresura a embolsarse). Hay una nueva salva de aplausos. El hombre los agradece con honda reverencia. El elefante y la elefanta curvan la trompa, yerguen una pata. El domador y el veterinario retiran la tosca piel de hule. Algunos, entre el público, quieren silbar –pero se les acalla.	La gente se ha congregado alrededor del sitio que ocupan los elefantes. Sin piedad(,) los hombres riñen y se injurian: buscan llegar a la primera fila con objeto de no perder un solo detalle. Algunos, los más jóvenes, han subido a los árboles y asisten desde allí al espectáculo del parto. La elefanta está a punto de dar a luz. El dolor la enfurece y, barritando, se azota contra los muros de cemento, se arroja al suelo, se alza nuevamente. El elefante ~~(~~y las personas~~)~~ ~~contemplan~~ [se limitan a contemplar] el ~~advenimiento, la inminencia~~ [proceso]. En su furia(,) la elefanta no ha permitido que se acerquen ~~ni~~ el domador ni el veterinario. Ambos, a distancia, ~~miran impacientes el proceso primario, elemental~~ [aguardan con impaciencia el desenlace]. Transcurren dos horas. Al fin –cuando ya el grupo de curiosos se ha convertido en multitud–(,) del viejo, oscuro cuerpo ~~de la elefanta comienza~~ [empieza] a sobresalir un nuevo cuerpo. ~~Pasados los minutos,~~ [L]a ~~multitud~~ [muchedumbre] ~~exasperada y~~ regocijada con el dolor de la elefanta(,) admira el nacimiento de una bestia monstruosa, llena de sangre y pelo, que se asemeja a un elefante. El animal se tambalea, parece próximo a caer. Súbitamente(,) se parte en dos, se desinfla la cubierta de hule y del interior brota un hombre vestido de juglar que(,) cuando salta y da maromas(,) agita dos filas de cascabeles. En seguida el público le tributa una cerrada ovación y ~~comienza a arrojar~~ [arroja] monedas ~~(~~que el hombre se apresura a embolsarse~~)~~. Hay una nueva salva de aplausos. El hombre los agradece con honda reverencia. El elefante y la elefanta curvan la trompa, yerguen una pata. ~~El domador y el veterinario retira la tosca piel de hule.~~ Algunos(,) entre el público(,) quieren silbar –pero se les acalla.	La gente se ha congregado alrededor del sitio que ocupan los elefantes. Sin piedad los hombres riñen y se injurian: buscan llegar a la primera fila con objeto de no perder un solo detalle. Algunos, los más jóvenes, han subido a los árboles y asisten desde allí al espectáculo del parto. La elefanta está a punto de dar a luz. El dolor la enfurece y, barritando, se azota contra los muros de cemento, se arroja al suelo, se alza nuevamente. El elefante y las personas se limitan a contemplar el proceso. En su furia la elefanta no ha permitido que se acerquen el domador ni el veterinario. Ambos, a distancia, aguardan con impaciencia el desenlace. Transcurren dos horas. Al fin –cuando ya el grupo de curiosos se ha convertido en multitud– del viejo, oscuro cuerpo empieza a sobresalir un nuevo cuerpo. La muchedumbre regocijada con el dolor de la elefanta admira el nacimiento de una bestia monstruosa, llena de sangre y pelo, que se asemeja a un elefante. El animal se tambalea, parece próximo a caer. Súbitamente se parte en dos, se desinfla la cubierta de hule y del interior brota un hombre vestido de juglar que cuando salta y da maromas agita dos filas de cascabeles. En seguida el público le tributa una cerrada ovación y -arroja monedas que el hombre se apresura a embolsarse. Hay una nueva salva de aplausos. El hombre los agradece con honda reverencia. El elefante y la elefanta curvan la trompa, yerguen una pata. Algunos entre el público quieren silbar –pero se les acalla.
B (1969)	B → C	C (2000)
La gente se ha congregado alrededor del sitio que ocupan los elefantes. Sin piedad los hombres riñen y se injurian: buscan llegar a la primera fila con objeto de no perder un solo detalle. Algunos, los más jóvenes, han subido a los árboles y asisten desde allí al espectáculo del parto. La elefanta está a punto de dar a luz. El dolor la enfurece y, barritando, se azota contra los muros de cemento, se arroja al suelo, se alza nuevamente. El elefante y las personas se limitan a contemplar el proceso. En su furia la elefanta no ha permitido que se acerquen el domador ni el veterinario. Ambos, a distancia, aguardan con impaciencia el desenlace. Transcurren dos horas. Al fin –cuando ya el grupo de	La gente se ha congregado alrededor del sitio que ocupan los elefantes. ~~Sin piedad los hombres riñen y se injurian: buscan~~ [Entre injurias y riñas todos tratan de] llegar a la primera fila con objeto de no perder[se] un solo detalle. ~~Algunos,~~ [L]os más jóvenes(,) han subido a los árboles y asisten desde allí al espectáculo del parto. La elefanta ~~está~~ [se halla] a punto de dar a luz. El dolor la enfurece y(,) ~~barritando,~~ [su barritar taladra los huesos.] [S]e azota contra ~~los muros~~ [el muro] de cemento, se arroja al suelo, ~~se alza nuevamente~~ [vuelve a levantarse]. El elefante y las personas se limitan a ~~contemplar~~ [observar] el proceso. En su furia la elefanta no ha permitido que se acerquen	La gente se ha congregado alrededor del sitio que ocupan los elefantes. Entre injurias y riñas todos tratan de llegar a la primera fila con objeto de no perderse un solo detalle. Los más jóvenes han subido a los árboles y asisten desde allí al espectáculo del parto. La elefanta se halla a punto de dar a luz. El dolor la enfurece y su barritar taladra los huesos. Se azota contra el muro de cemento, se arroja al suelo, vuelve a levantarse. El elefante y las personas se limitan a observar el proceso. En su furia la elefanta no ha permitido que se acerquen el domador ni el veterinario. Ambos, a distancia, aguardan impacientes el desenlace. Transcurren dos horas. Al fin, cuando ya el grupo de

curiosos se ha convertido en multitud– del viejo, oscuro cuerpo empieza a sobresalir un nuevo cuerpo. La muchedumbre regocijada con el dolor de la elefanta admira el nacimiento de una bestia monstruosa, llena de sangre y pelo, que se asemeja a un elefante. El animal se tambalea, parece próximo a caer. Súbitamente se parte en dos, se desinfla la cubierta de hule y del interior brota un hombre vestido de juglar que cuando salta y da maromas agita dos filas de cascabeles. En seguida el público le tributa una cerrada ovación y-arroja monedas que el hombre se apresura a embolsarse. Hay una nueva salva de aplausos. El hombre los agradece con honda reverencia. El elefante y la elefanta curvan la trompa, yerguen una pata. Algunos entre el público quieren silbar –pero se les acalla.	el domador ni el veterinario. Ambos, a distancia, aguardan ~~con impaciencia~~ [impacientes] el desenlace. Transcurren dos horas. Al fin[,] (–)cuando ya el grupo de curiosos se ha convertido en multitud(–)[,] del viejo(,) ~~oscuro~~ cuerpo [oscuro] empieza a sobresalir un nuevo cuerpo. La muchedumbre regocijada con el dolor de la elefanta admira el nacimiento de una bestia monstruosa, llena de sangre y pelo, que se asemeja a un elefante. El animal ~~se tambalea, parece próximo a caer~~ [da algunos pasos]. ~~Súbitamente~~ [De pronto] se parte en dos, se desinfla la cubierta de hule y ~~del~~ [de su] interior brota un hombre vestido de juglar que ~~cuando~~ salta[,] ~~y~~ da maromas y agita dos filas de cascabeles. ~~En seguida~~ [E]l público ~~le tributa una cerrada ovación y~~ [aplaude y le] arroja monedas[.] ~~que~~ [E]l hombre se apresura a ~~embolsarse~~(.) [embolsárselas y hace una] ~~Hay una nueva salva de aplausos. El hombre los agradece con honda~~ reverencia. [Ante la nueva salva de aplausos] [e]l elefante y la elefanta curvan la trompa, yerguen una pata. Algunos entre el público quieren silbar –pero se les acalla.	curiosos se ha convertido en multitud, del viejo cuerpo oscuro empieza a sobresalir un nuevo cuerpo. La muchedumbre regocijada con el dolor de la elefanta admira el nacimiento de una bestia monstruosa, llena de sangre y pelo, que se asemeja a un elefante. El animal da algunos pasos. De pronto se parte en dos, se desinfla la cubierta de hule y de su interior brota un hombre vestido de juglar que salta, da maromas y agita dos filas de cascabeles. El público aplaude y le arroja monedas. El hombre se apresura a embolsárselas y hace una reverencia. Ante la nueva salva de aplausos el elefante y la elefanta curvan la trompa, yerguen una pata. Algunos entre el público quieren silbar –pero se les acalla.

5 - *Incipit* de « La cautiva »

La réécriture de cette nouvelle consiste en une reformulation globale du texte et entraîne un nombre si important de changements qu'il est impossible de les marquer en suivant notre méthode habituelle. Nous avons décidé de reproduire ici les trois versions du texte en soulignant les syntagmes maintenus à l'identique au fil des trois réécriture et en marquant en caractères gras les éléments nouvellement introduits.

A (1963)	B (1969)	C (2000)
A las seis de la mañana comenzó a moverse la tierra. Primero fue una oscilación; después un sacudimiento de tal violencia que, con sólo durar unos segundos, pareció que arrancaría de cuajo todo el pueblo. Los hombres que estaban a esa hora en la calle, los que regresaban de la ordeña o se dirigían a cultivar sus terrenos, quedaron de pie, ya esperando que una grieta se abriese. Los que dormían, salieron de sus casas para no sucumbir bajo las ruinas. A descubierto, las mujeres se pusieron a llorar. ~~Pasados los momentos de terror, comprobaron que poco había ocurrido. Las casas de material apenas resistieron el desprendimiento de cuatro o cinco tejas; pero el temblor no pasó sin estragos –la antigua iglesia lo testimoniaba; su torre mostró de inmediato profundas cuarteaduras, y las campanas se obstinaron en golpear contra sus badajos, hasta que el sacristán pudo subir a detenerlas.~~ ~~No se habló de otra cosa en todo el día.~~ Era tan fuerte la impresión que, creímos, no iban a enviarnos a la escuela. Ciertamente las clases comenzaron una hora más tarde, y aun reunidos en el salón con el profesor, hablamos durante mucho tiempo de nuestras experiencias en el momento del temblor. Cada uno contó lo que había sentido, hasta que el profesor dijo que a la edad que teníamos, y estudiando el cuarto grado de la escuela primaria, no podíamos creer en las supersticiones, como nuestras familias; ni afirmar que los fenómenos naturales eran castigos o presagios divinos o desencadenamiento de las fuerzas del mal. ~~Nuestro deber era saber que periódicamente ocurrían reajustes en el interior del planeta o nacían volcanes bajo el mar. Los temblores, subrayó el profesor, se dividían en dos tipos: oscilatorios y trepidatorios. Algunos eran las dos cosas a un tiempo: por ejemplo el de ese día (once de junio de mil novecientos cincuenta).~~	Eran las seis de la mañana cuando sentimos un sacudimiento que pareció arrancar de cuajo todo el pueblo. **Nos echamos a la calle pensando que las casas se desplomarían sobre nosotros. Y una vez afuera temimos que se abrieran grietas por todas partes.** Ya había pasado el temblor y las mujeres continuaban **rezando. Según los alarmistas el sismo estaba a punto de repetirse con mayor fuerza**. Era tan honda la **zozobra** que, creímos, no iban a enviarnos a la escuela. Las clases comenzaron una hora más tarde. En el salón hablamos mucho tiempo de nuestras experiencias durante el cataclismo, hasta que el profesor dijo que a nuestra edad y en cuarto de primaria no podíamos creer en supersticiones como **el resto del pueblo**, ni afirmar que los fenómenos naturales eran castigos o presagios divinos ~~o desencadenamientos de las fuerzas del mal~~. Además el temblor no había provocado ninguna catástrofe: **los únicos edificios verdaderamente dañados fueron las casas y las iglesias coloniales.**	A las seis de la mañana un sacudimiento pareció arrancar de cuajo al pueblo entero. Salimos a la calle con miedo de que los techos se desplomaran sobre nosotros. Luego temimos que **el suelo se abriera para devorarnos**. **Calmado** el temblor, **nuestras madres** seguían rezando. Algunos juraban que el sismo iba a repetirse con mayor fuerza. Bajo tanta zozobra, creímos, no iban a enviarnos a la escuela. Entramos dos horas tarde **y en realidad no hubo clases:** nos limitamos a intercambiar experiencias. **–En pleno 1934** –dijo el profesor– ustedes no pueden creer en las supersticiones **que atemorizan a sus mayores**. Lo que pasó esta mañana no es un castigo divino. Se trata de un fenómeno natural, **un acomodo de las capas terrestres. El terremoto nos ha permitido apreciar la superioridad de lo moderno sobre lo antiguo**. Como pueden ver, los más dañados son los edificios coloniales. **En cambio los modernos resistieron la prueba.**

6 - *Incipit* de « El castillo en la aguja »

A (1963)	A → B	B (1969)
Por las noches, antes de quedarse dormido, escuchaba el galope del viento sobre el campo de espigas. En la mañana su madre llegaba a despertarlo con el desayuno; y después salía Pablo a caminar por los patios de grava de la casa. Desde el muro que los aislaba de la noche y el campo, contemplaba la carretera y se divertía mirando los vehículos que transitaban en una o en otra dirección. Al comenzar la tarde, Pablo entraba en la cocina y su madre le servía dos o tres platos en la mesa de madera pintada. Volvía al jardín a entretenerse destruyendo hormigueros o cazando mariposas para arrancarlas de sus alas. Así, pasaban los días que para el niño tenían alguna semejanza con la felicidad. Tras ellos se presentaba el regreso al internado en el puerto y las obligaciones, los regaños –si no las burlas o los golpes de los alumnos de años superiores. Las ventanas del corredor daban al mar. Cuando la última clase terminaba y los internos volvían al dormitorio a prepararse para la cena, Pablo se demoraba frente al cristal y veía a la prisión deslumbrante del mar perderse en un confín donde todo acababa como en un curvo abismo. De noche, algunas veces, observaba el secreto del mar: ese oscuro roerse, esa inquietud sólo turbada por el brillo de los astros o las señales de las islas… El mar, el mar y las cadenas que lo ataban a la playa, al litoral. Desde el autobús, el niño miraba la vegetación humedecida, implacable, cerrando las dos orillas del camino. Pronto desaparecerían las ciénagas, los infinitos túmulos de verdura, y el paisaje empezaría a mostrar los árboles de tabachín y de caimito, de tamarindo y de guayaba; hasta que surgiera en la llanura el campo de espigas y la casa, donde su madre lo esperaba sabiendo en qué camión iba a llegar. Se levantó y pidió al chofer que detuviera el vehículo. Dio las gracias y cruzó la carretera. Entrecerró los ojos, deslumbrado por el brillo de la luz que caía sobre la tarde. El sol reverberaba en el horizonte, en la planicie sin un solo montículo. Pablo siguió su camino y alcanzó la vereda que llevaba a la casa. Su madre, que desde la ventana había visto la llegada del niño, salió a recibirlo. Pablo se apresuró y atravesó los arriates, la hierba en que se henchían los pavos reales. Allí estaba otra vez su casa, la casa ajena –el castillo en la aguja.	{*1} ~~Por las~~ [Otras] noches, antes de quedarse dormido, escuchaba el galope del viento sobre el campo de espigas. En la mañana su madre llegaba a despertarlo con el desayuno; y después salía Pablo a caminar por los patios de grava de la casa. Desde el muro que los aislaba de la noche y el campo(,) ~~contemplaba~~ [miraba] la carretera y se divertía ~~mirando~~ [contando] los vehículos que transitaban en una ~~o en~~ [u] otra dirección. Al comenzar la tarde(,) Pablo entraba en la cocina ~~y~~ [;] su madre le servía dos o tres platos en la mesa de madera pintada. Volvía al jardín a ~~entretenerse destruyendo~~ [destruir] hormigueros ~~o cazando~~ [y cazar] mariposas para arrancarlas de sus alas. Así(,) pasaban ~~los días~~ [las semanas] que para el niño tenían alguna semejanza con la felicidad. Tras ~~ellos~~ [ellas] se presentaba el regreso al internado en el puerto y las obligaciones, ~~los~~ regaños[,] ~~–si no las~~ burlas[,] ~~o los~~ golpes ~~de los alumnos de años superiores~~. {*1 Las ventanas del corredor daban al mar. Cuando la última clase terminaba y los internos ~~volvían~~ [iban] al dormitorio a ~~prepararse~~ [disponerse] para la cena, Pablo se demoraba ~~frente al~~ [ante el] cristal y ~~veía a la prisión deslumbrante del mar perderse en un confín donde todo acababa como en un curvo abismo. De noche, algunas veces, observaba~~ el secreto del mar(:)[,] ~~ese~~ [el] oscuro roerse, ~~esa~~ [la] inquietud ~~sólo turbada por el brillo de los astros o las señales de las islas… El mar, el mar y las cadenas que lo ataban a la playa, al litoral~~.} Desde el [primer asiento del] autobús(,) ~~el niño~~ miraba ~~la vegetación humedecida, implacable, cerrando~~ las dos orillas del camino. Pronto ~~desaparecerían~~ [desaparecían] las ciénagas, ~~los infinitos túmulos de verdura, y el paisaje empezaría a mostrar los árboles de tabachín y de caimito, de tamarindo y de guayaba; hasta que surgiera~~ [surgirían] en la llanura el campo de espigas y la casa(,) ~~donde~~ [en que] su madre lo esperaba ~~sabiendo en qué camión iba a llegar~~. Se levantó y pidió al chofer que detuviera el vehículo. Dio las gracias[,] ~~y cruzó~~ [atravesó] la carretera(.)[,] [e]ntrecerró los ojos(,) deslumbrado por el ~~brillo de la luz que caía sobre la tarde. El~~ sol [que] reverberaba en ~~el horizonte, en~~ la planicie ~~sin un solo montículo. Pablo siguió su camino y alcanzó la vereda que llevaba a la casa~~. Su madre(,) ~~que desde la ventana había visto la llegada del niño, salió~~ [había salido] a recibirlo. Pablo se apresuró	Las ventanas del corredor daban al mar. Cuando la última clase terminaba y los internos iban al dormitorio a disponerse para la cena, Pablo se demoraba ante el cristal y observaba el tormento del mar, el oscuro roerse, la inquietud. Otras noches, antes de quedarse dormido, escuchaba el galope del viento sobre el campo de espigas. En la mañana su madre llegaba a despertarlo con el desayuno; y después salía Pablo a caminar por los patios de grava de la casa. Desde el muro que los aislaba de la noche y el campo miraba la carretera y se divertía contando los vehículos que transitaban en una u otra dirección. Al comenzar la tarde Pablo entraba en la cocina; su madre le servía dos o tres platos en la mesa de madera pintada. Volvía al jardín a destruir hormigueros y cazar mariposas para arrancarlas de sus alas. Así pasaban las semanas que para el niño tenían alguna semejanza con la felicidad. Tras ellas se presentaba el regreso al internado en el puerto y las obligaciones, regaños, burlas, golpes. Desde el primer asiento del autobús miraba las dos orillas del camino. Pronto desaparecían las ciénagas, surgirían en la llanura el campo de espigas y la casa en que su madre lo esperaba. Se levantó y pidió al chofer que detuviera el vehículo. Dio las gracias, atravesó la carretera, entrecerró los ojos deslumbrado por el sol que reverberaba en la planicie. Su madre había salido a recibirlo. Pablo se apresuró a cruzar el césped en que se henchían los pavos reales. Allí estaba otra vez su casa, la casa ajena, el castillo en la aguja.

	~~y atravesó los arriates, la hierba~~ [a cruzar el césped] en que se henchían los pavos reales. Allí estaba otra vez su casa, la casa ajena[,] (–)el castillo en la aguja.	
B (1969)	B → C	C (2000)
Las ventanas del corredor daban al mar. Cuando la última clase terminaba y los internos iban al dormitorio a disponerse para la cena, Pablo se demoraba ante el cristal y observaba el tormento del mar, el oscuro roerse, la inquietud. Otras noches, antes de quedarse dormido, escuchaba el galope del viento sobre el campo de espigas. En la mañana su madre llegaba a despertarlo con el desayuno; y después salía Pablo a caminar por los patios de grava de la casa. Desde el muro que los aislaba de la noche y el campo miraba la carretera y se divertía contando los vehículos que transitaban en una u otra dirección. Al comenzar la tarde Pablo entraba en la cocina; su madre le servía dos o tres platos en la mesa de madera pintada. Volvía al jardín a destruir hormigueros y cazar mariposas para arrancarlas de sus alas. Así pasaban las semanas que para el niño tenían alguna semejanza con la felicidad. Tras ellas se presentaba el regreso al internado en el puerto y las obligaciones, regaños, burlas, golpes. Desde el primer asiento del autobús miraba las dos orillas del camino. Pronto desaparecían las ciénagas, surgirían en la llanura el campo de espigas y la casa en que su madre lo esperaba. Se levantó y pidió al chofer que detuviera el vehículo. Dio las gracias, atravesó la carretera, entrecerró los ojos deslumbrado por el sol que reverberaba en la planicie. Su madre había salido a recibirlo. Pablo se apresuró a cruzar el césped en que se henchían los pavos reales. Allí estaba otra vez su casa, la casa ajena, el castillo en la aguja.	B → C ~~Las ventanas del corredor daban al mar. Cuando la última clase terminaba y los internos iban al dormitorio a disponerse para la cena, Pablo se demoraba ante el cristal y observaba el tormento del mar, el oscuro roerse, la inquietud.~~[600] ~~Otras noches~~ [Por la noche], antes de quedarse dormido, escuchaba el galope del viento sobre el campo de espigas. En la mañana ~~su madre llegaba a despertarlo con el desayuno~~ [desayunaba con su madre](;)[.] ~~y después~~ [S]alía ~~Pablo a caminar por los patios de grava~~ [de la cocina a pasear por los jardines] de la casa. **Le gustaba ver los juegos del sol en el plumaje de los pavos reales y su propia cara reflejada en el fondo del pozo**. ~~Desde el~~ [Subía al] muro que los aislaba de ~~la noche y el campo miraba~~ la carretera y ~~se divertía contando~~ [durante horas contaba] los vehículos que ~~transitaban en una u otra dirección~~ [iban al puerto o regresaban de él]. ~~Al comenzar la tarde Pablo entraba en la cocina;~~ [A las dos] su madre le servía ~~dos o tres platos~~ [el almuerzo] en la mesa ~~de madera pintada~~ **con mantel de hule**. ~~Volvía al jardín a~~ **Después Pablo se dirigía a la huerta y, si don Felipe y Matilde no lo vigilaban, sus diversiones eran violentas**:] destruir hormigueros[,] ~~y~~ cazar mariposas ~~para arrancarlas de sus~~ [y arrancarles las] alas. **Luego, al oscurecer, tomaban café con leche y pan dulce. Y mientras su madre escuchaba en la radio las trasmisiones más populares de 1948, Pablo leía *El Corsario Negro* y *Viaje a centro de la tierra*, libros prestados por Gilberto.** ~~Así pasaban las semanas que para el niño tenían alguna semejanza con~~ [En eso consistían sus vacaciones y representaban algo parecido a] la felicidad. ~~Tras ellas se presentaba el regreso~~ [Cuando terminaran volvería] al internado ~~en el puerto~~ y [a] las obligaciones, regaños, burlas, golpes. **A fines de 1946 ocupó la presidencia Miguel Alemán y el señor y la señora Aragón se fueron a vivir a la capital. Mantuvieron la casa de campo aunque nada más la**	Por la noche, antes de quedarse dormido, escuchaba el galope del viento sobre el campo de espigas. En la mañana desayunaba con su madre. Salía de la cocina a pasear por los jardines de la casa. Le gustaba ver los juegos del sol en el plumaje de los pavos reales y su propia cara reflejada en el fondo del pozo. Subía al muro que los aislaba de la carretera y durante horas contaba los vehículos que iban al puerto o regresaban de él. A las dos su madre le servía el almuerzo en la mesa con mantel de hule. Después Pablo se dirigía a la huerta y, si don Felipe y Matilde no lo vigilaban, sus diversiones eran violentas: destruir hormigueros, cazar mariposas y arrancarles las alas. Luego, al oscurecer, tomaban café con leche y pan dulce. Y mientras su madre escuchaba en la radio las trasmisiones más populares de 1948, Pablo leía *El Corsario Negro* y *Viaje a centro de la tierra*, libros prestados por Gilberto. En eso consistían sus vacaciones y representaban algo parecido a la felicidad. Cuando terminaran volvería al internado y a las obligaciones, regaños, burlas, golpes. A fines de 1946 ocupó la presidencia Miguel Alemán y el señor y la señora Aragón se fueron a vivir a la capital. Mantuvieron la casa de campo aunque nada más la visitaban una o dos veces al año. Quedó al cuidado de gente de confianza: don Felipe, su amigo de infancia, cuando nadie hubiera predicho que Aragón se iba a enriquecer en la política y el otro jamás saldría de pobre; Matilde, con la que don Felipe llevaba más de treinta años, y Catalina, la muchacha que desde pequeña había servido a la familia. En un mal momento Catalina resultó embarazada, nunca dijo por quién, y en la Navidad de 1936 nació Pablo. Matrimonio sin hijos, los Aragón se compadecieron de él y le pagaban el internado en el puerto. Desde el autobús Pablo miraba la vegetación implacable crecida entre las ciénagas. A la distancia apareció el campo de espigas. Pablo se levantó para indicar al chofer el sitio en que se bajaría. Cuando el vehículo se detuvo, el niño dio las gracias y atravesó la carretera. Deslumbrado por el sol, avanzó por el sendero de

[600] Dans la version de 2000, cette phrase subit un processus de réduction et est à nouveau déplacée : on la retrouve juste après l'extrait sélectionné ici, sous la forme : « Las ventanas del gran salón daban al mar. Terminadas las clases Pablo se quedaba de pie y observaba las olas que no descansan. »

	visitaban una o dos veces al año. Quedó al cuidado de gente de confianza: don Felipe, su amigo de infancia, cuando nadie hubiera predicho que Aragón se iba a enriquecer en la política y el otro jamás saldría de pobre; Matilde, con la que don Felipe llevaba más de treinta años, y Catalina, la muchacha que desde pequeña había servido a la familia. En un mal momento Catalina resultó embarazada, nunca dijo por quién, y en la Navidad de 1936 nació Pablo. Matrimonio sin hijos, los Aragón se compadecieron de él y le pagaban el internado en el puerto. Desde el ~~primer asiento del~~ autobús [Pablo] miraba ~~las dos orillas del camino~~ [la vegetación implacable crecida entre las ciénagas]. ~~Pronto desaparecían las ciénagas, surgirían en la llanura~~ [A la distancia apareció] el campo de espigas ~~y la casa en que su madre lo esperaba~~. [Pablo] [s]e levantó ~~y pidió~~ [para indicar] al chofer ~~que detuviera el vehículo~~ [el sitio en que se bajaría]. [Cuando el vehículo se detuvo, el niño] [d]io las gracias(,)[y] atravesó la carretera(,) ~~entrecerró los ojos~~[.] [D]eslumbrado por el sol[,] ~~que reverberaba en la planicie~~ [avanzó por el sendero de grava]. Su madre ~~había salido a recibirlo. Pablo se apresuró a cruzar el césped en que se henchían los pavos reales. Allí estaba otra vez~~ [salió a abrirle la reja y Pablo entró en] su casa, la casa ajena, el castillo en la aguja.	grava. Su madre salió a abrirle la reja y Pablo entró en su casa, la casa ajena, el castillo en la aguja.

7 - *Incipit* de « Aqueronte »

B (1969)	B → C	C (2000)
Son las cinco de la tarde, la lluvia ha cesado, bajo la húmeda luz el domingo parece momentáneamente vacío. La muchacha entra en el café. La observan dos parejas de edad madura, un padre con cuatro niños pequeños. Atraviesa rápida y tímidamente el salón, toma asiento en el extremo izquierdo. Por un instante se ve nada más la silueta a contraluz del brillo solar en los ventanales. Se aproxima el mesero, ella pide una limonada, saca un block de taquigrafía, comienza a escribir algo en sus páginas. De un altavoz se desprende música gastada, música de fondo que no ahogue las conversaciones (pero ocurre que no hay conversaciones). El mesero sirve la limonada, ella da las gracias, echa un poco de azúcar en el vaso alargado y la disuelve haciendo girar la cucharilla de metal. Prueba el refresco agridulce, vuelve a concentrarse en lo que escribe con un bolígrafo de tinta roja. ¿Una carta, un poema, una tarea escolar, un diario, un cuento? Imposible saberlo como imposible saber por qué está sola ni tiene adónde ir en plena tarde de domingo. Podría carecer también de edad: lo mismo catorce que dieciocho o veinte años. Hay algo que la vuelve excepcionalmente atractiva, la armoniosa fragilidad de su cuerpo, el largo pelo castaño, los ojos tenuemente rasgados. O un aire de inocencia y desamparo o la pesadumbre de quien tiene un secreto.	Son las cinco de la tarde, la lluvia ha cesado, bajo la húmeda luz el domingo parece ~~momentáneamente~~ vacío. La muchacha entra en el café. La observan dos parejas de edad madura, un padre con cuatro niños pequeños. ~~Atraviesa rápida y tímidamente~~ **A una velocidad que demuestra su timidez,** [a]traviesa el salón, toma asiento **a una mesa** en el extremo izquierdo. Por un instante se ~~ve~~ [aprecia] nada más la silueta a contraluz del brillo solar en los ventanales. ~~Se aproxima~~ [Cuando se acerca] el mesero, ~~ella~~ [la muchacha] pide una limonada, saca un ~~block de taquigrafía, comienza~~ [cuaderno y se pone] a escribir algo en sus páginas. **No lo haría si esperara a alguien que en cualquier momento puede llegar a interrumpirla.** ~~De un altavoz se desprende música gastada, música de fondo que no ahogue las conversaciones~~ [La música de fondo está a bajo volumen.] ~~(pero ocurre que~~ [De momento] no hay conversaciones~~)~~. El mesero sirve la limonada, ella da las gracias, echa ~~un poco de~~ azúcar en el vaso alargado y la disuelve ~~haciendo girar~~ [con] ~~la~~ [una] cucharilla de ~~metal~~ [peltre]. Prueba el ~~refresco~~ [líquido] agridulce, vuelve a concentrarse en lo que escribe con un bolígrafo de tinta roja. ¿*{1}, [u]na carta, *{2}, un poema, *una tarea escolar{2}, *un diario{1}, un cuento? Imposible saberlo[,] ~~como~~ imposible saber por qué está sola [en la capital] ~~ni~~ [y no] tiene adónde ir ~~en plena~~ [la] tarde de [un] domingo **en mayo de 1966**. ~~Podría carecer también de~~ [Es difícil calcular su] edad: ~~lo mismo~~ catorce[,] ~~que~~ dieciocho[,] ~~o~~ veinte años. ~~Hay algo que la vuelve excepcionalmente~~ [La vuelven muy] atractiva, la ~~armoniosa fragilidad~~ [esbelta armonía] de su cuerpo, el largo pelo castaño, los ojos ~~tenuemente~~ [un poco] rasgados(.)[,] ~~O~~ un aire de inocencia y desamparo[,] ~~o~~ la pesadumbre de quien tiene un secreto.	Son las cinco de la tarde, la lluvia ha cesado, bajo la húmeda luz el domingo parece vacío. La muchacha entra en el café. La observan dos parejas de edad madura, un padre con cuatro niños pequeños. A una velocidad que demuestra su timidez, atraviesa el salón, toma asiento a una mesa en el extremo izquierdo. Por un instante se aprecia nada más la silueta a contraluz del brillo solar en los ventanales. Cuando se acerca el mesero la muchacha pide una limonada, saca un cuaderno y se pone a escribir algo en sus páginas. No lo haría si esperara a alguien que en cualquier momento puede llegar a interrumpirla. La música de fondo está a bajo volumen. De momento no hay conversaciones. El mesero sirve la limonada, ella da las gracias, echa azúcar en el vaso alargado y la disuelve con una cucharilla de peltre. Prueba el líquido agridulce, vuelve a concentrarse en lo que escribe con un bolígrafo de tinta roja. ¿Un diario, una carta, una tarea escolar, un poema, un cuento? Imposible saberlo, imposible saber por qué está sola en la capital y no tiene adónde ir la tarde de un domingo en mayo de 1966. Es difícil calcular su edad: catorce, dieciocho, veinte años. La hacen muy atractiva la esbelta armonía de su cuerpo, el largo pelo castaño, los ojos un poco rasgados, un aire de inocencia y desamparo, la pesadumbre de quien tiene un secreto.

8 - *Incipit* de « La reina »

B (1969)	B → C	C (2000)
Adelina dejó a un lado el rizador de pestañas y comenzó a aplicarse el rímel. Una línea de sudor manchó su frente. La enjugó con un clínex y volvió a extender el maquillaje. Eran las diez de la mañana. Todo lo impregnaba el calor. El vals porfiriano tocado por un organillero cedió ante el estruendo de un carro de sonido en que vibraban voces incomprensibles. Se levantó del tocador, abrió el ropero y escogió un vestido floreado. La crinolina dejó de usarse pero –según la modista– no había mejor recurso para ocultar un cuerpo como el suyo. Indulgente, se contempló ante el espejo. Atravesó el patio interior sorteando los bates de béisbol, las manoplas y gorras que Óscar diseminó entre las macetas, y subió a la balanza del baño. Se descalzó, subió otra vez: ahora pesaba setentaiocho cuatro punto nueve. La balanza debía estar descompuesta: era el mismo peso registrado una semana atrás al iniciar la dieta.	Adelina ~~dejó a un lado~~ [apartó] el rizador de pestañas y comenzó a aplicarse el rímel. Una línea de sudor manchó su frente. La enjugó con un clínex y volvió a extender el maquillaje. Eran las diez de la mañana. Todo lo impregnaba el calor. *{1} [tocaba] [e]l vals ~~porfiriano tocado por~~ [*Sobre las olas*.] *un organillero{1} ~~cedió ante~~ [Lo silenció] el estruendo de un carro de sonido en que vibraban voces incomprensibles. [Adelina] [s]e levantó del tocador, abrió el ropero y escogió un vestido floreado. La crinolina ~~dejó de usarse~~ [ya no se usaba] pero[,] (–)según la modista(–)[,] no había mejor recurso para ocultar un cuerpo como el suyo. *{2}(,) [S]e contempló *indulgente{2} ~~ante~~ [en] el espejo. Atravesó el patio interior [entre las macetas y] ~~sorteando~~ los bates de béisbol, las manoplas y gorras que Óscar ~~diseminó entre las macetas(,)~~ **había dejado como para estorbarle su camino**. **Entró en el cuarto de baño** y subió a la balanza ~~del baño~~. Se descalzó, [incrédula.] ~~subió otra vez: ahora pesaba setentaiocho cuatro punto nueve~~ [Pisó de nuevo la cubierta de hule]. La balanza [marcaba ochenta kilos.] [D]ebía estar descompuesta: era el mismo peso registrado una semana atrás al iniciar la dieta **y el ejercicio**.	Adelina apartó el rizador de pestañas y comenzó a aplicarse el rímel. Una línea de sudor manchó su frente. La enjugó con un clínex y volvió a extender el maquillaje. Eran las diez de la mañana. Todo lo impregnaba el calor. Un organillero tocaba el vals *Sobre las olas*. Lo silenció el estruendo de un carro de sonido en que vibraban voces incomprensibles. Adelina se levantó del tocador, abrió el ropero y escogió un vestido floreado. La crinolina ya no se usaba pero, según la modista, no había mejor recurso para ocultar un cuerpo como el suyo. Se contempló indulgente en el espejo. Atravesó el patio interior entre las macetas y los bates de béisbol, las manoplas y gorras que Óscar había dejado como para estorbarle su camino. Entró en el cuarto de baño y subió a la balanza. Se descalzó, incrédula. Pisó de nuevo la cubierta de hule. Se desnudó y proó por tercera vez. La balanza marcaba ochenta kilos. Debía estar descompuesta: era el mismo peso registrado una semana atrás al iniciar la dieta y el ejercicio.

9 - *Incipit* de « La luna decapitada »

B (1969)	B → C	C (2000)
Florencio Ortega se dispuso al combate. Repartió en dos columnas a sus hombres que avanzaron despacio y en tinieblas por ambos lados de la cañada. Iban a encerrar en un movimiento de pinzas a Aureliano Blanquet y los últimos restos de su tropa. La medialuna ardió un momento en el cielo color de sangre. Cuando en marzo de 1919 Blanquet desembarcó en Palma Sola a fin de unirse con Félix Díaz, jefe supremo del ejército reorganizador nacional, Venustiano Carranza ordenó a Florencio impedir la reunión de los vestigios de ejército porfiriano que, cinco años después de su derrota, buscaban una imposible venganza. Al escuchar el telegrama leído por su ayudante en el cuartel de Veracruz, Florencio sintió que vencer a Blanquet era acabar de hundir a la casta que lo envió a consumirse en las tinajas de San Juan de Ulúa, cuando los rangers cruzaron la frontera para reprimir la huelga en la Green Consolidated Cooper; era terminar con el hombre que asesinó a Madero, mientras Florencio se desangraba en Tlatelolco, único sobreviviente de los rurales que lanzaron una carga suicida contra la Ciudadela. Blanquet Blanquet. Dos soldaderas lo arrastraron entre hombres con el cuerpo deshecho por la artillería de Mondragón y entre caballos que aún pataleaban débilmente. En el hospital Florencio supo que la carga fue ordenada por Blanquet y por Huerta para eliminar a quienes pudieran oponerse a la traición; por Blanquet de quien se decía que formó parte del pelotón que fusiló a Maximiliano y que en la campaña de Quintana Roo desollaba a los mayas y lentamente los dejaba morir en la tierra quemada.	Florencio Ortega se dispuso al combate. Repartió en dos columnas a sus hombres que avanzaron despacio y en tinieblas por ambos lados de la cañada. ~~Iban a encerrar en un movimiento de pinzas a~~ Aureliano Blanquet y los ~~últimos~~ restos de su tropa [quedaron encerrados en un movimiento de pinzas]. La medialuna ~~ardió un momento~~ [ardía] en el cielo color de sangre. ~~Cuando en marzo de 1919 Blanquet desembarcó en Palma Sola a fin de unirse con Félix Díaz, jefe supremo del ejército reorganizador nacional,~~ [En 1914 Victoriano Huerta y Aureliano Blanquet, secretario de guerra, fueron derrotados por los ejércitos de la Revolución. **Desde el exilio algunos sobrevivientes del porfirato intentaron la reconquista**.] **El presidente** Venustiano Carranza ordenó ~~a~~ **al general** Florencio **Ortega** ~~impedir la reunión de los vestigios de ejército porfiriano que, cinco años después de su derrota, buscaban una imposible venganza~~. [liquidar a los contrarrevolucionarios]. ~~Al escuchar el telegrama leído por su ayudante~~ [Un ordenanza le leyó el telegrama] en el cuartel de Veracruz[.] Florencio sintió que ~~vencer a~~ [acabar con] Blanquet ~~era acabar de hundir a la casta que lo envió~~ [significaba destruir para siempre a quienes lo enviaron] a consumirse en ~~las tinajas de~~ San Juan de Ulúa, **cuando en 1906 el ejército porfiriano y** los *rangers* ~~cruzaron la frontera para reprimir~~ [sofocaron **en Cananea**] la huelga en la Green Consolidated Copper[.] ~~era terminar con el hombre que~~ **Ortega tenía otra cuenta más personal con Blanquet: en 1913,** asesinó a Madero **y al vicepresidente Pino Suárez**(,) mientras Florencio ~~se desangraba en Tlatelolco~~ [deliraba en un hospital], único sobreviviente ~~de los rurales que lanzaron una carga suicida~~ [de una carga de caballería] contra la Ciudadela. ~~Blanquet Blanquet~~. Dos soldaderas lo arrastraron entre hombres **y caballos muertos o agonizantes**[.] ~~con el cuerpo deshecho por la artillería de Mondragón y entre caballos que aún pataleaban débilmente. En el hospital Florencio supo que la carga fue ordenada por Blanquet y por Huerta para eliminar a quienes pudieran oponerse a la traición~~(;) **Cuando al fin le extrajeron las balas que tenía en todo el cuerpo, no le perdonó a Huerta el haber ordenado aquella carga: el comandante en jefe que nombró Madero acababa de pactar en secreto con el embajador norteamericano Henry Lane Wilson y con los generales sublevados Félix Díaz y Manuel Mondragón. Su propósito era destruir las fuerzas leales que**	Florencio Ortega se dispuso al combate. Repartió en tres columnas a sus hombres que avanzaron despacio y en tinieblas por los bordes de la cañada. Aureliano Blanquet y los restos de su tropa quedaron encerrados en un movimiento de pinzas. La medialuna ardía en el cielo color de sangre. En 1914 Victoriano Huerta y Aureliano Blanquet, secretario de Guerra, fueron derrotados por los ejércitos de la Revolución. Desde el exilio algunos sobrevivientes del porfiriato intentaron la reconquista. Félix Díaz, sobrino del dictador, organizó en 1918 una fuerza a la que se unieron los seguidores de Blanquet. El presidente Venustiano Carranza ordenó al general Florencio Ortega liquidar a los contrarrevolucionarios. Un ordenanza le leyó el telegrama en el cuartel de Veracruz. Florencio sintió que acabar con Blanquet significaba destruir para siempre a quienes lo enviaron a consumirse en San Juan de Ulúa, cuando en 1906 el ejército porfiriano y los *rangers* sofocaron en Cananea la huelga de la Green Consolidated Copper. Ortega tenía otra cuenta más personal con Blanquet: en 1913, asesinó al presidente Madero y al vicepresidente Pino Suárez mientras Florencio deliraba en un hospital, único sobreviviente de una carga de caballería contra la Ciudadela. Dos soldaderas lo arrastraron entre hombres y caballos muertos o agonizantes. Cuando al fin le extrajeron las balas que tenía en todo el cuerpo, no le perdonó a Huerta el haber ordenado aquella carga: el comandante en jefe que nombró Madero acababa de pactar en secreto con el embajador norteamericano Henry Lane Wilson y con los generales sublevados Félix Díaz y Manuel Mondragón. Su propósito era destruir las fuerzas leales que el gobierno había puesto a sus órdenes. Entre los cómplices de Huerta figuraba Blanquet. Cuarenta y seis años atrás, como soldado adolescente, Blanquet había formado parte del pelotón que fusiló el archiduque Maximiliano de Habsburgo. De él se contaba que después, en la campaña de Quintana Roo, desollaba a los rebeldes mayas y los abandonaba en la tierra quemada por el sol. Ya que Huerta había sucumbido prisionero de los norteamericanos, la venganza de Florencio iba a cumplirse en Blanquet.

	el gobierno había puesto a sus órdenes. [Entre los cómplices de Huerta figuraba Blanquet] ~~de quien se decía que formó parte del pelotón que fusiló a Maximiliano~~. **Cuarenta y seis años atrás, como soldado adolescente**, Blanquet había formado parte del pelotón que fusiló el **archiduque Maximiliano de Habsburgo**. **De él se contaba que después,** ~~y que~~ en la campaña de Quintana Roo[,] desollaba a los mayas y ~~lentamente los dejaba morir~~ [los abandonaba] en la tierra quemada [por el sol]. **Ya que Huerta había sucumbido prisionero de los norteamericanos, la venganza de Florencio iba a cumplirse en Blanquet.**	

10 - *Incipit* de « Virgen de los veranos »

B (1969)	B → C	C (2000)
Anselmo prendió el cigarro de hoja y se volvió para mirarme. El sol quemaba los campos secos, pero los que rezaban cerca de la choza parecían no sentir el calor. Anselmo recargó la silla contra el muro de adobes. Pidió que acercara mi asiento y comenzó su narración: –Quesque fue Aurorita la que primero vio a la Virgen. Una mañana al cruzar la huerta halló la aparición en el tronco de un árbol de paraíso. Y luego dizque corrió a decirle a su esposo que se le acababa de aparecer la Madre del Cielo. Lorenzo llamó a los ejidatarios pa que fueran testigos del milagro. No sé bien cómo estuvo; el caso es que cuando llegué al rancho la gente de los alrededores llevaba meses de venerar a la Santísima Virgen. –¿Y usted cómo se enteró? –La historia es un poco larga, pero ya que insiste con mucho gusto se la cuento. Al fin y al cabo usté no puede andar de hocicón ai nomás chivateándome, porque tiene también sus pendientes con la autoridá, ¿no? Bueno, pus ai le va: caí por esos rumbos porque en Iztapalotla maté a un fulano. Todo por un pinche pleito de cantina. Estábamos sentados tranquilamente, echándonos unos tequilazos y jugando unas manitas de dominó. De pura chiripa yo las tenía todas conmigo, y luego luego empecé gane y gane. El tipo no daba una ni de faul, y de puro coraje inflaba e inflaba; entre juego y juego se bajó un botellón de tequila él solito. Y eso que estaba entre sus cuates, en su mero pueblo, y era no sé qué carajos en el ayuntamiento.	**–Yo, señor –dijo Anselmo–, soy de la Candelaria de los Patos, en la mera capital. No por verme aquí crea usté que trata con un pobre indio bajado del cerro a tamborazos. Nací en la gran Ciudad de México, y a mucha honra. Si usté me encuentra en este lugar, es gracias a la Santísima Virgen, verdá de Dios.** *{1} Anselmo prendió el cigarro de hoja *{2} ~~y se volvió para mirarme~~ [me clavó la mirada y comenzó su narración]. *{1}El sol quemaba ~~los campos secos~~ [la tierra seca], pero los que rezaban cerca de la choza parecían no sentir el calor. Anselmo *{2}recargó la silla contra el muro de adobes. ~~Pidió que acercara mi asiento y comenzó su narración:~~ ~~–Quesque~~ [Dizque] fue Aurorita la que primero vio a la Virgen. Una mañana[,] al cruzar la huerta[,] halló la aparición en el tronco de un árbol de paraíso. ~~Y luego dizque~~ [Quesque] corrió a decirle a su esposo[:] ~~que se le acababa de aparecer la Madre del Cielo~~ ["se me acaba de aparecer la Santa Madre del Cielo"]. Lorenzo llamó a los ejidatarios pa que fueran testigos del milagro. No sé bien cómo estuvo[.] [E]l caso es que cuando llegué ~~al rancho~~ la gente de los alrededores ~~llevaba~~ [tenía] meses de venerar a la Santísima Virgen. –¿Y usted cómo se enteró? –La historia es un poco larga[.] ~~pero~~ [Y]a que insiste[,] ~~con mucho gusto~~ se la cuento[, mi amigo]. Al fin y al cabo usté no puede andar de hocicón ~~ai nomás~~ chivateándome con la autoridá(,) porque ~~tiene~~ también [ha de tener] sus pendientes[,] ~~con la autoridá, ¿no?~~ **si no qué carajos andaría haciendo por aquí.** Bueno, pus ~~ai le va~~ [sepa usté]: caí por esos rumbos porque en ~~Iztapalotla~~ [San Mateo Totoloapan] maté a un fulano. Todo por un pinche pleito de cantina. Estábamos ~~sentados tranquilamente~~ [tranquilos], ~~echándonos unos tequilazos y jugando unas manitas de dominó~~ [jugando una manita de dominó y echándonos nuestros tequilazos]. De ~~pura~~ chiripa yo las tenía todas conmigo, y ~~luego luego~~ empecé gane y gane. El tipo no daba una ni de faul[.] [Entonces,] ~~y~~ de puro coraje[,] inflaba e inflaba[:] entre juego y juego ~~se bajó un botellón de tequila él solito~~ [él solito **se enjaretó casi un litro de agua de las verdes matas, / tú me tumbas / tú me matas / tú me haces andar a gatas**]. Y eso que **era el jefe de la policía y** estaba [en su pueblo y] entre sus cuates[.]	–Yo, señor –dijo Anselmo–, soy de la Candelaria de los Patos, en la mera capital. No por verme aquí crea usté que trata con un pobre indio bajado del cerro a tamborazos. Nací en la gran Ciudad de México, y a mucha honra. Si usté me encuentra en este lugar, es gracias a la Santísima Virgen, verdá de Dios. El sol quemaba la tierra seca y los maizales a punto de quebrarse, pero los que rezaban cerca de la choza parecían no sentir el calor. Anselmo prendió el cigarro de hoja, recargó la silla contra el muro de adobes, me clavó la mirada y empezó su narración. –Dizque fue Aurorita la que primero vio a la Virgen. Una mañana, al cruzar la huerta, halló la aparición en el tronco de un árbol del paraíso. Quesque corrió a decirle a su esposo: "Se me acaba de aparecer la Santa Madre del Cielo". Lorenzo llamó a los ejidatarios pa que fueran testigos del milagro. No sé bien cómo estuvo. El caso es que cuando llegué la gente de los alrededores tenía meses de venerar a la Virgencita. –Y usted ¿cómo se enteró? –La historia es un poco larga. Ya que insiste, se la cuento, mi amigo. Al fin y al cabo usté no puede andar de hocicón chivateándome con la autoridá porque también ha de tener sus pendientes, si no qué carajos andaría haciendo por aquí. Bueno, pus sepa usté: caí por esos rumbos porque en San Mateo Totoloapan maté a un fulano. Todo por un pinche pleito de cantina. Estábamos tranquilos, jugando una manita de dominó y echándonos nuestros tequilazos. De chiripa yo las tenía todas conmigo y empecé gane y gane. El tipo no daba una ni de faul. Entonces, de puro coraje, inflaba y inflaba: entre juego y juego él solito se enjaretó casi un litro de agua de las verdes matas, / tú me tumbas, / tú me matas, / tú me haces andar a gatas. Y eso que era el jefe de la policía y estaba en su pueblo y entre cuates.

11 - *Incipit* de « No entenderías »

B (1969)	B → C	C (2000)
Al cruzar la calle me tomó de la mano y sentí la humedad de su palma. –Quiero jugar un rato en el parque. –No, ya es muy tarde. Tenemos que regresar: tu mamá nos espera. Ves, ya no hay nadie. Todos los niños están dormidos. Cambió la señal. Los vehículos se precipitaron. Corrimos para alcanzar la acera de enfrente. El olor a combustible quemado se disolvió en la frescura de la hierba y las frondas. Los restos de la lluvia se evaporaban o eran absorbidos por tallos, hojas, raíces, nervaduras. –¿Van a salir hongos? –Sí, creo que sí. –¿Cuándo? –Bueno, me imagino que ya para mañana habrán salido. –¿Me traes a verlos? –Sí, pero tienes que acostarte pronto para que te levantes muy temprano. Caminaba demasiado rápido y la niña tenía que apresurarse para marchar a mi paso. Se detuvo, alzó los ojos, me miró para cobrar aliento y un tanto avergonzada preguntó: –Papi: ¿existen los enanitos? –Bueno, existen en los cuentos. –¿Y las brujas? –También, pero sólo en los cuentos. –No es cierto. –¿Por qué? –Yo he visto brujas en la tele, y me dan mucho miedo. –No tengas miedo. La televisión pasa cuentos –en que salen las brujas– para divertir a los niños, no para que se asusten. –Ah, entonces todo lo que pasan en la tele son cuentos. –No, no todo. Es decir… cómo explicarte. No entenderías. Oscureció. Un firmamento cárdeno surcado de nubes plomizas. En los botes de basura comenzaba la putrefacción de los desechos dominicales –periódicos, botes de cerveza, envolturas de sándwiches. Bajo el rumor lejano del tránsito se escuchaban caer en la hierba gotas de lluvia escurridas de troncos y hojas. El sendero atravesaba un claro entre dos arboledas. En ese momento llegaron hasta mí los gritos: diez o doce niños habían	Al cruzar la calle me tomó de la mano[.] ~~y~~ [S]entí [que estaba húmeda] ~~la humedad de~~ su palma. –Quiero jugar un rato en el parque(.) [–me dijo.] –No(,)[.] ~~Ya es muy tarde.~~ Tenemos que regresar(:)[.] [T]u mamá nos espera. [¿]Ves[?], ya no hay nadie. Todos los niños ~~están dormidos~~ [se han dormido]. Cambió la señal. Los vehículos se precipitaron. Corrimos para alcanzar la acera ~~de enfrente~~ [del parque]. El olor a ~~combustible quemado~~ [gasolina quemada] se ~~disolvió~~ [disolvía] en la frescura de la hierba y las frondas. Los restos de la lluvia se evaporaban o eran absorbidos por ~~tallos, hojas, raíces, nervaduras~~ [la tierra]. ~~–¿Van a salir hongos?~~ ~~–Sí, creo que sí.~~ ~~–¿Cuándo?~~ ~~–Bueno, me imagino que ya~~ [Tal vez] para mañana [ya] habrán salido. –¿Me traes a verlos? –Sí, pero tienes que acostarte pronto para que te levantes muy temprano. Caminaba ~~demasiado~~ rápido y la niña tenía que ~~apresurarse~~ [esforzarse] para ~~marchar~~ [avanzar] a mi paso. ← [En un momento] [s]e detuvo, alzó los ojos, me miró[,] ~~para cobrar~~ [cobró] aliento y un ~~tanto~~ [poco] avergonzada [me] preguntó: ~~–Papi~~(:) [Papá] ¿existen los ~~enanitos~~ [duendes]? –Bueno, ~~existen~~ [sólo] en los cuentos. –¿Y las brujas? ~~–También, pero~~ [Igual:] sólo en los cuentos. –No es cierto. *{1} –¿Por qué? ~~–Yo~~ *{1}[h]e visto brujas en la tele(,) y me dan mucho miedo. ~~–No tengas miedo~~. *{1}[En] [l]a televisión ~~pasa~~ [pasan] cuentos (–)~~en que~~ [y en ellos] salen las brujas(–) para divertir a ~~los niños~~ [las niñas], no para que se asusten. ~~–Ah,~~ [¿E]ntonces [no es verdad] todo lo que ~~pasan~~ [sale] en la tele[?] ~~son cuentos.~~ –No, no todo. Es decir… [¿]cómo explicarte[?] No entenderías. Oscureció. ~~Un~~ [El] firmamento ~~cárdeno surcado~~ [estaba lleno] de nubes plomizas. En los botes de basura ~~comenzaba la putrefacción de~~ [se pudrían] los desechos ~~dominicales –~~	Al cruzar la calle me tomó de la mano. Sentí que estaba húmeda su palma. –Quiero jugar un rato en el parque –me dijo. –No. Tenemos que regresar. Tu mamá nos espera. ¿Ves?, ya no hay nadie. Todos los niños se han dormido. Cambió la señal. Los vehículos se precipitaron. Corrimos para alcanzar la acera del parque. El olor a gasolina quemada se disolvía en la frescura de la hierba y las frondas. Los restos de la lluvia se evaporaban o eran absorbidos por la tierra. –¿Van a salir hongos? –Tal vez para mañana ya habrán salido. –¿Me traes a verlos? –Sí pero tienes que acostarte pronto para que te levantes muy temprano. Caminaba rápido y la niña tenía que esforzarse para avanzar a mi paso. En un momento se detuvo, alzó los ojos, me miró, cobró aliento y un poco avergonzada me preguntó: –Papá ¿existen los duendes? – Bueno, sólo en los cuentos. –¿Y las brujas? –Igual: sólo en los cuentos. –No es cierto: he visto brujas en la tele y me dan mucho miedo. –¿Por qué? En la televisión pasan cuentos y en ellos salen brujas para divertir a las niñas, no para que se asusten. –¿Entonces no es verdad todo lo que sale en la tele? –No, no todo. Es decir… ¿Cómo explicarte? No entenderías. Oscureció. El firmamento estaba lleno de nubes plomizas. En los botes de basura se pudrían los desechos. Bajo el rumor lejano del tránsito se escuchaban caer gotas de lluvia escurridas de las ramas. El sendero que tomamos como atajo para llegar a la estación del metro atravesaba un claro entre las arboledas. A la distancia un reloj luminoso daba la hora, la temperatura y la fecha. Me llamó la atención ver que era el día 7 del séptimo mes de 1967. Otro día único que no volverá jamás, pensé. En ese instante los gritos llegaron hasta nosotros. Diez o doce niños habían cercado a otro. De espaldas contra un árbol, los miraba temeroso pero no pedía auxilio ni piedad.

cercado a otro. De espaldas contra un árbol los miraba con temor pero no gritaba para pedir auxilio o piedad.	~~periódicos, botes de cerveza, envolturas de sándwiches~~. Bajo el rumor lejano del tránsito se escuchaban caer ~~en la hierba~~ gotas de lluvia escurridas de ~~troncos y hojas~~ [las ramas]. El sendero [**que tomamos como atajo para llegar a la estación del metro**] atravesaba un claro entre ~~dos~~ [las] arboledas. **A la distancia un reloj luminoso daba la hora, la temperatura y la fecha. Me llamó la atención ver que era el día 7 del séptimo mes de 1967. Otro día único que no volverá jamás, pensé.** En ese ~~momento~~ [instante] *{2} llegaron hasta ~~mí~~ nosotros *<u>los gritos</u>{2}: diez o doce niños habían cercado a otro. De espaldas contra un árbol[,] los miraba ~~con temor~~ [temeroso] pero no ~~gritaba para pedir~~ [pedía] auxilio ~~o~~ [ni] piedad.	

12 - *Incipit* de « Civilización y barbarie »

B (1969)	B → C	C (2000)
El fuerte era un punto a mitad de la pradera cubierta por la sombra de los acantilados amarillos. Hacia él convergía en pie de guerra toda la Nación de los Apaches. Bajaban de los montes, surgían de las cañadas y los desfiladeros, vadeaban arroyos crecidos, lanzando gritos de combate, agitando lanzas, cuchillos y fusiles. Al frente de sus hombres, impávido bajo el hosco penacho, cabalgaba Jerónimo. Mr Mortimer Waugh P.O: Box 93418 Querido papá: Muchas gracias por el regalo que me pareció estupendo. Llegó muy a tiempo, exactamente el día de mi cumpleaños. Te pido disculpas por haber tardado tanto en contestarte, pero desde hace una semana mi sección fue movilizada y estamos en plena selva. Me porté bien en mi bautismo de fuego y me acordé mucho de lo que me contabas de cuando estuviste en Guadalcanal. Es *única* la sensación que se experimenta con el lanzallamas. Olson, un chico de Nebraska, dice que es algo sucio y que, como los interrogatorios, debiéramos dejárselo a los del Arvin. Por mi parte, te confieso que no me desagrada achicharrarlos. Primero convencerse de que trancas y cerrojos funcionan. Sí, estas puertas de hierro los detendrán. Los negros necesitarían cañones para derribarlas. Y no tienen por qué usar cañones contra mí, no. Mr Waugh se aproximó al ventanal: desde el piso número diecinueve se observa una ciudad que no ven quienes la miran desde los rascacielos más altos. Allí se tienen la confianza de poseer todas las ventajas de la altura y todos los beneficios de la cercanía.	El fuerte ~~era~~ [es] un punto a mitad de la pradera ~~cubierta por la sombra de los acantilados amarillos~~. Hacia él ~~convergía~~ [convergen] ~~en pie de guerra toda la Nación de~~ los [a]paches [encabezados por Jerónimo]. [Al galope] ~~Bajaban~~ [bajan] de los montes(,) ~~surgían de las cañadas y los desfiladeros, vadeaban arroyos crecidos, lanzando gritos de combate, agitando lanzas, cuchillos y fusiles~~ [y blanden fusiles, arcos, lanzas.] ~~Al frente de sus hombres, impávido bajo el hosco penacho, cabalgaba Jerónimo.~~ ~~Mr Mortimer Waugh~~ ~~P.O: Box 93418~~ Querido papá: ~~Muchas~~ [G]racias por el regalo que me pareció estupendo. Llegó ~~muy a tiempo, exactamente~~ [justo] el día de mi cumpleaños. ~~Te pido disculpas por haber tardado tanto~~ [Tardé una semana] en contestarte(,) ~~pero desde hace una semana mi sección fue movilizada~~ [fuimos movilizados] y [ahora] estamos en plena selva. Me porté bien en mi bautismo de fuego[.] ~~y me acordé mucho de~~ [Recuerdo] lo que me contabas de cuando ~~estuviste~~ [luchaste **contra los japoneses**] en Guadalcanal. [De verdad] [e]s ~~*única*~~ [única] la sensación ~~que se experimenta con~~ [de poder que te da] el lanzallamas. Olson, un ~~chico~~ [muchacho] de Nebraska, ~~dice que es algo sucio y que~~(,) lo considera un arma sucia. [Quemar vivos a los otros –me dice– es algo que,] como ~~los interrogatorios~~ [la tortura], deberíamos dejarles a los ~~del Arvin~~ [**amarillos**]. Por mi parte, ~~te confieso que~~ no me desagrada[, todo lo contrario] ~~achicharrarlos~~ [achicharrar **vietcongs**]. ~~Primero convencerse de que~~ [Dispositivos electrónicos,] trancas[,] ~~y~~ cerrojos[:] ~~funcionan~~ [todo funcionaba]. ~~Sí, estas~~ [Estas] puertas de hierro los ~~detendrán~~ [detendrían]. ~~Los negros necesitarían cañones para derribarlas.~~ [Ni con cañones **los amotinados** iban a entrar en mi casa.] ~~Y no tienen por qué usar cañones contra mí, no.~~ **¿Para qué iban a usarlos contra una persona decente, con un hijo luchando por la libertad en Vietnam?** Todo el mundo me respetaba, **yo era míster Waugh.** ~~Mr Waugh se aproximó~~ [Me acerqué] al ventanal(:) [y] desde el piso número diecinueve ~~se observa~~ [observé] una ciudad ~~que no ven~~ [desconocida para] quienes la miran desde los rascacielos más altos. Allí ~~se tienen la confianza de poseer todas las ventajas de la altura y~~ [estaban] todos los beneficios de la cercanía **y todas las ventajas de la distancia.**	El fuerte es un punto a mitad de la pradera. Hacia él convergen los apaches encabezados por Jerónimo. Al galope bajan de los montes y blanden fusiles, arcos, lanzas. Querido papá: Gracias por el regalo. Llegó justo el día de mi cumpleaños. Tardé una semana en contestarte porque fuimos movilizados y ahora estamos en plena selva. Me porté bien en mi bautismo de fuego. Recuerdo lo que me contabas de cuando luchaste contra los japoneses en Guadalcanal. De verdad es única la sensación de poder que te da el lanzallamas. Olson, un muchacho de Nebraska, lo considera un arma sucia. Quemar vivos a los otros –me dice– es algo que, como la tortura, deberíamos dejarles a los amarillos. Por mi parte, no me desagrada, todo lo contrario, achicharrar vietcongs. Dispositivos electrónicos, trancas, cerrojos: todo funcionaba. Esas puertas de hierro los detendrían. Ni con cañones los amotinados iban a entrar en mi casa. ¿Para qué iban a usarlos contra una persona decente, con un hijo luchando por la libertad en Vietnam? Todo el mundo me respetaba, yo era míster Waugh. Me acerqué al ventanal y desde el piso diecinueve observé una ciudad desconocida para quienes la miran desde los rascacielos más altos. Allí estaban todos los beneficios de la cercanía y todas las ventajas de la distancia.

13 - *Incipit* de « Jericó »

B (1969)	B → C	C (2000)
Al caminar por un sendero del otoño H pisa hojas que se rompen sobre el polvo. Brilla la luz del mediodía en los árboles. Las nubes hacen y deshacen formas heráldicas. A mitad del bosque H encuentra un sitio no alcanzado por la sequía. Tendido en ese manto de frescura mira el cielo, prende un cigarro, fuma, escucha el silencio del bosque. Nada interrumpe la serenidad. El orden se ha adueñado del mundo. H vuelve los ojos y mira los senderos en la hierba. Una caravana de hormigas se obstina en llevar hasta la ciudad subterránea el cuerpo de un escarabajo. Otras, cerca de allí, arrastran leves cargas vegetales, entrechocan sus antenas, acumulan partículas de arena en los médanos que protegen la boca del túnel. H admira la unidad del esfuerzo, la disciplina de mando, la energía solidaria. Pueden llevar horas o siglos en la tarea de abastecer el hormiguero. Quizá el viaje comenzó en un tiempo del que ya no hay memoria. Absortas en su afán las hormigas no se ocupan de H ni tratan de causarle el menor daño. Pero él, llevado de un impulso invencible, toma una hormiga entre los dedos, la tritura con la uña del pulgar. Luego con la brasa del cigarro hiere a la caravana. Las hormigas sueltan la presa, rompen filas. El pánico y el desorden provocan placer en H. Calcina a las que tratan de ocultarse o buscan la oscuridad del hormiguero. Y cuando ningún insecto vivo queda en la superficie, aparta los tenues muros de arena y excava en busca de las galerías secretas, las salas y depósitos en que un pueblo entero sucumbe bajo el frenesí de la destrucción. Hurga con furia, inútilmente: los pasadizos se han disuelto en la tierra. Sin embargo H mató miles de hormigas y las sobrevivientes no recobrarán la superficie jamás. Antes de retirarse H junta la hierba seca y prende fuego a las ruinas. El aire se impregna de olor fórmico, arrastra cuerpos, fragmentos, cenizas. Ha transcurrido una hora y media. H alcanza las montañas que dominan la ciudad. Antes que la corriente negra lo devore, en un segundo, de pie sobre el acantilado puede ver la confusión, las llamas que todo lo destruyen, los muros incendiados, el fuego que baja del cielo, el hongo de humo y escombros que se levanta hacia el sol en el espacio.	~~Al caminar~~ [H avanza] por un ~~sendero~~ [camino] ~~del otoño H pisa hojas que se rompen sobre el polvo. Brilla la luz del~~ [El] mediodía ~~en los árboles~~(.) [parece arder,] [l]as nubes ~~hacen y deshacen formas heráldicas~~ [se forman y se deshacen]. ~~A mitad~~ [En un claro] del bosque ~~H~~ encuentra un sitio no alcanzado por la sequía. *~~mira~~ [Observa] el cielo{1}[,] ~~Tendido~~ [se tiende] en ese manto de frescura *{1}, prende un cigarro(,) ~~fuma~~(,) [y] escucha ~~el silencio del bosque~~ [resonar el viento en las frondas]. → Nada interrumpe la serenidad(.)[,] [e]l orden se ha adueñado del mundo. H ~~vuelve los ojos y mira los senderos en~~ [baja la vista y descubre entre] la hierba(.) [u]na caravana de hormigas ~~se obstina en llevar hasta la ciudad subterránea el cuerpo de un escarabajo~~ [que transportan los restos de una araña]. Otras(,) ~~cerca de allí, arrastran leves cargas vegetales~~(,) [conducen briznas, fragmentos de hojas o semillas minúsculas, se acercan a las demás y] entrechocan sus antenas(,) [en algo que parece trasmisión de órdenes o intercambio de noticias.] [La mayoría acopia miligramos] ~~acumulan partículas~~ de arena ~~en los médanos que protegen la boca del túnel~~ [para levantar tenues murallas a la entrada de la ciudad subterránea.]. → H admira *la disciplina{2}[,] la unidad del esfuerzo, *{2} ~~de mando~~(,) la energía solidaria. ~~Pueden llevar horas o siglos en la tarea de abastecer el hormiguero~~. Quizá [las esclavas comenzaron su] ~~el~~ viaje ~~comenzó~~ en un tiempo ~~del que ya no hay memoria~~ [inmemoriales, tal vez acaban de emprenderlo]. Absortas en su afán[,] las hormigas no ~~se ocupan de H ni~~ tratan de causarle el menor daño. Pero ~~él, llevado de un impulso invencible, toma una hormiga~~ [H no resiste el impulso de tomar una y triturarla] entre los dedos(,)[.] ~~la tritura con la uña del pulgar~~. Luego(.) con la brasa del cigarro ~~hiere a la caravana~~ [provoca la desbandada]. Las hormigas sueltan ~~la~~ [su] presa(,) [y] rompen filas. ~~El pánico y el desorden provocan placer en H.~~ [H] [c]alcina a las que ~~tratan de~~ [intentan] ocultarse ~~o buscan la oscuridad del hormiguero~~. [Hay un sombrío placer en exterminar a quienes no oponen resistencia. H se ha vuelto omnipotente.] *[U]n pueblo entero sucumbe ~~bajo el~~ [al] frenesí de la destrucción.{3} → ~~Y~~ [C]uando ~~ningún insecto vivo~~ [no] queda [hormiga viva] en la superficie, ~~aparta los tenues muros de arena y~~ [H] excava en ~~busca~~ [pos] de ~~las~~ galerías secretas, ~~las~~ salas[,] ~~y depósitos en que~~ [talleres, bodegas, prisiones]*{3}. ~~Hurga con furia, inútilmente~~	H avanza por un camino del otoño. El mediodía parece arder, las nubes se forman y se deshacen. En un claro del bosque encuentra un sitio no alcanzado por la sequía. Observa el cielo, se tiende en ese manto de frescura, prende un cigarro y escucha resonar el viento en las frondas. Nada interrumpe la serenidad, el orden se ha adueñado del mundo. H baja la vista y descubre entre la hierba una caravana de hormigas que transportan los restos de una araña. Otras conducen briznas, fragmentos de hojas o semillas minúsculas, se acercan a las demás y entrechocan sus antenas en algo que parece trasmisión de órdenes o intercambio de noticias. La mayoría acopia miligramos de arena para levantar tenues murallas a la entrada de la ciudad subterránea. H admira la disciplina, la unidad del esfuerzo, la energía solidaria. Quizá las esclavas comenzaron su viaje en tiempos inmemoriales, tal vez acaban de emprenderlo. Absortas en su afán, las hormigas no tratan de causarle el menor daño. Pero H no resiste el impulso de tomar una y triturarla entre los dedos. Luego, con la brasa del cigarro provoca la desbandada. Las hormigas sueltan su presa y rompen filas. H calcina a las que intentan ocultarse. Hay un sombrío placer en exterminar a quienes no oponen resistencia. H se ha vuelto omnipotente. Un pueblo entero sucumbe al frenesí de la destrucción. Cuando no queda hormiga viva en la superficie, H excava en pos de galerías secretas, salas, talleres, bodegas, prisiones. Es inútil hurgar la tierra mancillada: los pasadizos se han disuelto, H jamás profanará los misterios. Antes de levantarse, junta la hierba seca y prende fuego a las ruinas. El aire se impregna de un olor extraño. Media hora después H llega a las montañas que dominan la capital. De pie en los acantilados ve por un instante el terror, el caos, las llamas que arrasan la ciudad, los edificios desplomados, el aire letal que todo lo devora mientras el hongo de humo y escombros se eleva hacia el sol fijo en el espacio.

	[Es inútil hurgar la tierra mancillada]: los pasadizos se han disuelto ~~en la tierra~~(,)[,] [H jamás profanará los misterios.] ~~Sin embargo H mató miles de hormigas y las sobrevivientes no recobrarán la superficie jamás.~~ Antes de ~~retirarse~~ [levantarse,] ~~H~~ junta la hierba seca y prende fuego a las ruinas. El aire se impregna de olor [extraño] ~~fórmico, arrastra cuerpos, fragmentos, cenizas~~. → ~~Ha transcurrido una hora y media~~. [Media hora después] H ~~alcanza~~ [llega a] las montañas que dominan la ~~ciudad~~ [capital]. ~~Antes que la corriente negra lo devore, en un segundo~~(,) [D]e pie sobre el acantilado [en los acantilados] ~~puede ver la confusión~~(,) [ve por un instante el terror, el caos,] las llamas que ~~todo lo destruyen, los muros incendiados, el fuego que baja del cielo~~(,) [arrasan la ciudad, los edificios desplomados, el aire letal que todo lo devora mientras] el hongo de humo y escombros ~~que se levanta~~ [se eleva] hacia el sol [fijo] en el espacio.	

LA SANGRE DE MEDUSA

14 - *Incipit* de « La noche del inmortal »

La réécriture conduit ici à une réélaboration totale du texte : dans ces deux incipits, nous avons souligné la seule phrase identique dans les deux versions, et nous avons signalé en caractères gras l'ajout du troisième récit, consacré à l'assassinat de François-Ferdinand par Gavrilo Princips, qui alterne avec ceux des destins d'Alexandre le Grand et d'Érostrate.

A (1978)	B (1990)
Cuenta Estrabón que Eróstrato llego al mundo en Éfeso mientras Filipo celebraba en Macedonia el nacimiento de Alejandro. Los dos fueron rojizos e indefensos. Ante una misma luz se abrieron sus ojos. El mismo viento se llevó sus gemidos. Pero Alejandro nació entre los fastos de la corte; en cambio Eróstrato fue hijo natural y únicamente las vecinas de su madre asistieron al parto. Sin embargo, por caminos opuestos ambos lograron la inmortalidad. A los veinte años Alejandro sometió a toda Grecia, cruzó el Helesponto y emprendió la conquista del Oriente. Eróstrato se empobreció pagando a unos actores que escenificaron las ridículas tragedias garabateadas en su insomnio. Alejandro venció a Darío en Iso y consumó su triunfo en Gaugamelos. Dueño del imperio persa, entró en Babilonia y poco después rompió el Nudo Gordiano. Según la tradición, quien lo desatara sería rey de la Tierra. Eróstrato vagó por los alrededores de Éfeso pensando que ya todo estaba dicho y crear era imposible. Una vez conquistada el Asia menor, Alejandro fundó en Egipto la ciudad a la que impuso su nombre. Subyugó a Bactriana y Sogdiana y a orillas del Hidaspes venció a Poro, el Paurava que regía más de cien territorios. Sus tropas se negaron a continuar el descenso hacia el Océano Índico. Entonces Alejandro regresó a Babilonia y murió a los treinta y tres años en el delirio de la fiebre. Había cambiado al mundo y las consecuencias de sus actos iban a sentirse hasta el fin de los tiempos. El otro agotó su existencia entre las burlas de sus conciudadanos y el asedio de los niños que lo apedreaban como a un perro. Eróstrato resistió la tortura y aceptó el sacrificio como un triunfo. Su cabeza rodó por el polvo. Sólo unos cuantos presenciaron la ejecución: guardias armados impidieron que el pueblo se acercara. Alguien halló el papiro bajo la túnica del muerto y lo guardó durante muchos años. Siglos después un mercader cretense lo vendió en Roma a Claudio Lépido, quien no pudo traducirlo porque ignoraba el dialecto jónico.	Cuenta Estrabón que mientras Filipo y Olimpia celebraban en Pella, capital de Macedonia, el nacimiento de Alejandro, Eróstrato llego al mundo en Éfeso, ciudad jónica dominada por el imperio persa. Los dos fueron pequeños e indefensos. Uno abrió los ojos entre los fastos de la corte. El otro fue engendrado por un desconocido y sólo asistieron al parto una cuantas vecinas de su madre. Sin embargo, por caminos opuestos, ambos lograron la inmortalidad. **El levantamiento de Bosnia-Herzegovina contra los turcos inició en 1874 el conflicto balcánico. Gracias a la derrota del imperio otomano pro los rusos las dos provincias de la Turquía europea se libraron de aquella opresión. En el Congreso de Berlín las grandes potencias se repartieron colonias y zonas de intereses. Bosnia-Herzegovina se convirtió en protectorado austríaco. En 1878 el barón Filipóvich necesitó doscientos mil hombres para vencer la resistencia. La pugna entre Austria y Rusia por los Balcanes hizo de la región el polvorín de Europa.** Adolescente, Eróstrato quiso aprender a montar. Tres veces fue derribado. A la cuarta recibió una coz que le dejó en la cara una cicatriz en forma de tea. Aquel mismo día ofrecieron a Filipo un caballo negro con una mancha blanca en la cabeza. El rey lo encontró indómito. "Qué animal pierden por no saber manejarlo", afirmó el príncipe. "Increpas a tus mayores como si pudieras hacerlo mejor", respondió su padre. Alejandro acarició a Bucéfalo y montó en él de un salto. Caballo y jinete se perdieron en la distancia. Filipo se preocupó por la tardanza. Alejandro volvió tras alcanzar su meta. El rey le dijo: "Ya no cabes en Macedonia. Busca un reino a la medida de tu grandeza". Como todos los hombres de su época Alejandro y Eróstrato anhelaban la gloria. Triunfo sobre la muerte, contra el resto de los mortales y las humillaciones de aquí abajo, la gloria valía más que los placeres, daba la eternidad negada a la efímera carne corruptible.

15 - *Incipit* de « La sangre de medusa »

Cuando Perseo despierta sus primeras miradas nunca son para Andrómeda. Sale al jardín, lava su rostro en la fuente de mármol y desde la terraza mira animarse a la ciudad de Micenas. Se sabe amo absoluto, semidiós respetado, héroe al que veneran los súbditos. Pero lo habitan la tristeza y el recuerdo de sus hazañas. Tendido bajo un árbol, observa cómo el vientre se alza cada día más entre su túnica, y espera, cabizbajo, el llamado de Andrómeda. Fermín Morales apagó el cigarro. A su mujer le desagradaba verlo fumar y él quería impedir un nuevo pleito. Cruzó el zaguán húmedo, subió por la escalera desgastada. Al entrar en el departamento de dos piezas encontró a Isabel, vestida con su bata de franela, hojeando unas revistas en la cama de latón. Sus rizos artificiales le parecieron a Fermín un nido de víboras.	Cuando Perseo despierta sus primeras miradas nunca son para Andrómeda. Sale al jardín, [se] lava ~~su~~ [el] rostro en la fuente de mármol y desde la terraza ~~mira animarse a~~ [observa] la ciudad de Micenas. Se sabe amo absoluto, semidiós respetado(,) ~~héroe al que veneran los súbditos~~. ~~Pero~~ [Sin embargo] lo habitan la tristeza y el recuerdo de sus [viejas] hazañas. Tendido bajo un árbol, ~~observa cómo~~ [contempla] el vientre [que] se alza cada día más entre su túnica(,) y espera, cabizbajo, el llamado de Andrómeda. Fermín Morales apagó el cigarro [antes de entrar en la vecindad]. A su ~~mujer~~ [esposa] le ~~desagradaba~~ [molestaba] verlo fumar y él quería ~~impedir un nuevo pleito~~ [ahorrarse una nueva disputa]. Cruzó el zaguán húmedo(,) [y] subió por la escalera desgastada. Al entrar en ~~el departamento de dos piezas encontró~~ [su cuarto vio] a Isabel(,)[:] ~~vestida con su~~ [cubierta por una] bata de franela, ~~hojeando~~ [hojeaba] ~~unas revistas~~ en la cama ~~de latón~~ *Confidencias*, *La familia* y *Sucesos para todos*. ~~Sus~~ [Los] rizos artificiales le ~~parecieron~~ [recordaron] a Fermín un ~~nido de víboras~~ [nudo de serpientes que de niño había observado en una feria en Nonoalco].	Cuando Perseo despierta sus primeras miradas nunca son para Andrómeda. Sale al jardín, se lava el rostro en la fuente de mármol y observa desde la terraza la ciudad de Micenas. Se sabe amo absoluto, semidiós respetado. Sin embargo lo habitan la tristeza y el recuerdo de sus viejas hazañas. Tendido bajo un árbol, contempla el vientre que se alza cada día más entre su túnica y espera, cabizbajo, el llamado de Andrómeda. Fermín Morales apagó el cigarro antes de entrar en la vecindad. A su esposa le molestaba verlo fumar y él quería ahorrarse una nueva disputa. Cruzó el zaguán húmedo y subió por la escalera desgastada. Al entrar en su cuarto vio a Isabel: cubierta por una bata de franela, hojeaba en la cama *Confidencias*, *La familia* y *Sucesos para todos*. Los rizos artificiales le recordaron a Fermín un nudo de serpientes que de niño había observado en una feria en Nonoalco.

EL PRINCIPIO DEL PLACER

16 - *Incipit* de « El principio del placer »

A (1972)	A → B	B (1997)
No lo van a creer, dirán que soy un tonto, pero de chico mis ilusiones eran volar, hacerme invisible y ver películas en mi casa. Me decían: espérate a que venga la televisión, es como un cinito en tu cuarto. Ahora ya estoy grande y me río de todo eso. Claro, ya hay televisión y sé que nadie puede volar a menos que se suba a un aeroplano y todavía no se descubre la fórmula para hacerse invisible. Me acuerdo de la primera vez. Pusieron un televisor en "Regalos Nieto" y en la esquina de Juárez y Letrán había tumultos para ver las figuritas. Pasaban nada más documentales: perros de caza, esquiadores, playas de Hawai, osos polares, aviones supersónicos. Pero ¿a quién me estoy dirigiendo? Se supone que nadie va a leer este diario. Me lo regalaron para Navidad y no había querido escribir nada en él: tener un diario me parece un asunto de mujeres, hasta me he burlado de mi hermana porque lleva uno y apunta muchas cursilerías: "Querido diario, hoy fue un día tristísimo, estuve esperando en vano que me llamara Gabriel"; cosas así. De esto a los sobrecitos perfumados sólo hay un paso, y qué risa les daría a los de la escuela enterarse de que yo también voy a andar con estas mariconadas.	No lo van a creer, dirán que soy un tonto, pero de chico mis ilusiones eran volar, hacerme invisible y ver películas en mi casa. Me decían: espérate a que venga la televisión, ~~es como un cinito~~ [será como un cine] en tu cuarto. Ahora ya estoy grande y me río de todo eso. Claro, ~~ya~~ hay ~~televisión~~ [televisores por todas partes] y sé que nadie puede volar a menos que se suba a un aeroplano[.] ~~y~~ [L]a fórmula ~~para hacerse invisible~~ [de la invisibilidad] ~~todavía~~ [aún] aún no se descubre. Me acuerdo de la primera vez. Pusieron un televisor en (")Regalos Nieto(") y en la esquina de [avenida] Juárez y [San Juan de] Letrán había tumultos para ver las figuritas. Pasaban nada más documentales: perros de caza, esquiadores, playas de Hawai, osos polares, aviones supersónicos. Pero ¿a quién me estoy dirigiendo? Se supone que nadie va a leer este diario. [En] *Navidad{1} [m]e ~~lo~~ regalaron ~~para~~ *{1} [la libreta] y no había querido ~~escribir~~ [poner] nada en ~~él~~ [sus páginas.](:) ~~tener~~ [Tener] un diario me parece ~~un~~ asunto de mujeres(,)[.] ~~hasta~~ [M]e he burlado de mi hermana ~~porque lleva uno y~~ [en el suyo] apunta muchas cursilerías: "Querido diario, hoy fue un día tristísimo, ~~estuve esperando~~ [esperé] en vano ~~que me llamara~~ [la llamada de] Gabriel"; cosas así. De esto a los ~~sobrecitos~~ [sobres] perfumados sólo hay un paso(,)[.] ~~y~~ [Q]ué risa les daría ~~a los de la~~ [mis compañeros de] escuela enterarse de que yo también ~~voy a andar~~ [ando] con estas mariconadas.	No lo van a creer, dirán que soy un tonto, pero de chico mis ilusiones eran volar, hacerme invisible y ver películas en mi casa. Me decían: espérate a que venga la televisión, será como un cine en tu cuarto. Ahora ya estoy grande y me río de todo eso. Claro, hay televisores por todas partes y sé que nadie puede volar a menos que se suba a un aeroplano. La fórmula de la invisibilidad aún no se descubre. Me acuerdo de la primera vez. Pusieron un aparato en Regalos Nieto y en la esquina de avenida Juárez y San Juan de Letrán había tumultos para ver las figuritas. Pasaban nada más documentales: perros de caza, esquiadores, playas de Hawai, osos polares, aviones supersónicos. Pero ¿a quién me estoy dirigiendo? Se supone que nadie va a leer este diario. En Navidad me regalaron la libreta y no había querido poner nada en sus páginas. Llevar un diario me parece asunto de mujeres. Me he burlado de mi hermana porque en el suyo apunta muchas cursilerías: "Querido diario, hoy fue un día tristísimo, esperé en vano la llamada de Gabriel"; cosas así. De esto a los sobres perfumados sólo hay un paso. Qué risa les daría a mis compañeros de escuela enterarse de que yo también ando con estas mariconadas.

17 - *Incipit* de « La zarpa »

A (1972)	A → B	B (1997)
Padre, las cosas que habrá oído en el confesionario y aquí en la sacristía… Claro, usted es joven, es hombre y le será difícil entenderme. De verdad, créame, no sabe cuánto me apena quitarle el tiempo con mis problemas, pero a quién si no a usted puedo confiarme ¿verdad? No sé cómo empezar. Es decir, ¿cómo se llama el pecado de alegrarse del mal ajeno? Todos lo cometemos ¿no es cierto? Fíjese usted cuando hay un accidente, un crimen, un incendio, la alegría que sienten los demás al ver que no fue para ellos alguna de las desdichas que hay en el mundo…. Bueno, verá, usted no es de aquí, Padre; usted no conoció a México cuando era una ciudad chica, preciosa, muy cómoda, no la monstruosidad tan terrible de ahora. Entonces una nacía y moría en la misma colonia sin cambiarse nunca de barrio. Una era de San Rafael, de Santa María, de la Roma. Había cosas que ya jamás habrá… Perdone, le estoy quitando el tiempo. Es que no tengo con quién hablar y cuando hablo… Ay Padre, si supiera, qué pena, nunca me había atrevido a contarle esto a nadie, ni a usted; pero ya estoy aquí y después me sentiré más tranquila.	Padre, las cosas que habrá oído en el confesionario y aquí en la sacristía… ~~Claro~~(,) [U]sted es joven, es hombre[.] ~~y~~ [L]e será difícil entenderme. ~~De verdad, créame~~(,) [N]o sabe cuánto me apena quitarle ~~el~~ tiempo con mis problemas, pero [¿]a quién si no a usted puedo confiarme ~~¿verdad~~? ← [De verdad] [n]o sé cómo empezar. Es decir, ¿cómo se llama el [Es] pecado ~~de~~ alegrarse del mal ajeno(?)[.] Todos lo cometemos ¿no es cierto? Fíjese usted cuando hay un accidente, un crimen, un incendio(,)[.] ~~la~~ [Qué] alegría ~~que~~ sienten los demás ~~al ver que~~ [porque] no fue para ellos [al menos] ~~alguna de las desdichas que hay en el~~ [una entre tantas desgracias de este] mundo(…)[.] ~~Bueno, verá~~(,) [U]sted no es de aquí, [p]adre; ~~usted~~ no conoció ~~a~~ México cuando era una ciudad ~~chica~~ [pequeña], preciosa, muy cómoda, no la monstruosidad ~~tan terrible de ahora~~ [que padecemos ahora en 1971]. Entonces ~~una nacía y moría en la misma colonia~~ [nacíamos y moríamos en el mismo sitio] sin ~~cambiarse~~ [cambiarnos] nunca de barrio. ~~Una era~~ [Éramos] de San Rafael, de Santa María, de la [colonia] Roma. ~~Había cosas que ya jamás habrá~~ [Nada volverá a ser igual]… Perdone, ~~le estoy quitando el tiempo~~ [estoy divagando]. ~~Es que~~ [N]o tengo [a nadie] con quién hablar y cuando ~~hablo~~ [me suelto]… Ay[,] [p]adre, [qué vergüenza,] si supiera, ~~qué pena~~(,) ~~nunca~~ [jamás] me había atrevido a contarle esto a nadie, ni a usted(;)[.] [P]ero ya estoy aquí[.] ~~y~~ [D]espués me sentiré más tranquila.	Padre, las cosas que habrá oído en el confesionario y aquí en la sacristía… Usted es joven, es hombre. Le será difícil entenderme. No sabe cuánto me apena quitarle tiempo con mis problemas, pero ¿a quién si no a usted puedo confiarme? De verdad no sé cómo empezar. Es pecado alegrarse del mal ajeno. Todos lo cometemos ¿no es cierto? Fíjese usted cuando hay un accidente, un crimen, un incendio. Qué alegría sienten los demás porque no fue para ellos al menos una entre tantas desgracias de este mundo. Usted no es de aquí, padre, no conoció México cuando era una ciudad pequeña, preciosa, muy cómoda, no la monstruosidad que padecemos ahora en 1971. Entonces nacíamos y moríamos en el mismo sitio sin cambiarnos nunca de barrio. Éramos de San Rafael, de Santa María, de la colonia Roma. Nada volverá a ser igual… Perdone, estoy divagando. No tengo a nadie con quién hablar y cuando me suelto… Ay, padre, qué vergüenza, si supiera, jamás me había atrevido a contarle esto a nadie, ni a usted. Pero ya estoy aquí. Después me sentiré más tranquila.

18 - *Incipits* de « La fiesta brava » : changements typographiques

A (1972)	B (1997)
Avis : SE GRATIFICARA AL TAXISTA o a cualquier persona que informe del paradero del señor ANDRÉS QUINTANA cuya fotografía aparece al margen, extraviado el martes 5, en el trayecto de la Avenida Juárez a las calles de Tonalá en la Colonia Roma hacia las 23:30 horas, y cuyo paradero se desconoce hasta la fecha. Cualquier informe a los siguientes teléfonos: 511-92-03 y 533-12-50	**Avis :** SE GRATIFICARA AL TAXISTA o a cualquier persona que informe sobre el paradero del señor ANDRÉS QUINTANA, cuya fotografía aparece al margen. Se extravió **el pasado viernes 13 de agosto de 1971** en el trayecto de la avenida Juárez a la calle de Tonalá en la Colonia Roma hacia las 23:30 (once y media) de la noche. Cualquier dato que pueda ayudar a su localización se agradecerá en los teléfonos: 511 93 03 y 533 12 50
Récit 1 : LA FIESTA BRAVA un cuento de ANDRÉS QUINTANA La tierra parece ascender, los arrozales flotan en el aire, se agrandan los árboles comidos por los defoliadores, bajo el estruendo concéntrico de las aspas el helicóptero aterriza verticalmente y otros quince se posan en los alrededores, y usted, metralleta en mano, salta, dispara y ordena disparar contra todo, todo lo que se mueve y aún lo inmóvil, no quedará bambú sobre bambú, no quedará ningún sobreviviente, no habrá testigos de los que fue una aldea.	**Récit 1 :** LA FIESTA BRAVA UN CUENTO DE ANDRÉS QUINTANA La tierra parece ascender, los arrozales flotan en el aire, se agrandan los árboles comidos por el defoliador, bajo el estruendo concéntrico de las aspas el helicóptero hace su aterrizaje vertical, otros quince se posan en los alrededores, usted salta a tierra metralleta en mano, dispara y ordena disparar contra todo lo que se mueva y aún lo inmóvil, no quedará bambú sobre bambú, no habrá ningún sobreviviente en lo que fue una aldea **a orillas del río de sangre**
Récit 2 : Andrés Quintana miró la hoja de papel Revolución que acababa de introducir en la Smith-Corona. Escribió entre guiones el número 78 y se volvió hacia la izquierda para leer la página de *The Population Bomb*. Lo distrajo un grito: –Efe Be I: Arriba las manos, no se mueva– es el televisor a todo volumen del departamento contiguo. Enfrente los muchachos que formaban un conjunto de rock atacaron el mismo pasaje ensayado desde las cuatro de la tarde.	**Récit 2 :** Andrés Quintana escribió entre guiones el número 78 en la hoja de papel revolución que acababa de introducir en la máquina eléctrica Smith-Corona y se volvió hacia la izquierda para leer la página de *The Population Bomb*. En ese instante un grito lo apartó de su trabajo: –FBI. Arriba las manos. No se mueva–. Desde las cuatro de la tarde el televisor había sonado a todo volumen en el departamento contiguo. Enfrente los jóvenes que formaban un conjunto de rock atacaron el mismo pasaje ensayado desde el mediodía.

19 - *Incipit* de « Langerhaus »

A (1972)	A → B	B (1997)
Cada mañana lo primero que hago es leer el periódico. Si no lo encuentro en el garash a poca distancia de la puerta, me quedo incapaz de emprender nada hasta que llegue. El jueves tardó más que nunca. Desesperado, fui a comprarlo a la esquina y empecé a leerlo, según mi costumbre, de atrás para adelante. Al dar vuelta a una página hallé la información de que había muerto Pedro Langerhaus al volcar su coche en la curva llamada "La Pera" de la autopista a Cuernavaca. La noticia resultaba aún más impresionante para mí porque la foto publicada (¿la única que hallaron en el archivo?) correspondía a los tiempos en que Langerhaus y yo fuimos compañeros de escuela: la época de sus triunfos en Bellas Artes cuando unánimemente se aplaudió la maestría con que tocaba el clavecín un chico de doce años. ¿Hará falta añadir cuánto sufrió el pobre Langerhaus? Todos parecían odiarlo, remedaba su denso acento alemán, lo hostilizaban en clase y en recreo por cuantos medios puede inventar la crueldad infantil. (Un día Valle y morales trataron de prender fuego a sus cabellos, insultantemente largos para la época.) Langerhaus era un genio, un niño prodigio. Los demás no éramos nadie: ¿cómo íbamos a perdonarlo? Al principio, por no distinguirme de los otros, participé en las vejaciones. Luego una mezcla de compasión y envidioso afecto me llevó a convertirme en el único amigo que tuvo Langerhaus. Visité algunos fines de semana su casa y él también fue a la mía. Nuestra amistad se basaba en el hecho de ser completamente distintos: yo jugaba futbol e iba al cine dos veces por semana; Pedro pasaba cinco horas diarias ensayando ante el clavecín.	Cada mañana lo primero que hago es leer el periódico. Si no lo encuentro ~~en el garash a poca distancia de~~ [bajo] la puerta(,) ~~me quedo incapaz de emprender nada hasta que llegue~~ [me quedo esperando su llegada]. El jueves tardó ~~más que nunca~~ [mucho]. ~~Desesperado~~(,) [F]ui a comprarlo a la esquina y[,]*según mi costumbre,{1}empecé a leerlo(,) *{1} de atrás para adelante. Al dar vuelta a una página ~~hallé la información de~~ [supe] que *Langerhaus{2} había muerto ~~Pedro~~ *{2} ~~al volcar su coche en la curva llamada "La Pera" de~~ [en] la autopista a Cuernavaca. La noticia ~~resultaba~~ [me resultó] aún más impresionante ~~para mí~~ porque la foto publicada[,] ~~(¿~~ [quizá] la única ~~que hallaron~~ [hallada] en el archivo~~?)~~[,] correspondía a los tiempos en que Langerhaus y yo fuimos compañeros de ~~escuela~~ [clase;](:) la época de sus triunfos en Bellas Artes[,] cuando ~~unánimemente se aplaudió~~ [deslumbró] la maestría con que tocaba el clavecín un ~~chico~~ [niño] de doce años. ~~¿Hará falta añadir cuánto sufrió el pobre Langerhaus?~~ [A cambio de su éxito Langerhaus sufrió mucho en la escuela.] Todos parecían odiarlo, remedaba su ~~denso~~ acento alemán, lo hostilizaban en ~~clase y en~~ [el] recreo por cuantos medios puede inventar la crueldad infantil. (Un día Valle y morales trataron de prender fuego ~~a sus cabellos, insultantemente largos~~ [a su cabello, largo en exceso] para ~~la época~~ [aquel entonces].) Langerhaus era un genio, un niño prodigio. Los demás no éramos nadie: ¿cómo íbamos a perdonarlo? Al principio, ~~por no distinguirme de los otros~~ [para no aislarme del grupo], ~~participé en las vejaciones~~ [fui uno más de los torturadores]. Luego una mezcla de compasión y envidioso afecto me llevó a convertirme en ~~el~~ [su] único amigo ~~que tuvo Langerhaus~~. Visité algunos fines de semana su casa y él también fue a la mía. Nuestra amistad se basaba en ~~el hecho de ser completamente distintos~~ [la diferencia]: yo jugaba futbol e iba al cine dos veces por semana(;)[,] ~~Pedro~~ [Langerhaus] pasaba cinco horas diarias ~~ensayando~~ ante el clavecín.	Cada mañana lo primero que hago es leer el periódico. Si no lo encuentro bajo la puerta me quedo esperando su llegada. El jueves tardó mucho. Fui a comprarlo a la esquina y, según mi costumbre, empecé a leerlo de atrás para adelante. Al dar vuelta a una página supe que Langerhaus había muerto en la autopista a Cuernavaca. La noticia me resultó aún más impresionante porque la foto, quizá la única hallada en el archivo, correspondía a los tiempos en que Langerhaus y yo fuimos compañeros de clase; la época de sus triunfos en Bellas Artes, cuando deslumbró la maestría con que tocaba el clavecín un niño de doce años. A cambio de su éxito Langerhaus sufrió mucho en la escuela. Todos parecían odiarlo, remedaban su acento alemán, lo hostilizaban en el recreo por cuantos medios puede inventar la crueldad infantil. (Un día Valle y Morales trataron de prender fuego a su cabello, largo en exceso para aquel entonces.) Langerhaus era un genio, un niño prodigio. Los demás no éramos nadie: ¿cómo íbamos a perdonarlo? Al principio, para no aislarme del grupo, fui uno más de sus torturadores. Luego una mezcla de compasión y envidioso afecto me llevó a transformarme en su único amigo. Visité algunos fines de semana su casa y él también fue a la mía. Nuestra amistad se basaba en la diferencia: yo jugaba futbol e iba al cine dos veces por semana, Langerhaus pasaba cinco horas diarias ante el clavecín.

20 - *Incipit* de « Tenga para que se entretenga »

A (1972)	A → B	B (1997)
Estimado señor: *Le envío junto con estas líneas el informe confidencial que me solicitó. Espero que lo encuentre de su entera satisfacción.* *Incluyo recibo timbrado por $ 1 200.00 (un mil doscientos pesos moneda nacional) que le ruego se sirva cubrir por cheque, giro o personalmente en estas oficinas.* *Advertirá usted que el precio de mis servicios profesionales excede ligeramente lo convenido. Ello se debe a que el informe salió bastante más largo y detallado de lo que supuse en un principio. Tuve que hacerlo dos veces para dejarlo claro, ante lo difícil y aun lo increíble del caso. Redactarlo, dicho sea entre paréntises, me permitió practicar mi* hobby, *que consiste en escribir – sin nigún ánimo de publicación, por supuesto.* *En espera de sus noticias, me es grato saludarle y ponerme a su disposición como su affmo. y ss.* *Ernesto Domínguez Puga* *Detective Privado* [Page suivante] INFORME CONFIDENCIAL El 9 de agosto de 1943 la señora Olga Martínez de Andrade salió de su domicilio en Tabasco 106, Colonia Roma, acompañada por su hijo de seis años, Rafael Andrade Martínez. La señora tenía una invitación para comer en casa de su madre, doña Caridad Acevedo de M., que habitaba en Gelati número 26 bis, Tacubaya. Aprovechando la hora temprana y la cercanía decidió lleva a su niño a Chapultepec.	*Estimado señor:* *Le envío ~~junto con estas líneas~~ el informe confidencial que me ~~solicitó~~ [pidió]. ~~Espero que lo encuentre de su entera satisfacción.~~* *Incluyo [un] recibo ~~timbrado por $ 1 200.00 (un mil doscientos pesos moneda nacional)~~ [por mis honorarios.] ~~que~~ [L]e ruego se sirva ~~cubrir por~~ [cubrirlos mediante] cheque(,) [o] giro [postal] ~~o personalmente en estas oficinas~~.* *~~Advertirá usted~~ [Confío en] que el precio de mis servicios [le parezca justo] ~~profesionales excede ligeramente lo convenido~~. ~~Ello se debe a que~~ [E]l informe salió ~~bastante~~ más largo y detallado de lo que *en un principio{1} supuse *{1}. Tuve que ~~hacerlo dos~~ [redactarlo varias] veces para ~~dejarlo claro~~ [lograr cierta claridad](,) ante lo difícil y aun lo increíble del caso. ~~Redactarlo, dicho sea entre paréntises, me permitió practicar mi~~ hobby~~, que consiste en escribir – sin nigún ánimo de publicación, por supuesto.~~* *~~En espera de sus noticias, me es grato saludarle y ponerme a su disposición como su affmo. y ss.~~ Reciba los atentos saludos de* *Ernesto Domínguez Puga* *Detective Privado* ***Palma 10, despacho 52*** ***México, Distrito Federal, sábado 5 de mayo de 1972*** [Page suivante] ~~INFORME CONFIDENCIAL~~ El 9 de agosto de 1943 la señora Olga Martínez de Andrade [y] *su hijo de seis años, Rafael Andrade Martínez{2}[,] ~~salió~~ [salieron] de su ~~domicilio en~~ [casa] [(]Tabasco 106, Colonia Roma[)], acompañada por *su hijo de seis años, Rafael Andrade Martínez{2}. ~~La señora tenía una invitación para comer en casa de su madre~~(,) [Iban a almorzar con] doña Caridad Acevedo ~~de M.~~(,) [viuda de Martínez] ~~que habitaba en~~ [(]Gelati ~~número 26 bis~~ [36 bis], Tacubaya[)]. **Ese día descansaba el chofer. El niño no quiso viajar en taxi: le pareció una aventura ir como los pobres en tranvía y autobús.** [Se adelantaron a la cita y a la señora Olga se le ocurrió pasear al ~~Aprovechando la hora temprana y la cercanía decidió lleva a su~~ niño ~~a~~ [por el cercano Bosque de] Chapultepec.	*Estimado señor: Le envío el informe confidencial que me pidió. Incluyo un recibo por mis honorarios. Le ruego se sirva cubrirlos mediante cheque o giro postal. Confío en que el precio de mis servicios le parezca justo. El informe salió más largo y detallado de lo que en un principio supuse. Tuve que redactarlo varias veces para lograr cierta claridad ante lo difícil y aun lo increíble del caso. Reciba los atentos saludos de* *Ernesto Domínguez Puga* *Detective Privado* *Palma 10, despacho 52* *México, Distrito Federal, sábado 5 de mayo de 1972* [Page suivante] El 9 de agosto de 1943 la señora Olga Martínez de Andrade y su hijo de seis años, Rafael Andrade Martínez, salieron de su casa (Tabasco 106, Colonia Roma). Iban a almorzar con doña Caridad Acevedo viuda de Martínez en su domicilio (Gelati 36 bis, Tacubaya). Ese día descansaba el chofer. El niño no quiso viajar en taxi: le pareció una aventura ir como los pobres en tranvía y autobús. Se adelantaron a la cita y a la señora Olga se le ocurrió pasear al niño por el cercano Bosque de Chapultepec.

21 - *Incipit* de « Cuando salí de La Habana, válgame Dios »

A (1972)	A → B	B (1997)
Yo estaba nada más de paso en Cuba, como representante que soy, o era, de la Ferroquina Cunningham, y esa tarde en casa del senador junto al Almendares tomábamos el fresco después del almuerzo, me había firmado el pedido, él tiene la concesión de todas las boticas de La Habana, es amigo íntimo del presidente Gómez, socios en lo del ferrocarril de Júcaro y el periódico *El Triunfo*, cuando vinieron a avisarle, Dios mío: en Oriente los negros de los ingenios azucareros se habían levantado en armas, iban a echar al agua a todos los blancos, a cortarles el cuello, a destriparlos, qué horror; y dije con un miedo terrible: ahora mismo me voy; el senador insultó a los negros, ya son libres y no se conforman con nada, además escogen para rebelarse precisamente hoy, décimo aniversario de la República; intentó tranquilizarme, me aseguró que el Tiburón, es decir el general Gómez, los pondría en paz en veinticuatro horas y si él fallaba tropas norteamericanas desembarcarían para proteger vidas y haciendas; pero no me convenció, no soy hombre de guerra, y en un taxi corrí al hotel y hablé por teléfono a la agencia naviera; el único que sale ahora va para México, pero si acabo de legar de México, bueno no importa doy lo que sea ¿zarpa a las seis, pago a bordo, me aceptan un cheque?	Yo estaba nada más de paso en Cuba, como representante que soy, o era, de la Ferroquina Cunningham, ~~y esa~~ [aquella] tarde en ~~casa~~ [la quinta] del senador junto al [río] Almendares tomábamos el fresco después del almuerzo, me había firmado ~~el~~ [un] pedido [inmenso], él tiene la concesión de todas las boticas ~~de~~ [en] La Habana, es amigo íntimo del presidente Gómez(,) [y] ~~socios~~ [socio] en ~~lo del~~ [el] ferrocarril de Júcaro y el periódico *El Triunfo*, cuando ~~vinieron~~ [llegaron] a avisarle, Dios mío(:)[,] en Oriente [se han sublevado] los negros de los ingenios azucareros ~~se habían levantado en armas~~, ~~iban~~ [van] a echar al agua a todos los blancos, a ~~cortarles el cuello~~ [degollarlos], a destriparlos, qué horror; [tengo miedo,] ~~y~~ dije ~~con un miedo terrible~~(:)[,] ahora mismo me voy(;)[,] el senador insultó a los negros, ya son libres[,] [qué más quieren,] ~~y~~ no se conforman con nada, además escogen para rebelarse precisamente hoy, décimo aniversario de la República(;)[,] [luego] intentó ~~tranquilizarme~~ [calmarme], ~~me~~ aseguró que el Tiburón, es decir el general Gómez, ~~los pondría en paz en veinticuatro~~ [iba a someterlos en unas cuantas] horas y[,] ~~si él fallaba~~ [en el caso remoto de que fallara,] tropas norteamericanas desembarcarían para proteger vidas y haciendas; pero no me convenció, no soy hombre de guerra, y ~~en un taxi corrí~~ [el chofer del senador me llevó] al hotel[,] [hice las maletas, pagué la cuenta y llamé) ~~y hablé~~ por teléfono a la agencia naviera[;] el único [barco] que sale ahora va para México, pero si acabo de legar de México, bueno[,] no importa[,] doy lo que sea ¿zarpa a las seis, pago a bordo, me aceptan un cheque?	Yo estaba nada más de paso en Cuba como representante que soy, o era, de la Ferroquina Cunningham, aquella tarde en la quinta del senador junto al río Almendares tomábamos el fresco después del almuerzo, me había firmado un pedido inmenso, él tiene la concesión de todas la boticas en La Habana, es amigo íntimo del presidente Gómez y socio en el Ferrocarril de Júcaro y el periódico *El Triunfo*, cuando llegaron a avisarle, Dios mío, en Oriente se han sublevado los negros de los ingenios azucareros, van a echar al agua a todos los blancos, a degollarlos, a destriparlos, qué horror; tengo miedo, dije, ahora mismo me voy, el senador insultó a los negros, ya son libres, qué más quieren, no se conforman con nada, además escogen para rebelarse precisamente hoy, décimo aniversario de la República, luego intentó calmarme, aseguró que el Tiburón, es decir el general Gómez, iba a someterlos en unas cuantas horas y, en el caso remoto de que fallara, tropas norteamericanas desembarcarían para proteger vidas y haciendas; pero no me convenció, no soy hombre de guerra, el chofer del senador me llevó al hotel, hice las maletas, pagué la cuenta y llamé por teléfono a la agencia naviera, el único barco que sale ahora va para México, pero si acabo de llegar de México, bueno, no importa, doy lo que sea, ¿zarpa a las seis, pago a bordo, me aceptan un cheque?

II. POÈMES

Marquage des éléments repris lors des réécritures qui transforment :

- Bleu : Syntagmes maintenus dans toutes les versions.
- Gris : Syntagmes introduits dans une nouvelle version et maintenus dans la version finale.
- Vert : Syntagmes introduits dans une nouvelle version, reconduits, mais non conservés dans la version finale.
- Violet : Syntagmes de la première version maintenus dans une version suivante mais non conservés dans la version finale.

Marquage des éléments variants lors des réécritures qui transforment peu :

- [Jaune] : Nouvelle proposition.
- [+Jaune] : Ajout
- ~~Barré~~ : Suppression d'un fragment ou d'un ensemble de vers.
- → : Le syntagme qui suit la flèche a été déplacé à la ligne
- ← : Le syntagme qui suit la flèche a été joint au vers précédent
- ↓ : Un espace blanc a été introduit (nouvelle strophe)
- ↑ : Un espace blanc a été supprimé (fusion de deux strophes)

De *Los Elementos de la noche*

22 – Árbol entre dos muros

A – Árbol entre dos muros (UNAM, 1963)

Sitiado entre dos noches
(entre dos multitudes cuyo pacto
un mismo sonido deshilvana y recubre;
entre dos pozos, dos cuencas arrasadas
de sorda agua que espera;
entre dos cielos que corren a su alcance;
dos cantiles roídos que suelen despeñarse en sus hoscas mitades;
dos cadenas de espejos, navegables murallas;
dos bestias aladas que se muerden la cola),
el día esplende, gira sobre su aire y su memoria;
deja caer sus fechas, sus ciudades, sus rostros.
Alza –caballero impaciente, ángel desmoronado–
su enorme espada de claridad;
su espada como un mar de luz que se levanta afilándose,
como un vaso sin labios que contuviera el espesor del mundo,
como un tallo que embiste contra el marfil de esta pregunta inerme
–ojo devorador, fiesta carnívora en la espesura del reloj al minuto.

Mientras avanza, el día se devora
y sus ruinas se esparcen sobre un reino asolado.
Mas tú, señora, creces sobre ese largo acatamiento,
sobre el filo desnudo de ese acontecer que nos llega de lejos,
de algún cielo agrietado en el que el orden
comienza a pisotear las desangradas piedras.

El día pasa por mi frente como el oleaje encorva el pensamiento;
cuando camina se envejece, y yo miro su espalda,
sus pies hendidos de romero y galeote, su huella

B – Árbol entre dos muros (ToT, 1980)

Sitiado entre dos noches,
pozos de agua que espera,
el día nace, gira sobre su aire y su memoria,
alza su espada de claridad:
mar de luz que se levanta afilándose,
vaso en que vibra el resplandor del mundo,
selva que aísla del reloj al minuto.
Mientras avanza el día se devora.
Y cuando llega ante las rojas puertas,
frontera en donde acaba toda permanencia,
muestra la noche su luz, su don, su llama,
brusco río que toma alas
y derriba a los ojos de sus reinos hipnóticos.

El día impenetrable y hueco
empieza a calcinarse.
Dejo caer tu nombre: haz de letras impávidas.
Y de tu nombre surgen la luna y su claro linaje,
como isla que brota y se destruye
o una moneda que escondí en el aire.

Todo es claro, amor mío.
Todo es el huracán, el viento en fuga.
Todo nos interroga y recrimina.
Pero nada responde.
Nada persiste contra el fluir del día.
El sol se desvincula y ya no late
y es un clamor desierto.

Atrás el tiempo lucha contra el cielo,
contra el sol que no muere al apagarse:
arpa en que el aire tañe su desgaste,
la señal devorada por el musgo y el agua,
el gran árbol fluyendo
sobre la veta móvil de su savia;

C – Árbol entre dos muros (ERA, 1983)

Sitiado entre dos noches
el día alza su espada de claridad:
mar de luz que se levanta afilándose,
selva que aísla del reloj al minuto.
Mientras avanza el día se devora.
Y cuando toca la frontera en llamas
empieza a calcinarse. De tu nombre
brotan la luna y su radiante armada,
islas que surgen para destruirse.

Es medianoche a la mitad del siglo.
Resuena el huracán, el viento en fuga.
Todo nos interroga y recrimina.
Pero nada responde.
Nada persiste contra el fluir del día.

Al centro de la noche todo acaba
y todo recomienza.
En la savia profunda flota el árbol.
Atrás el tiempo lucha con el cielo.

El fuego se arrodilla a beber rescoldos.
La única luz es la que da el relámpago.
Y tú eres la arboleda
en que el trueno sepulta su rezongo.

D – Árbol entre dos muros (ToT, 2000)

Sitiado entre dos noches
el día alza su espada de claridad,
hace vibrar al esplendor del mundo,
brilla en el paso del reloj al minuto.
Mientras avanza el día se devora.
Y cuando llega ante la puerta roja
arde su luz, su don, su llama
y derriba a los ojos de sus reinos hipnóticos.

Ante el día calcinado dejo caer tu nombre;
haz de letras huraños,
isla en llamas que brota y se destruye.

Es medianoche a la mitad del siglo.
Todo es el huracán y el viento en fuga.
Todo nos interroga y recrimina.
Pero nada responde,
nada persiste contra el fluir del día.

Atrás el tiempo lucha contra el cielo.
Agua y musgo devoran las señales,
navegación inmóvil de la savia,
muro de nuestras sombras enlazadas,
hoguera que se abisma en sus rescoldos.

Al centro de la noche todo acaba,
dura lo que el relámpago
y lo sepulta el trueno en su rezongo.

encadenada hasta tocar los soles que vencen al abismo. Y mientras viaja el día hasta las rojas puertas –límites del castigo, fronteras donde acaba toda permanencia– muestra la noche su luz, su don, su cabellera en llamas, su lengua que todo mancha de tiniebla, su rostro que ya no mira nadie; brusco río que toma alas y asciende a derribar los ojos de sus reinos hipnóticos. Combate y sueña en su fluvial dominio –manantial que se absorbe en la hora que rema hasta hundirse en un párpado. Entonces, cuando el día impenetrable y hueco comienza a levantarse y repta y ríe dejo caer tu nombre: haz de letras impávidas que suenan a río huraño. Y de tu nombre surgen la luna y su claro linaje; pero tu nombre llega lacio y gastado como una promisión que no se cumple como espejismo que ha zarpado de los ojos en ruinas, como una isla vencida que brilla y se consume; parda moneda que escondí en el aire. Pero ese rostro, torre que atalayaba el agua del estío era tu rostro, tumba de huecos vivos en la que el mundo excava un testimonio mientras ronda una noche abandonada, en cada valle, en cada almena del espacio que surca un mismo viento. Todo es claro, amor mío; todo es el huracán y el viento que huye; todo nos interroga y recrimina, Pero nada responde, nada persiste y se alza contra el viaje del día, el sol se desvincula y ya no late y es un clamor desértico; cada resurrección es una afrenta y despertar es corromper un sueño. Atrás, combate el tiempo contra el cielo,	el muro de tinieblas donde abandona el mundo nuestro nombre enlazado; el final de la hoguera en que el fuego de bruces devora su rescoldo. Pero es invulnerable. Porque todo termina al centro de la noche. Porque todo se extingue, dura lo que el relámpago. Y tú eres la arboleda en que el trueno sepulta su rezongo.		

como algo que no acaba al apagarse, un arpa sin sonido en la que el aire tañe su desgaste; la señal devorada por el musgo y el agua al pie de la llanura; el gran árbol que fluye sobre la veta móvil de su gran río de savia, el muro de tinieblas donde abandona el mundo nuestro nombre enlazado; el final de la hoguera –largo fuego de bruces comiendo sus destellos– pero es invulnerable –saqueo, amplia derrota– porque todo termina encima de la noche… Porque todo se extingue sobre ti, bahía insólita, riente arboleda donde sepulta el trueno su rezongo. Como incendiada hiedra sobre ti misma creces, como el cristal te miras en tu yerta blancura.			

23 – Canción para escribirse en una ola

A – Canción para escribirse en una ola (UNAM, 1963)	B – Canción para escribirse en una ola (ToT, 1980, identique dans Era [1983], sauf dans la disposition des vers).	C – Canción para escribirse en una ola (ToT, 2000)
I Ante la soledad se extienden días quemados, luces de carnaval que los recuerdos cubren con huellas de ceniza; pez abierto por cuya hueca sombra el mar navega en sus horas de espuma y torbellinos. Agua marcada por un buque aciago y en su sentina, ratas, criaturas de lo antiguo como remotos juegos de una mujer ahogada en la mano sin líneas de un hosco dios marino que proyecta sus horas de salitre y hastío en el óxido muerto, en la piedra anegada con cabellos de algas y peces vegetales disueltos en la arena de una playa dormida en boca de la tarde, del momento más hondo en que forma el cangrejo húmedas galerías que las olas destruyen. II El mar tiene palabras que se mezclan y estallan cuando la tierra escucha su canción repetida en piedra, ola tras hora. El viento vibra, inflama la piel de los océanos que persiguen su oleaje, su huraño ser rugoso. La curva singladura del aire se repite, un caracol eterno son el mar y su nombre. y sobre él las palabras se mecen siempre iguales. El viento las deshace, las incluye en la noche; iniciales gastadas de un lejano retorno, cementerio de voces que trabajan su muerte, desde el centro responden sus péndulos de espuma, –plurales descendencias que en el tiempo se agitan. En su cuerpo varado encalla toda noche: el mar es roto espejo de la luna desierta.	I Ante la soledad se extienden días quemados. En las olas del tiempo el mar se agolpa y proyecta sus horas en el óxido muerto, se disuelve en la playa donde forma el cangrejo húmedas galerías que la marea destruye. El mar tiene palabras que se mezclan y estallan cuando la tierra escucha su canción repetida en piedra, ola tras hora. Un caracol eterno son el mar y su nombre. En su cuerpo varado encalla toda noche. El mar, espejo roto de la luna desierta.	I Ante la soledad se extienden días quemados. En la ola del tiempo el mar se agolpa, se disuelve en la playa donde forma el cangrejo húmedas galerías que la marea destruye. Las palabras del mar se entremezclan y estallan cuando se hunde en la tierra el rumor de las olas. Un caracol eterno son el mar y su nombre. En la apagada arena viene a encallar la noche. Y el mar se vuelve espejo de la luna desierta.

24 – Del frágil laberinto / Jardín de arena

A – Del frágil laberinto (UNAM, 1963)

Como la lluvia tercamente se detiene en el río
– minuciosa, veloz, hecha de mil pronombres–
los mundos atraviesan la sorpresiva fecha,
y dejan como estela, como ruinosa huella,
los instintos del polvo.

En la serena fuga de la tarde
miro alzarse las horas como llamas o mástiles;
el sol como un gran toro luminosos y desértico
al que el viento circunda,
leve materia de alas que en su vuelo se apaga.

Así, los vastos, frágiles, laberintos del aire
dulcemente se inundan del ruido y el amor,
de un eco que propaga sus cautivos silencios.
Es el cercado reino que instauró los secretos
de su nombre y su dádiva.

En la ribera de mirarla, digo:
sobre dormidas hojas y entre escollos floridos
ven a la dócil costa donde el mar va naciendo,
al cantil de la brisa, a este jardín de arena,
al desierto marino
donde la ola termina su condición de oveja
y el alba se corona
con los blandos rumores de la luz y la espuma.

Lento, el mar pastorea
el litoral, las islas.
Mientras el día se incendia
va creando su linaje –emblemas, luces, rostros
profanación de espejos.

Su resplandor mitiga esta hora que se inmensa,
este rito de instantes que en su oquedad se pierden,
tal humo que deshace su momentánea hiedra.

B – Jardín de arena (ToT, 1980 y ERA, 1983)

Cuando la lluvia eterna se detiene en el río
–minuciosa, veloz, hecha de mil pronombres–
se levantan las horas como las llamas.

Ven a la costa en donde nace el mar,
a este jardín que pastorean las olas,
a este alba iluminada por la espuma.

El mundo es todo para ti.
Tú eres el mundo.
Eres el agua, eres el sol, la tierra
y el viento que la sigue como una sombra.

C – Jardín de arena (ToT, 2000)

Cuando la lluvia a solas se desploma en el río
entre la luz y el agua se disuelven las horas.

Eres la playa en donde nace el mar,
el jardín pastoreado por las olas,
el alba con su séquito de espuma.

Eres el alba, eres el sol, la tierra
y el viento que la sigue por todas partes.

25 – Soneto / El sol oscuro

A – Soneto (UNAM, 1963)	B – El sol oscuro (ToT, 1980 et ERA, 1983)	C – El sol oscuro (ToT, 2000)
Sustenta el vuelo luces transparentes y vence al aire un sol ágil y oscuro. La noche es oquedad, desierto muro, llama que resucita sus vertientes.	Enciende el vuelo luces transparentes y rompe el aire un sol ágil y oscuro. La noche es oquedad, desierto muro o llama detenida en sus vertientes.	Enciende el vuelo llamas transparentes. Domina el aire un sol ágil y oscuro. La noche es oquedad, desierto muro o río que se disuelve en sus afluentes.
Claro dolor que llega cuando sientes que el árbol de ese tiempo hosco, inseguro se nutre de lo muerto y lo futuro, de la tierra y la sangre incandescentes.	Otro dolor regresa cuando sientes que el árbol de ese tiempo en que no duro se nutre de lo muerto y lo futuro, de la tierra y la sangre incandescentes.	Otro dolor regresa cuando sientes que el árbol de ese tiempo en que no duro se nutre de la muerte y lo futuro y la tierra y la sangre incandescentes.
Avanza el mar y cubre lo que sueña –agua que duerme, tierra que perdura– todo se quiebra en horas y se adueña	Avanza el mar. Inunda lo que sueña: agua que pasa y tierra [piedra] que perdura. Multitud de los siglos en la peña	Avanza el mar. Inunda lo que sueña. El agua pasa y al fluir perdura. Se remansan los siglos en la peña
de la tarde final y la hermosura. Porque la noche es fuego que se empeña en calcinar el orden, la aventura.	donde la sal anula su estructura. La noche arde en su fuego. El mar se adueña de la tierra: su límite y tortura	donde la sal anula su estructura. La sombra arde en su espejo. El mar se adueña de la tierra: su límite y tortura.

26 – Mar que amanece

A – Mar que amanece (UNAM, 1963)	B – Mar que amanece (ToT, 1980 et ERA, 1983)	C – Mar que amanece (ToT, 2000)
Navegando en el alba el gran mar solo incendia lo que toca. Pero la espuma alza su sed de nube; libertada de sonidos y abismos cava siglos en algún cuerpo verde; da raíces al camino del río y en la arena viene a dormir su sueño de piragua. Islas, duras imágenes que la noche ha vencido: árboles o murallas de las fuentes marinas. Faros, lentas plegarias, astros del arrecife, pequeño día de llamas por la sombra del buque. Atrás, las grandes olas –devoradas, nacientes, salvajes o vencidas– como pobres miradas del mar ciego que busca el final de su cuerpo. Pero la luz ya nace de su término. El sol fuegorredondo, el sol desenterrado lázaro cotidiano, vuelve los ojos, brilla –alta sílaba roja, estación calcinada. Inunda el día su sangre –como el mar baña el tiempo– y una joven –señora de su leve presencia– cubre su rostro de agua, llena su cuerpo de agua, se deshace en el agua –frágil jardín, océano que su voz hace eterno. Día, mar que amanece, espuma, isla, muchacha, gloria ya derramada, a la deriva, rota, todo brilla y se muere, todo zarpa del tiempo. También el mar nocturno bajo la sal ha muerto.	Navegando en el alba el gran mar solo incendia lo que toca. Pero la espuma alza su sed de nube, da raíces al camino del río y en la arena duerme como las barcas: ciega mirada con que el mar descubre el final de su cuerpo Así el mar amanece, gloria que se propaga, cotidiano nacimiento del mundo. (El otro mar, nocturno, bajo la sal, ha muerto.)	En el alba navega el gran mar solo. Alza su sed de nube vuelta espuma y en la arena duerme como las barcas. De repente amanece, gloria que se propaga, cotidiano nacimiento del mundo. El otro mar nocturno bajo la sal ha muerto.

27 – Casida

A – Casida (UNAM, 1963)	B – Casida (ToT, 1980)	CASIDA (ToT, 2009 identique à Era, 1980 sauf dans la ponctuation)
Alrededor del alba despiertan las campanas, Sonoro temporal que se difunde y sueña en las últimas bóvedas de la noche, en el aire que la luz ha pulido con su árida resaca. Dulce motín, paloma de un instante, ave que zarpa en llamas y regresa. Milagro, día deshecho que recoge el silencio.	Alrededor del alba despiertan las campanas, sonoro temporal → que se difunde y [vibra] en las últimas bóvedas de la noche, en el aire que la luz → reconquista. ↓ [Vuelan como palomas los instantes. Y otra vez cae] el silencio.	Alrededor del alba despiertan las campanas, sonoro temporal ← que se difunde y vibra en las últimas bóvedas de la noche, en el aire que la luz reconquista. Vuelan como palomas ← los instantes. Y otra vez cae el silencio.

28 – Los elementos de la noche

A – Los elementos de la noche (UNAM, 1963)	B – Los elementos de la noche (ToT, 1980 et ERA, 1988 [identique sauf un changement lexical])	C – Los elementos de la noche (ToT, 2000)
Bajo el mínimo imperio que el verano ha roído, se derrumban los días, la fe, las previsiones. En el último valle la destrucción se sacia de los lentos exilio que describe su vuelo. ~~Aquí se hunde la frente del vencido.~~ ~~Todos los vaticinios~~ ~~son ligeras ciudades que la ceniza afrenta,~~ ~~vórtices apagados en que la lluvia extingue~~ ~~la indescifrable historia que iluminó el relámpago.~~ ~~Y el instante,~~ ~~cumple sus defunciones,~~ ~~resucita despojos.~~ ~~En el lento cadáver de las horas~~ ~~la noche va dejando transitorios venenos;~~ ~~contra el aire se rompen las palabras, los días.~~ Nada se restituye, nada otorga el verdor a los valles calcinados. Ni el agua en su destierro sucederá a la fuente[601], ni los huesos del águila volverán por sus alas. ~~Porque ese tiempo frágil como muro de hielo~~ ~~concedió a las esfinges sus enigmas inmóviles.~~ ~~Tarde, esfera incompleta que la luz constelaba,~~ ~~ya zarpa de sus ruinas,~~ ~~la sucesión, el páramo de fuego~~.	Bajo el mínimo imperio que el verano ha roído, se derrumban los días, ~~la fe, las previsiones~~. En el último valle la destrucción se sacia [en ciudades vencidas que la ceniza afrenta. La lluvia extingue el bosque iluminado por el relámpago. La noche deja su veneno. Las palabras se rompen contra el aire.] Nada se restituye, nada otorga el verdor a los campos calcinados [la selva calcinada]. Ni el agua en su destierro → sucederá a la fuente ni los huesos del águila → volverán por sus alas.	Bajo el mínimo imperio que el verano ha roído, se [deshacen] los días. En el último valle la destrucción se sacia en ciudades vencidas que la ceniza afrenta. La lluvia extingue el bosque iluminado por el relámpago. La noche deja su veneno. Las palabras se rompen contra el aire. ↑ Nada se restituye [ni devuelve] el verdor a [la tierra calcinada]. Ni el agua en su destierro ← sucederá a la fuente ni los huesos del águila ← volverán por [las] alas.

[601] Ces vers nous évoquent l'épigramme de Li Po en exergue de la première section de *Irás y no volverás* : « Ni el agua que transcurre torna a su manantial / Ni la flor desprendida de su talllo / Vuelve jamás al árbol que la dejó caer. »

29 – Estancias

ESTANCIAS (UNAM, 1963)	ESTANCIAS (ToT, 1980 et Era, 1988)	ESTANCIA (ToT, 2009)
I Una paloma gris que se deshace pule en el aire su desnudo vuelo. En ese instante de la luz que nace brilla el perfecto, el desmedido cielo: nube y paloma que en su vago enlace son un mismo dibujo sobre el suelo. Así en la sombra o en algún espejo, eres tú mi contorno y mi reflejo. II No es el futuro ni su irreal presencia lo que nos tiene lejos, divididos; es el lento desastre, la existencia, el regresar de todos los olvidos. Mas en el sueño o en su remota esencia caminamos desiertos pero unidos. No volverás hacia el llameante centro, a la impedida arena del encuentro. III De la mirada tú sigues cautiva en el recinto fiel, en la memoria. Allí te quedas imposible y viva, lenta en tu resplandor y transitoria. Todo se yergue hoy para que escriba estas palabras y su simple historia. Atrás de este minuto se ha ofuscado algún sitio que el mar ha despoblado. IV Sólo hay silencio. Ya ningún poema ha de cubrir su desolado acento. Sería roer el miserable tema y las palabras que desboca el viento. Epitafio o escudo, ruin emblema, deshecho en ti o último lamento; testimonio de ayer: es el envío de todo lo que fue y es del vació.	Una paloma gris que se deshace pule en el aire su desnudo vuelo. En ese instante de la luz que nace [brilla perfecto el desmedido cielo]: nube y paloma que en su vago enlace son un mismo dibujo [en este] suelo. Así en la sombra o en algún espejo, eres tú mi contorno y mi reflejo. No es el futuro ni su irreal presencia lo que nos tiene lejos [aparte], divididos: es el lento desastre, la existencia, la [plenitud] de todos los olvidos. [Sólo en el sueño,] en su remota esencia, caminamos desiertos pero unidos. No volverás [hasta] el llameante centro, a la impedida arena del encuentro. De la mirada tú sigues cautiva en el recinto fiel, en la memoria. Allí te quedas imposible y viva, [honda] en tu resplandor y transitoria. Todo se [enciende] hoy para que escriba [viejas palabras de una antigua historia]. Atrás de este minuto se ha borrado [una playa en que el mar entró incendiado.] Sólo hay silencio. Ya ningún poema [recogerá en su eco este lamento.] Sería roer el miserable tema con las palabras que destruye el viento. [Epitafio sin nombre], cardo, emblema [desfigurado por un sol violento;] [destrucción del ayer: he aquí el envío] de todo lo que fue y es del vació.	Una paloma gris que se deshace pule en el aire su desnudo vuelo. [En el instante en que la luz renace brilla en su gloria] el desmedido cielo: nube y paloma que en su vago enlace son un mismo dibujo en este suelo. [Pero en la noche o en el hondo espejo las tinieblas diluyen tu reflejo]. No es el futuro ni su irreal presencia lo que nos tiene lejos, divididos: es el lento desastre, la existencia, en donde triunfan todos los olvidos. Sólo en el sueño, [azogue y transparencia,] caminamos desiertos pero unidos. No volverás [hasta] el llameante centro, [la fugitiva arena del encuentro.] De la mirada tú sigues cautiva en el recinto fiel [de] la memoria. Allí te quedas imposible y viva, [como llama doliente] y transitoria. Todo se enciende hoy para que escriba viejas palabras de una antigua historia. Atrás de este minuto se [derrumba la bahía en que el mar halló su tumba.] Sólo hay silencio. Ya ningún poema recogerá en su eco este lamento. [Llega a su fin el doloroso tema] hoy sólo ruina que ha deshecho el viento. [Epitafio sin nombre, piedra extrema] desfigurada por [el] sol violento. [Hoy es ayer. Se acerca el fin baldío] de todo lo que fue y es del vació.

30 – Los linajes / Contra un diálogo inmóvil / La falsa vida

A – Los linajes (UNAM, 1963)	B – Contra un diálogo inmóvil (ToT, 1980)	C – Contra un diálogo inmóvil (Era, 1988)	D – La falsa vida (ToT, 2000)
I Alguien te sigue a veces, en silencio. Las cosas nunca dichas se transforman en actos. ~~Nombras la fácil voluntad~~ de atravesar la noche con un sueño en las manos; pero el otro, implacable, no te abandona. Lucha contra lo que no es real, contra esa vida que el ocaso levanta en su graves caminos. II Frágil perseguidor que eres tú mismo, lo has obligado a ser, para borrarte, el minucioso espejo que no olvida todo lo que miró, lo que dibuja el tiempo; ~~ese tu pobre tiempo~~, los linajes de instantes que consumes cada vez que estás vivo, cuando eres responsable de otro día que te invade como el mar cada noche ~~abandona la costa~~ ~~y llena el mar desnudo,~~ ~~su propio cuerpo amargo,~~ ~~vieja oquedad que cubren las mareas~~. III Alguien te sigue, a veces, y en silencio toma tu voluntad, dicta a las horas la forma de su arena; la dispone al combate… Y caen y vences años como espigas, como el río sin presencia que el viento con larguísimo paso ha dominado.	Alguien te sigue a veces, en silencio. Las cosas nunca dichas se transforman en actos. Atraviesas la noche con el sueño en las manos pero el otro, implacable, no te abandona: ← lucha contra la irrealidad, la falsa vida, donde todo es ocaso. Frágil perseguidor que eres tú mismo, lo has obligado a ser, para borrarte, espejo minucioso que no olvida cuanto miró, cuanto dibuja el tiempo, los linajes de instantes que consumes ~~cada vez que estás vivo,~~ ~~cuando eres responsable~~ de otro día que te invade como el mar cada noche llena su cuerpo amargo. Alguien te sigue, a veces, ← y en silencio toma tu voluntad, ← dicta a las horas la forma de su arena, las dispone al combate. Y caen y vences ← años como espigas, como el río sin presencia que el viento con larguísimo paso ha dominado. Alguien que no eres tú vive esta vida para que tú la vivas, ← y a menudo puedas sentir que es tuyo ese pasado, esa historia de todos, esa materia leve que ha tejido al que inmola letras, palabras, sílabas dormidas donde te encuentra el otro	Alguien te sigue a veces, en silencio. Las cosas nunca dichas se transforman en actos. Atraviesas la noche con el sueño en las manos pero el otro, implacable, no te abandona: lucha contra la irrealidad, la falsa vida, donde todo es ocaso. Frágil perseguidor que eres tú mismo, lo has obligado a ser, para borrarte, espejo minucioso que no olvida ~~cuanto miró, cuanto dibuja el tiempo,~~ ~~los linajes~~ ~~de instantes que consumes~~ ~~el día que te invade~~ ~~como el mar cada noche~~ ~~llena su cuerpo amargo.~~ ~~Alguien te sigue, a veces, y en silencio~~ ~~toma tu voluntad, dicta a las horas~~ ~~la forma de su arena.~~ ~~Las dispone al combate.~~ ~~Y caen y vences años como espigas,~~ ~~como el río sin presencia~~ ~~que el viento con larguísimo paso ha~~ ~~dominado.~~ ~~Alguien que no eres tú~~ ~~vive esta vida~~ ~~para que tú la vivas, y a menudo~~ ~~puedas sentir que es tuyo ese pasado,~~ ~~esa historia de todos,~~ ~~esa materia leve que ha tejido al que inmola~~ ~~letras, palabras, sílabas dormidas~~ ~~donde te encuentra el otro~~ ~~y ve caer precisas,~~ ~~todas sus voluntades:~~ ~~lo que vivió es tu vida,~~ ~~tiene tu nombre y habla por tu boca.~~	Alguien te sigue a veces en silencio. Las cosas nunca dichas se transforman en actos. Atraviesas la noche en las manos del sueño, pero el otro, implacable, no te abandona: lucha contra la irrealidad, la falsa vida donde todo es ocaso. Frágil perseguidor que eres tú mismo, lo has obligado a ser, en guardia siempre, el minucioso espejo que no olvida.

IV Alguien que no eres tú vive esta vida para que tú la vivas y a menudo puedas sentir que es tuyo ese pasado, esa historia de todos ~~que tu nombre acaudilla,~~ esa materia leve que ha tejido al que inmola tibias palabras, sílabas dormidas ~~que ya sus manos por costumbre alientan~~ ~~a formar esta arcilla.~~ ~~este polvo, este moho,~~ ~~esta pagada orilla en que el otro te encuentra~~ y ve caer, precisas, todas sus voluntades: lo que ~~él~~ vivió es tu vida. Tiene tu nombre y habla por tu boca. Y como tú está solo contra un diálogo inmóvil que nada comunica ~~que no une ni acerca~~, sino separa, escinde ~~al hombre de los hombres~~ ~~y de sí mismo. Daña~~ ~~a aquel que lo pronuncia~~ ~~y que está roto, herido~~ ~~por esa luz, el mundo,~~ ~~que los otros formaron~~ para ser cárcel, miedo, dolor, única forma de vivir, llave estrecha de otras horas análogas a entonces.	y ve caer precisas, todas sus voluntades: lo que vivió es tu vida, tiene tu nombre y habla por tu boca. Y como tú está solo contra un diálogo inmóvil que nada comunica sino separa, escinde en este mundo herido que entre todos formamos para ser cárcel, miedo, dolor, única forma de vivir, llave estrecha de otras horas análogas a entonces.	~~Y como tú está solo~~ ~~contra un diálogo inmóvil~~ ~~que nada comunica~~ ~~sino separa, escinde~~ ~~en este mundo herido~~ ~~que entre todos formamos~~ ~~para ser cárcel, miedo,~~ ~~dolor, única~~ ~~forma de vivir,~~ ~~llave estrecha~~ ~~de otras horas análogas a entonces.~~	

31 – Límites

A – Límites (UNAM, 1963)	B – Luz y silencio (ToT, 1980 et ERA, 1980)	C – Luz y silencio (ToT, 2000)
Todo lo que has perdido, me dijeron, es tuyo. Y ninguna memoria recordaba que es cierto. ~~Estuve vivo, amé, dije palabras~~ ~~que las horas borraron.~~ ~~Sentí una honda piedad~~ ~~por los años que faltan.~~ Todo lo que destruyes, me dijeron, te hiere. Traza una cicatriz que no lava el olvido; ~~renace cada día dentro de ti,~~ ~~desborda~~ ~~esos muros de sal que no pueden cubrirte.~~ Todo lo que has amado, me dijeron, ha muerto. ~~Y no sé definirlo,~~ ~~pero hay algo en el tiempo~~ ~~que zarpó para siempre.~~ ~~Hay rostros que ya nunca~~ ~~volveré a recordar;~~ ~~y hay acaso un espejo, una calle, un verano~~ ~~que ya ha cubierto el ceo de otra sombra baldía.~~ Todo lo que creíste, repitieron, es falso. ~~Ningún dios te protege,~~ ~~sólo te ampara el viento.~~ ~~Y el viento es, ya los sabes,~~ ~~una oquedad sin límite,~~ ~~el ruido que hace el mundo~~ ~~cuando muere un instante.~~ Todo lo que has perdido, concluyeron, es tuyo. ~~Es tu sola heredad, tu recuerdo, tu nombre.~~ ~~Ya no tendrás el día~~ ~~que rechazaste.~~ ~~El tiempo te ha dejado en la orilla~~ ~~de esta noche~~ ~~y acaso~~ una luz fugitiva anegará el silencio.	Todo lo que has perdido, me dijeron, → es tuyo. Y ninguna memoria recordaba que es cierto. Todo lo que destruyes, afirmaron, → te hiere. Traza una cicatriz que no lava el olvido. Todo lo que has amado, sentenciaron, → ha muerto. Porque en la sombra hay algo que acabó para siempre. Todo lo que creíste, repitieron, → es falso. Cayeron las palabras con que empezó tu tiempo. Todo lo que has perdido, concluyeron, → es tuyo. Una luz fugitiva ← anegará el silencio.	Todo lo que has perdido, me dijeron, es tuyo. Y ninguna memoria recordaba que es cierto. Todo lo que destruyes, afirmaron, te hiere. Traza una cicatriz que no lava el olvido. Todo lo que has amado, sentenciaron, ha muerto. No quedó ni la sombra, se acabó para siempre. Todo lo que creíste, repitieron, es falso. Se hundieron las palabras con que empezó tu tiempo. Todo lo que has perdido, concluyeron, es tuyo. Y una luz fugitiva anegará el silencio.

32 – Hortus conclusus / Como agua divididas

A – Hortus conclusus (UNAM, 1963)	B – Como aguas divididas (ToT, 1980 et Era, 1988)	C – Como aguas divididas (ToT, 2000)
Dicta el agobio su pesar. La noche es la que permanece y la que sueña. Como aguas divididas se apartaron las horas y se apartó la luz que humedecía la estepa. El mundo suena a hueco. En su corteza ha crecido el temor. Un hombre, a veces, puede mirarse vivo. Pero el tiempo le quitará el orgullo, y en su boca hará crecer el polvo, ese lenguaje que hablan todas las cosas. ~~Es difícil creer, y la esperanza~~ ~~es una planta sólida que el viento~~ ~~echa a volar como si fuese arena~~ ~~y midiera las horas en un aguja cóncava~~ ~~–porque el silencio es cóncavo y la vida~~ ~~tiene el dolor del hombre que la vive.~~ ~~Tu enemigo es tu hermano, sin embargo.~~ ~~Es frágil como tú y como tú sucumbe.~~ ~~Nunca juzgues: perdona –o de contrario, hiere~~ ~~alza contra los otros esos brazos que pulen~~ ~~la enemistad o el ocio o la caricia, el lento~~ ~~abrazo que defiende del abismo y la muerte.~~	Dicta el agobio su pesar. La noche es la que permanece y la que sueña. Como aguas divididas se apartaron las horas y se [alejó] la luz que humedecía [el desierto]. El mundo suena a hueco. En su corteza ha crecido el temor. Un hombre a veces puede mirarse vivo. Pero el tiempo le quitará el orgullo y en su boca hará crecer el polvo, ese lenguaje que hablan todas las cosas.	Dicta el agobio su pesar. La noche es la que permanece y la que sueña. Como aguas divididas se apartaron las horas y se alejó la luz. [Todo es desierto]. El mundo suena a hueco. En su corteza ha crecido el temor. [Alguien,] a veces, puede [creerse] vivo. Pero el tiempo le quitará el orgullo y en su boca hará crecer el polvo, ese lenguaje que hablan todas las cosas.

De *No me preguntes cómo pasa el tiempo*

33 – Descripción de un naufragio en ultramar

A – Descripción de un naufragio en ultramar (agosto 1966) (Joaquín Mortiz, 1969)	B – Descripción de un naufragio en ultramar (agosto 1966) (ToT 1980 et Era 1984)	C – Descripción de un naufragio en ultramar (agosto 1966) (Era 1998 et ToT 2000)
Pertenezco a una era fugitiva, mundo que se desploma antes mis ojos.	Pertenezco a una era fugitiva, mundo que se desploma antes mis ojos.	Pertenezco a una era fugitiva, mundo que se [deshace] antes mis ojos.
Piso una tierra firme que vientos y mareas erosionaron antes de que pudiera levantar su inventario.	Piso una tierra firme que vientos y mareas [devastaron] antes de que pudiera levantar su inventario.	Piso una tierra firme que vientos y mareas [erosionaron] antes de que pudiera levantar su inventario.
Atrás quedan las ruinas cuyo esplendor mis ojos nunca vieron. Ciudades comidas por la selva, ~~y en ellas nada puede reflejarme~~. Mohosas piedras en las que no me reconozco.	Atrás quedan las ruinas cuyo esplendor mis ojos nunca vieron. Ciudades comidas por la selva, mohosas piedras en las que no me reconozco.	Atrás quedan las ruinas cuyo esplendor mis ojos nunca vieron. Ciudades comidas por la selva, [piedras mohosas] en las que no me reconozco.
Y enfrente la mutación del mar y tampoco en las nuevas islas del océano hay un sitio en que pueda reclinar la cabeza.	Y enfrente la mutación del mar y tampoco en las nuevas islas del océano hay un sitio en que pueda reclinar la cabeza.	Y enfrente la mutación del mar y tampoco en las nuevas islas del océano hay un sitio en que pueda reclinar la cabeza.
Sus habitantes miraron con ojos extraños al náufrago que preguntaba por los muertos. Creí reconocer en las muchachas rostros que ya no existen, amores encendidos para ahuyentar la frialdad de la vejez, los ojos que nada miran ya sino el sepulcro.	Sus habitantes miraron [extrañados] al náufrago que preguntaba por los muertos. Creí reconocer en las muchachas rostros que ya no existen, amores encendidos para ahuyentar la frialdad de la vejez, [la cercanía del] sepulcro.	Sus habitantes miraron extrañados al náufrago que preguntaba por los muertos. Creí reconocer en las muchachas [caras] que ya no existen, amores encendidos para ahuyentar la frialdad de la vejez, la cercanía del sepulcro.
La tribu rió de mi lenguaje ornamentado, mi trato ceremonioso, la gesticulación que ya no entienden. Los guerreros censuraron mi ineptitud para tensar el arco. Y no pude sentarme entre el Consejo porque aún no tenía el cabello blanco ni el tatuaje con que el tiempo celebra nuestro deterioro insaciable.	La tribu rió de mi [habla ornamentada], mi trato ceremonioso(,) la gesticulación que ya no entienden. Los guerreros censuraron mi ineptitud para tensar el arco. Y no pude sentarme entre el Consejo porque aún no tenía [los cabellos blancos] ni el tatuaje con que el tiempo [señala] nuestro deterioro insaciable.	La tribu rió de mi habla ornamentada, mi trato ceremonioso, la gesticulación que ya no entienden. ~~Los guerreros censuraron mi ineptitud para tensar el arco.~~ Y no pude sentarme entre el Consejo porque aún no tenía [el cabello blanco] ni el tatuaje con que el tiempo [celebra] nuestro deterioro [incesante].
El Gran Sacerdote resolvió que me hiciera de nuevo a la mar en una balsa, con frutos desecados al sol y una olla de agua por todo alimento. Al despedirme ~~pronunció estas palabras mientras los clanes se reunían para mirar con lástima o desprecio al extranjero:~~	El Gran Sacerdote resolvió que me hiciera de nuevo a la mar en una balsa, con frutos desecados al sol y una olla de agua por todo alimento. Al despedirme [dijo]:	El Gran Sacerdote resolvió que me hiciera de nuevo a la mar en una balsa, con frutos desecados al sol y una olla de agua por todo alimento. Al despedirme [pronunció estas palabras]:
"Naciste en tiempos de penuria, condenado a probar el naufragio de la vejez sin haber conocido la áspera juventud. Será mejor que regreses a los centros ceremoniales en donde un hervidero de lagartos cuida la máscara del rey –sobreimpuesta al pulular de la corrupción, la insaciedad de los roedores.	"Naciste en tiempos de penuria, condenado a probar el naufragio de la vejez sin haber conocido la áspera juventud. Será mejor que regreses a los centros ceremoniales en donde un hervidero de lagartos cuida la máscara del rey[,] sobreimpuesta al pulular de la corrupción, la insaciedad de los roedores.	"Naciste en tiempos de penuria, condenado a probar el naufragio de la vejez sin haber conocido la áspera juventud. [Vuelve] a los centros ceremoniales en donde un hervidero de lagartos cuida la máscara del rey [que nada pudo contra la insaciedad de los gusanos.]

"Antes de tiempo abandonaste a la caravana que aún no columbra la tierra prometida, y sólo te acompañó tu árido equivalente, el desierto. Los nómades recelaron de ti; desconfiaste de los señores de la guerra, los tiranos que arman ejércitos en corso para garantiza a la metrópoli el suministro de lejanas especias. "Zarpaste para encontrar el Nuevo Mundo, ~~el Mundo Escondido del que murmuran las sectas en pendulares ceremonias~~. Y allí también huiste del incendio de las ciudades, el saqueo y la entrada a degüello. "Amaste a las mujeres que nadie destinó para ti –cuerpos errantes que se desvanecen en la carta astronómica. ~~Rehusaste participar en la batalla por asco a vivir de la carroña y la sangre de tus semejantes.~~ "En vez de todo aquello gastaste la noche en los infolios, los códices de morosos colores. Quisiste hallar en esos criptogramas el rumor transitivo de las generaciones, el espejo vacío, la pesadumbre de la historia: vanas tretas para justificar tu aislamiento, para fingirte digno de tu cobardía. "~~Antes de morir sólo te queda –aparte de~~ la obscena conmiseración, el alarde grotesco de tus heridas– escoger entre dos formas posibles: la cámara de gas, o ~~bien la granja en que pastan y rumian, bajo la espuela y el azote,~~ los enemigos de tu pueblo."	"Antes de tiempo abandonaste a la caravana que aún no [divisa] la tierra prometida[.] Sólo te acompañó tu árido [semejante], el desierto. Los nómades recelaron de ti; desconfiaste de los señores de la guerra(,) [(sus ejércitos sostienen el esplendor de las metrópolis a costa de imponer la degradación en sus dominios).] "[Cruzaste el misterioso mar en busca del] Nuevo Mundo. Y [+una vez en él, rehusaste participar en la batalla y vivir del despojo y tortura de tus semejantes.] Huiste del incendio de las ciudades, el saqueo y la entrada a degüello. "[+En cambio] amaste a las mujeres que nadie destinó para ti[:] cuerpos errantes que se desvanecen en la carta astronómica. Gastaste la noche en [códices e infolios]. Quisiste hallar en esos criptogramas el rumor transitivo de las generaciones, el espejo vacío, la [gloria y la] pesadumbre de la historia: vanas tretas para justificar tu aislamiento, para fingirte digno de tu cobardía[,] ← [tu] obscena conmiseración, el alarde grotesco de tus heridas[.] ↓ "[Antes de morir sólo te queda] escoger entre dos formas posibles: la cámara de gas, o [el campo de trabajo para] los enemigos de tu pueblo."	"Antes de tiempo abandonaste a la caravana [sin vislumbrar] la tierra prometida. Sólo te acompañó tu ~~árido~~ semejante, el desierto. Los [nómadas] recelaron de ti[.] Desconfiaste de los señores de la guerra [que imponen la degradación en sus dominios para mantener el esplendor de las metrópolis.] "Cruzaste el [Mar de las Tinieblas] en busca del Nuevo Mundo. [No quisiste] participar en la batalla [ni] vivir [de la tortura y el despojo] de tus semejantes. [Escapaste] del incendio de las ciudades, el saqueo y la entrada a degüello. "En cambio amaste a las mujeres que nadie destinó para ti: cuerpos errantes [desvanecidos en la noche sin término]. Gastaste la noche en [explorar los viejos manuscritos]. Quisiste hallar ~~en esos criptogramas~~ el rumor transitivo de las generaciones, el espejo [sin nadie], la pesadumbre de la historia [–vanos ardides para ocultar la cobardía.] "[Si las fauces del mar no te devoran, sólo te quedará] escoger entre ~~dos formas posibles:~~ la cámara de gas o el campo de trabajo [en que pastan y rumian] los enemigos de tu pueblo."

34 – Poèmes de « En estas circunstancias »

A (Joaquín Mortiz 1969)	B (ToT 1980 et Era 1984)	C (Era 1998 et ToT 2000)
UN DEFENSOR DE LA PROSPERIDAD (enero 1967) Dejó la moto la chamarra de cuero la navaja Vistió uniforme de *marine* Bombero universal en una época en que el mundo está en llamas Quiso apagar incendios con el fuego Murió en la selva guerrillera –un hombre confiado en el vigor que da el Corn Flakes y en las torvas palabras del texano	UN DEFENSOR DE LA PROSPERIDAD (enero 1967) Dejó la moto[,] ← la chamarra de cuero[,] ← la navaja[.] Vistió uniforme de *marine*[.] Bombero universal en [esta] época [cuando] el mundo está en llamas[.] Quiso apagar incendios con el fuego[.] Murió en la selva guerrillera ← –un hombre confiado en el vigor que da el Corn Flakes[,] y en las [promesas torvas de Lyndon Johnson].	UN MARINE Quiso apagar incendios con el fuego. Murió en la selva guerrillera y en vano.

EN LO QUE DURA EL CRUCE DEL ATLÁNTICO (octubre 1967) Fue como si tratara de alejarme, ~~de estar más lejos cada vez del héroe.~~ ~~Cegado por la luz del aeropuerto~~ vi en *The Toronto Star* noticias vagas: *Rumor de que los "rangers" lo cercaron.* Al descender en Amsterdam supimos, ~~con hondo azoro incrédulo, el martirio~~ y el altivo final en un abyecta noche de Sudamérica Y en Heathrow Airport el *Times* decía: *Ha comenzado la leyenda.* Y es cierto: ellos le dieron muerte; vida, los condenados de la tierra.	EN LO QUE DURA EL CRUCE DEL ATLÁNTICO (octubre 1967) Fue como si tratara de alejarme[.] [En] *The Toronto Star* ← noticias vagas: ["]Rumor de que los *rangers* lo cercaron[."] ↑ [Y] al descender en Amsterdam supimos(,) [del] altivo final en un abyecta noche de Sudamérica[.] ↑ [En] Heathrow Airport el *Times* decía: ["]Ha comenzado la leyenda[."] Y es cierto: ↑ ellos le dieron muerte; vida, los condenados de la tierra.	CHE Ellos al darle muerte le otorgaron la vida perdurable.

A (Joaquín Mortiz 1969)	B (ToT 1980 et Era 1984)	C (Era 1998 et ToT 2000)
ÚLTIMA FASE (febrero 1968) La historia es contagiosa: piensa en Nínive, reflexiona en los persas, no te olvides de cuanto viste en Roma: ningún imperio puede durar mil años ni hay colonizados que los aguanten.	ÚLTIMA FASE (febrero 1968) La historia es contagiosa: piensa en Nínive, reflexiona en los persas, no te olvides de cuanto viste en Roma: ningún imperio puede durar mil años ni hay colonizados que los aguanten.	ÚLTIMA FASE Ningún imperio puede durar mil años.

SER SIN ESTAR (agosto 1968) Te preguntas si entre tantos desastres que no esperabas mecanismos cuyo admirable funcionamiento desconoces gérmenes afilados que fermentan para matar al mundo hombres que luchan por borrar al hombre no serás ya un fantasma o el último vestigio de un fantasma o la sombra de una especie extinguida que interrumpe con la mirada absorta e implorante la abyecta procesión del matadero	SER SIN ESTAR (agosto 1968) Te preguntas si entre tantos desastres que no esperabas mecanismos cuyo admirable funcionamiento desconoces gérmenes afilados que fermentan para matar al mundo ~~hombres que luchan por borrar al hombre~~ no serás ya un fantasma o el último vestigio de un fantasma o la sombra de una especie extinguida ← que interrumpe con la mirada absorta e implorante la abyecta procesión del matadero	AGOSTO 1968 ¿Habrá un día en que acabe para siempre la abyecta procesión del matadero?

1968 (I) Un mundo se deshace nace un mundo las tinieblas nos cercan pero la luz llamea todo se quiebra y hunde y todo brilla ~~cómo era lo que fue~~	1968 (I) Un mundo se deshace Nace un mundo Las tinieblas nos cercan Pero la luz llamea Todo se quiebra y hunde Y todo brilla Ya todo se perdió	1968 Página blanca, al fin: todo es posible.

~~cómo está siendo~~ ya todo se perdió todo se gana no hay esperanza hay vida y todo es nuestro 1968 (II) Acumulación de sonoridades, momento de las grandes palabras en voz alta ante cámaras, micrófonos, multitudes, partidos. Hora de tomar parte en la batalla. Época heroica, edad homérica en que la vileza no borra la grandeza. Página blanca, al fin, en que todo es posible: el futuro sin rostro en que el doloroso paraíso redesciende a este mundo, o bien crece el infierno, es absoluto y sube entre fragores de su inmóvil voracidad subterránea. 1968 (III) Piensa en la tempestad que lluviosamente lo desordena todo en jirones; tributo para la tierra insaciable, elemental voracidad de un orbe que existe porque cambia y se trasmuta. La tempestad es imagen de la guerra entre los elementos que le dan forma al mundo. La fluidez lucha contra la permanencia; lo más sólido se deshace en el aire. Piensa en la tempestad para decirte que un lapso de la historia ha terminado.	Todo se gana No hay esperanza Hay vida y Todo es nuestro 1968 (II) Acumulación de sonoridades, → momento de las grandes palabras ← en voz alta → ante cámaras, micrófonos, multitudes, partidos. Hora de tomar parte en la batalla. Época heroica, edad homérica → en que la vileza no borra la grandeza. Página blanca, al fin, en que todo es posible: → el futuro sin rostro → en que el doloroso paraíso redesciende a este mundo[;] o bien[,] crece el infierno, es absoluto y sube entre fragores de su inmóvil voracidad subterránea. 1968 (III) Piensa en la tempestad que lluviosamente lo desordena todo en jirones; tributo para la tierra insaciable, elemental voracidad de un orbe que existe porque cambia y se trasmuta. La tempestad es imagen de la guerra entre los elementos que le dan forma al mundo. La fluidez lucha contra la permanencia; lo más sólido se deshace en el aire. Piensa en la tempestad para decirte que un lapso de la historia ha terminado.	

35 – Lectura de los “Cantares mexicanos” / Manuscrito de Tlaltelolco

A – Lectura de los “Cantares mexicanos”: Manuscrito de Tlatelolco[602] (Octubre 1968) (Joaquín Mortiz, 1969)	B – Lectura de los “Cantares mexicanos”: Manuscrito de Tlatelolco Octubre 2, 1968 (ToT, 1980[603])	C – Manuscritos de Tlatelolco (2 de octubre 1968) (Era, 1998)	D – Manuscritos de Tlatelolco (2 de octubre 1968) (ToT, 2000)
Cuando todos se hubieron reunido, los hombres en armas de guerra fueron a cerrar las salidas, las entradas, los pasos. Sus perros van por delante, los van precediendo. Entonces se oyó el estruendo, entonces se alzaron los gritos. Muchos maridos buscaban a sus mujeres. Unos llevaban en brazos a sus hijos pequeños. Con perfidia fueron muertos, sin saberlo murieron. Y el olor de la sangre mojaba el aire. Y el olor de la sangre manchaba el aire. Y los padres y madres alzaban el llanto. Fueron llorados. Se hizo la lamentación de los muertos. Los mexicanos estaban muy temerosos. Miedo y vergüenza los dominaban. Y todo esto pasó con nosotros. Con esta lamentable y triste suerte nos vimos angustiados.	1. Lectura de los “Cantares mexicanos” Octubre 2, 1968 Cuando todos se [hallaban] reunido, los hombres en armas de guerra [cerraron salidas, entradas y pasos.] ~~Sus perros van por delante,~~ ~~los van precediendo.~~ ↑ Entonces se oyó el estruendo, ~~entonces~~ se alzaron los gritos. [Los] maridos buscaban a sus mujeres. [Llevaban] en brazos a sus hijos pequeños. Con perfidia fueron muertos, sin saberlo murieron. ~~Y el olor de la sangre mojaba el aire.~~ Y el olor de la sangre manchaba el aire. Y los padres y madres [alzaron] el llanto. Fueron llorados. Se [lloró por] los muertos. Los mexicanos estaban muy temerosos. Miedo y vergüenza los dominaban. Y todo esto pasó con nosotros. Con esta lamentable y triste suerte nos vimos angustiados. ~~En la montaña de los alaridos,~~	1. Lectura de los “Cantares mexicanos” Cuando todos se hallaban reunido, los hombres en armas de guerra ← cerraron [las entradas, salidas] y pasos. ~~Entonces se oyó el estruendo,~~ ~~entonces~~ Se alzaron los gritos. ~~Los maridos buscaban a sus mujeres.~~ ~~Llevaban en brazos a sus hijos pequeños.~~ ~~Con perfidia fueron muertos,~~ ~~sin saberlo murieron.~~ [Fue escuchado el estruendo de muerte.] ↑ [Manchó el aire] el olor de la sangre. ~~Y los padres y madres alzaron el llanto.~~ ~~Fueron llorados.~~ ~~Se lloró por los muertos.~~ ~~Los mexicanos estaban muy temerosos.~~ ~~Miedo y vergüenza los dominaban.~~ ~~Y todo esto pasó con nosotros.~~ ~~Con esta lamentable y triste suerte~~ ~~nos vimos angustiados.~~ ~~En los caminos yacen dardos rotos.~~ ~~Las casas están destechadas.~~ ~~Enrojecidos tienen sus muros.~~	1. Lectura de los “Cantares mexicanos” Cuando todos se hallaban reunido, los hombres en armas de guerra ← cerraron [las entradas, salidas] y pasos. [Fue escuchado el estruendo de muerte.] ↑ [Manchó el aire] el olor de la sangre. [+ La vergüenza y el miedo cubrieron todo. Nuestra suerte fue amarga y lamentable. Se ensaño con nosotros la desgracia.] Golpeamos los muros de adobe y es nuestra herencia una red de agujeros. 2. Las voces de Tlatelolco[606] (2 de octubre de 1968: diez años después) Eran las seis y diez. Un helicóptero sobrevoló la plaza. [Sentí] miedo. ↓ Cuatro bengalas verdes. Los soldados

[602] “Con los textos traducidos del náhuatl por el Padre Ángel María Garibay.” [Note de l’auteur, reproduite dans les versions B, C, et D]

[603] La versión de 1984 publiée chez Era présente le même texte que la version de 1980, à l’exception de quelques changements minimes, et de la non inclusion de la seconde partie du poème « Manuscrito de Tlatelolco » (celle élaborée à partir des témoignages recueillis par Elena Poniatowska).

[606] Éste es un poema colectivo e involuntario hecho con frases entresacadas de las narraciones orales y, en menor medida, de las noticias periodísticas que Elena Poniatowska recoge en *La noche de Tlatelolco* (1971). No se emplearon los textos literarios allí transcritos, con la excepción final de unas líneas tomadas del artículo que José Alvarado publicó en *Siempre!* unos días después de la matanza. [Note de l’auteur]

En la montaña de los alaridos, en los jardines de la greda, se ofrecen sacrificios, antes la montaña de las águilas donde se tiende la niebla de los escudos. Ah yo nací en la guerra florida, yo soy mexicano. Sufro, mi corazón se llena de pena; veo la desolación que se cierne sobre el templo cuando todos los escudos se abrasan en llamas. En los caminos yacen dardos rotos. Las casas están destechadas. Enrojecidos tienen sus muros. Gusanos pululan por calles y plazas. Golpeamos los muros de adobe y es nuestra herencia una red de agujeros. Esto es lo que ha hecho el Dador de la Vida allí en Tlatelolco.	~~en los jardines de la greda,~~ ~~se ofrecen sacrificios,~~ ~~antes la montaña de las águilas~~ ~~donde se tiende la niebla de los escudos.~~ ~~Ah yo nací en la guerra florida,~~ ~~yo soy mexicano.~~ ~~Sufro, mi corazón se llena de pena;~~ ~~veo la desolación que se cierne sobre el templo~~ ~~cuando todos los escudos se abrasan en llamas.~~ En los caminos yacen dardos rotos. Las casas están destechadas. Enrojecidos tienen sus muros. Gusanos pululan por calles y plazas. Golpeamos los muros de adobe y es nuestra herencia ← una red de agujeros. ~~Esto es lo que ha hecho el Dador de la Vida~~ ~~allí en Tlatelolco.~~ [+ 2. Las voces de Tlatelolco[604] Octubre 2, 1978 Eran las seis y diez. Un helicóptero sobrevoló la plaza. Me dio miedo. Cuatro bengalas verdes. Los soldados cerraron las salidas. Vestidos de civil, los elementos del batallón Olimpia –mano cubierta por un guante blanco– iniciaron el fuego. En todas direcciones	~~Gusanos pululan por calles y plazas.~~ [+ La vergüenza y el miedo cubrieron todo. Nuestra suerte fue amarga y lamentable. Se ensaño con nosotros la desgracia.] Golpeamos los muros de adobe y es nuestra herencia una red de agujeros. 2. Las voces de Tlatelolco[605] (2 de octubre de 1968: diez años después) Eran las seis y diez. Un helicóptero sobrevoló la plaza. [Sentí] miedo. ↓ Cuatro bengalas verdes. Los soldados cerraron las salidas. Vestidos de civil, los [integrantes] del Batallón Olimpia –mano cubierta por un guante blanco– iniciaron el fuego. En todas direcciones se abrió fuego a mansalva. Desde las azoteas dispararon los hombres de guante blanco. Y disparó también el helicóptero. Se veían las rayas grises. Como pinzas	cerraron las salidas. Vestidos de civil, los [integrantes] del Batallón Olimpia –mano cubierta por un guante blanco– iniciaron el fuego. En todas direcciones se abrió fuego a mansalva. Desde las azoteas dispararon los hombres de guante blanco. Y disparó también el helicóptero. Se veían las rayas grises. Como pinzas se desplegaron los soldados. Se inició el pánico. La multitud corrió hacia las salidas y encontró bayonetas. [En realidad] no había salida: la plaza entera se volvió una trampa. –Aquí, aquí Batallón Olimpia. Aquí, aquí Batallón Olimpia. [Las descargas se hicieron] aún más intensas. Sesenta y dos minutos duró el fuego. –¿Quién, quién ordenó todo esto? Los tanques arrojaron sus proyectiles. Comenzó a arder el edificio Chihuahua. Los cristales volaron hechos añicos.

[604] Con los textos reunidos por Elena Poniatowska en *La noche de Tlatelolco* (1971).

[605] Éste es un poema colectivo e involuntario hecho con frases entresacadas de las narraciones orales y, en menor medida, de las noticias periodísticas que Elena Poniatowska recoge en *La noche de Tlatelolco* (1971). No se emplearon los textos literarios allí transcritos, con la excepción final de unas líneas tomadas del artículo que José Alvarado publicó en *Siempre!* unos días después de la matanza.

	se abrió fuego a mansalva. Desde las azoteas dispararon los hombres de guante blanco. Y disparó también el helicóptero. Se veían las rayas grises. Como pinzas se desplegaron los soldados. Se inició el pánico. La multitud corrió hacia las salidas y encontró bayonetas. No había salida: la plaza entera se volvió una trampa. –Aquí, aquí batallón Olimpia. Aquí, aquí batallón Olimpia. Comenzaron descargas aún más intensas. Sesenta y dos minutos duró el fuego. –¿Quién, quién ordenó todo esto? Los tanques arrojaron sus proyectiles. Comenzó a arder el edificio Chihuahua. Los cristales volaron hechos añicos. Des las ruinas saltaban piedras. Los gritos, los aullidos, las plegarias bajo el continuo estruendo de las armas. Los dedos pegados a los gatillos. Le disparan a todo lo que se mueve. Y muchas balas dan en el blanco. –Quédate quieto. Si nos movemos nos disparan. –¿Por qué no me contestas? ¿Estás muerto? –Voy a morir, voy a morir. Me duele. Me está saliendo mucha sangre. Aquél también se está desangrando.	se desplegaron los soldados. Se inició el pánico. La multitud corrió hacia las salidas y encontró bayonetas. [En realidad] no había salida: la plaza entera se volvió una trampa. –Aquí, aquí Batallón Olimpia. Aquí, aquí Batallón Olimpia. [Las descargas se hicieron] aún más intensas. Sesenta y dos minutos duró el fuego. –¿Quién, quién ordenó todo esto? Los tanques arrojaron sus proyectiles. Comenzó a arder el edificio Chihuahua. Los cristales volaron hechos añicos. Des las ruinas saltaban piedras. Los gritos, los aullidos, las plegarias bajo el continuo estruendo de las armas. Los dedos pegados a los gatillos. Le disparan a todo lo que se [mueva]. Y muchas balas dan en el blanco. –Quédate quieto[,] [quédate quieto:] si nos movemos nos disparan. –¿Por qué no me contestas? ¿Estás muerto? –Voy a morir, voy a morir. Me duele. Me está saliendo mucha sangre. Aquél también se está desangrando. –¿Quién, quién ordenó todo esto? –Aquí, aquí Batallón Olimpia.	Des las ruinas saltaban piedras. Los gritos, los aullidos, las plegarias bajo el continuo estruendo de las armas. Los dedos pegados a los gatillos. Le disparan a todo lo que se [mueva]. Y muchas balas dan en el blanco. –Quédate quieto[,] [quédate quieto:] si nos movemos nos disparan. –¿Por qué no me contestas? ¿Estás muerto? –Voy a morir, voy a morir. Me duele. Me está saliendo mucha sangre. Aquél también se está desangrando. –¿Quién, quién ordenó todo esto? –Aquí, aquí Batallón Olimpia. –Hay muchos muertos. Hay muchos muertos. –Asesinos, cobardes, asesinos. –Son cuerpos, señor, son cuerpos. Los iban amontonando bajo la lluvia. Los muertos bocarriba junto a la iglesia. Les dispararon por la espalda. Las mujeres cosidas por las balas[,] Niños con la cabeza destrozada[,] Transeúntes acribillados. Muchachas y muchachos por todas partes. ↑ ~~Por todas partes~~ Los zapatos llenos de sangre. ↑ Los zapatos sin nadie llenos de sangre. Y todo Tlatelolco respira sangre.

	–¿Quién, quién ordenó todo esto? –Aquí, aquí batallón Olimpia. –¿Quién, quién ordenó todo esto? –Hay muchos muertos. Hay muchos muertos. –Asesinos, cobardes, asesinos. –Son cuerpos, señor, son cuerpos. Los iban amontonando bajo la lluvia. Los muertos bocarriba junto a la iglesia. Les dispararon por la espalda. Las mujeres cosidas por las balas. Niños con la cabeza destrozada. Transeúntes acribillados. Muchachas y muchachos por todas partes. Por todas partes los zapatos llenos de sangre. –Vi en la pared la sangre. Los zapatos sin nadie llenos de sangre. Y todo Tlatelolco respira sangre. –Aquí, aquí batallón Olimpia. –¿Quién, quién ordenó todo esto? En la escalera del edificio Chihuahua sollozaban dos niños junto al cadáver de su madre. –Nuestros hijos están arriba. Nuestros hijos. Queremos verlos. –Hemos visto como asesinan. Mire la sangre. Mire nuestra sangre. –Un daño irreparable e incalculable. –¿Qué va a pasar ahora? ¿Qué va a pasar?	–Hay muchos muertos. Hay muchos muertos. –Asesinos, cobardes, asesinos. –Son cuerpos, señor, son cuerpos. Los iban amontonando bajo la lluvia. Los muertos bocarriba junto a la iglesia. Les dispararon por la espalda. Las mujeres cosidas por las balas[,] Niños con la cabeza destrozada[,] Transeúntes acribillados. Muchachas y muchachos por todas partes. ↑ ~~Por todas partes~~ Los zapatos llenos de sangre. ↑ Los zapatos sin nadie llenos de sangre. Y todo Tlatelolco respira sangre. –Vi en la pared la sangre. –Aquí, aquí Batallón Olimpia. –¿Quién, quién ordenó todo esto? –Nuestros hijos están arriba. Nuestros hijos, ← queremos verlos. –Hemos visto cómo asesinan. Mire la sangre. Mire nuestra sangre. En la escalera del edificio Chihuahua sollozaban dos niños junto al cadáver de su madre. –Un daño irreparable e incalculable. Una mancha de sangre en la pared[,] una mancha de sangre escurría sangre. Lejos de Tlatelolco todo era	–Vi en la pared la sangre. –Aquí, aquí Batallón Olimpia. –¿Quién, quién ordenó todo esto? –Nuestros hijos están arriba. Nuestros hijos, ← queremos verlos. –Hemos visto cómo asesinan. Mire la sangre. Mire nuestra sangre. En la escalera del edificio Chihuahua sollozaban dos niños junto al cadáver de su madre. –Un daño irreparable e incalculable. Una mancha de sangre en la pared[,] una mancha de sangre escurría sangre. Lejos de Tlatelolco todo era de una tranquilidad horrible, insultante. –¿Qué va a pasar ahora? ¿Qué va a pasar?

	Lejos de Tlatelolco todo era de una tranquilidad horrible, insultante. Las balas expansivas abren la carne. En ese hueco rojo que fue cara los dientes. Una mancha de sangre en la pared. Una mancha de sangre escurría sangre. Se ha colado la sangre entre las piedras. Irremediablemente está inscrustada en la piedra. El tezontle parece sangre. Dijo entonces José Alvarad: Había belleza y luz en las almas de los muchachos muertos. Querían hacer de México morada de justicia y verdad: la libertad, el pan y el alfabeto para los oprimidos y olvidados. Un país libre de la miseria y el engaño. Y ahora son fisiologías interrumpidas dentro de pieles ultrajadas. Algún día habrá una lámpara votiva en memoria de todos ellos. Brotarán flores entre las ruinas y entre los sepulcros.]	de una tranquilidad horrible, insultante. –¿Qué va a pasar ahora? ¿Qué va a pasar? ~~Las balas expansivas abren la carne.~~ ~~En ese hueco rojo que fue cara~~ ~~los dientes.~~ ~~Se ha colado la sangre entre las piedras.~~ ~~Irremediablemente está inscrustada en la piedra.~~ ~~El tezontle parece sangre.~~ ~~Dijo entonces José Alvarad:~~ ~~Había belleza y luz en las almas~~ ~~de los muchachos muertos.~~ ~~Querían hacer de México morada~~ ~~de justicia y verdad:~~ ~~la libertad, el pan y el alfabeto~~ ~~para los oprimidos y olvidados.~~ ~~Un país libre~~ ~~de la miseria y el engaño.~~ ~~Y ahora son~~ ~~fisiologías interrumpidas~~ ~~dentro de pieles ultrajadas.~~ ~~Algún día~~ ~~habrá una lámpara votiva~~ ~~en memoria de todos ellos.~~ ~~Brotarán flores~~ ~~entre las ruinas y entre los sepulcros.~~	

De *Irás y no volverás*

36 – The dream is over

A – "The dream is over" (FCE, 1973)	B – "The dream is over" (ToT, 1980 et Era, 1985)	C – "The dream is over" (ToT, 2000)	C – "The dream is over" (ToT, 2000)
–En el Erie no queda vida natural –Como en México [*Todo ante mí se vuelve alegoría*] Ahora esa noche se hunde para siempre en aquel lago turbio de irrealidad Despiertos nos soñamos dormidos No había nadie sino tú y yo en el mundo esa noche de julio Ya sabíamos que jamás volverá Tristemente era hermoso el momento en la acre orilla *del más bien muerto de los mares muertos*	–En el Erie no queda vida natural –Como en México (Todo ante mí se vuelve alegoría) Ahora esa noche se hunde para siempre en aquel lago turbio de irrealidad → Despiertos nos soñamos dormidos → No había nadie sino tú y yo en el mundo esa noche de julio → Ya sabíamos que jamás volverá → Tristemente era hermoso el momento → en la acre orilla *del más bien muerto de los mares muertos*	–[Ya no quedan plantas ni peces en el Erie. Ya está muerto, como el lago de México.] (*Todo ante mí se vuelve alegoría*) ↓ [Y aquel momento] se hunde para siempre en [las aguas ya turbias] de irrealidad[.] ~~Despiertos~~ ~~nos soñamos dormido~~ No había nadie sino tú y yo en el mundo esa noche de [agosto.] [No ignorábamos] que jamás volverá[.] [Nunca en el tiempo se dará otra noche en que arda la vida en esa] orilla *del más bien muerto de los mares muertos*	–Ya no quedan plantas ni peces en el Erie. Ya está muerto, como el lago de México. (*Todo ante mí se vuelve alegoría*) Y aquel momento se hunde para siempre en las aguas ya turbias de irrealidad. No había nadie sino tú y yo en el mundo esa noche de agosto. No ignorábamos que jamás volverá. Nunca en el tiempo se dará otra noche en que arda la vida en esa orilla *del más bien muerto de los mares muertos*

37 – The New English Bible / *Songs of Songs*

The New English Bible (FCE, 1973)	The New English Bible (ToT, 1980 et Era, 1985)	*"Songs of songs"* (ToT, 2000)	*"Songs of songs"* (ToT, 2000)
Y cuando han terminado de amarse furtiva y un poco tristemente él se encuentra *en el hotel barato de una noche* la Biblia dejada allí por misioneros de una Iglesia sin rostro Busca algunos versículos recuerda su distinto sonido en otro idioma *Emptiness, emptiness, says the Speaker* *Emptiness, emptiness, al lis empty…*	Y cuando han terminado de amarse furtiva y un poco tristemente él se encuentra en el hotel barato de una noche la Biblia ~~dejada allí~~ ~~por misioneros de una Iglesia sin rostro~~ Busca algunos versículos recuerda su distinto sonido en otro idioma *Emptiness, emptiness, says the Speaker*	Y cuando han terminado de amarse ~~furtiva y un poco tristemente~~ [él encuentra,] en *el hotel barato de una noche* la Biblia[.] ↑ Busca algunos versículos[,] recuerda [el sonido que tienen en su] idioma *Emptiness, emptiness, says the Speaker*[.] *Emptiness, emptiness, all is empty…* *Charm is a delusion and beauty fleeting…* *Why should the sufferer be born to see the light?* *Why is life given to men who find it so bitter?...*	Y cuando han terminado de amarse él encuentra, en *el hotel barato de una noche* la Biblia. Busca algunos versículos, recuerda el sonido que tienen en su idioma *Emptiness, emptiness, says the Speaker.* *Emptiness, emptiness, all is empty…* *Charm is a delusion and beauty fleeting…* *Why should the sufferer be born to see the light?* *Why is life given to men who find it so bitter?...* *For we ourselves are of yesterday and are transient;*

Charm is a delusion and beauty *fleeting…* *Why should the sufferer be born to see* *the light?* *Why is life given to men who find it so* *bitter?* *For we ourselves are of yesterday* *and are transient ;* *our days on earth are a shadow…* Y sin embargo este reino de ceniza y de llanto *Let us praise your love more than wine,* *and your caresses more than any song…* *How beautiful you are, my dearest, how* *beautiful* *The curves of your thighs are like* *jewels…* *and your breast are the clusters of dates.* En pleno Apocalipsis aún resuena el eco de un deseo tan hondo como para sobrevivir miles de años *Fuerte como la muerte es el amor* *y la pasión, tan cruel como el sepulcro.*	*Emptiness, emptiness, all is empty…* *Charm is a delusion and beauty* *fleeting…* *Why should the sufferer be born to see* *the light?* *Why is life given to men who find it so* *bitter?* *For we ourselves are of yesterday* *and are transient;* *our days on earth are a shadow…* Y sin embargo [en este mundo de cenizas y] llanto *Let us praise your love more than wine,* *and your caresses more than any song…* *How beautiful you are, my dearest, how* *beautiful* *The curves of your thighs are like* *jewels…* *and your breasts are the clusters of dates.* En pleno Apocalipsis aún resuena el eco de un deseo tan hondo como para sobrevivir miles de años *Fuerte como la muerte es el amor* *y la pasión,* → *tan cruel como el sepulcro.*	↑ *For we ourselves are of yesterday nd are transient;* *our days on earth are a shadow…* Y sin embargo[,] en este mundo de [ceniza] y [de] llanto[,] *Let us praise your love more than wine,* *and your caresses more than any song[.]* ~~How beautiful you are, my dearest, how~~ ~~beautiful~~ ~~The curves of your thighs are like jewels~~… ~~and your breasts are the clusters of dates.~~ ~~En pleno Apocalipsis aún resuena~~ ~~el eco de un deseo tan hondo~~ ~~como para sobrevivir miles de años~~ ~~Fuerte como la muerte es el amor~~.	*our days on earth are a shadow…* Y sin embargo, en este mundo de ceniza y de llanto, *Let us praise your love more than wine,* *and your caresses more than any song.*

38 – José Luis Cuevas hace un autorretrato

A – José Luis Cuevas hace un autorretrato (FCE, 1973) Aquí me miro ajeno me desdoblo para mirarme como miro a otro Lentamente mis ojos desde dentro miran con otros ojos la mirada	B – José Luis Cuevas hace un autorretrato (ToT, 1980 et Era, 1985) Aquí me miro ajeno me desdoblo para mirarme como miro a otro Lentamente mis ojos desde dentro miran con otros ojos la mirada	C – José Luis Cuevas hace un autorretrato (ToT, 2000) Aquí me miro ajeno[,] me desdoblo para mirarme como [observo al otro.] ~~Lentamente mis ojos desde dentro~~ [Y veo] con otros ojos la mirada que se traduce en líneas y en espacios[.]	C – José Luis Cuevas hace un autorretrato (ToT, 2000) Aquí me miro ajeno, me desdoblo para mirarme como observo al otro. Y veo con otros ojos la mirada que se traduce en líneas y en espacios.

que se traduce en líneas y en espacios Mi desolado tema es ver qué hace la vida con la materia humana Cómo el tiempo que es invisible va encarnando espeso y escribiendo su historia inapelable en la página blanca que es el rostro El rostro toma la forma de la vida que lo contiene y su caligrafía son mis rasgos Si mi cara es ajena ¿son los otros mi verdadero rostro? Los ojos que contemplo ¿son los ojos de quién –mi semejante mi enemigo? Al mirarme y pintarme me convierto en teatro de un combate interminable (No me estoy pintando con mis manos me pinta la pintura) En este instante yo soy la humanidad y por mí pasa toda su historia ciega a contemplarme Describir su pasaje no es tan sólo detener el momento sin retorno Pues cuando avanzo del pasado vuelvo de un futuro sin rostro que hoy asume el fluir de los rasgos de mi cara	que se traduce en líneas y en espacios Mi desolado tema es ver ← qué hace la vida con la materia humana Cómo el tiempo que es invisible va encarnando espeso y escribiendo su historia inapelable en la página blanca que es el rostro El rostro toma la forma de la vida que lo contiene y su caligrafía son mis rasgos Si mi cara es ajena ¿son los otros mi verdadero rostro? Los ojos que contemplo ¿son los ojos de quién[:] mi semejante [o] mi enemigo? Al mirarme y pintarme me convierto en teatro de un combate interminable (No me estoy pintando con mis manos me pinta la pintura) En este instante yo soy la humanidad y por mí pasa toda su historia ciega a contemplarme Describir su pasaje no es tan sólo detener el momento sin retorno Pues cuando avanzo del pasado vuelvo de un [porvenir] sin rostro que hoy asume el fluir de los rasgos de mi cara	Mi desolado tema es ver qué hace la vida con la materia humana[.] Cómo el tiempo[,] que es invisible[,] va encarnando espeso; cómo escribe su historia inapelable en la página blanca: [nuestra cara;] [cómo] toma la forma de la vida que lo contiene[,] y su caligrafía son mis rasgos[.] ↓ Si mi cara es ajena ← ¿son los otros mi verdadero rostro? Los ojos [de mi trazo son los ojos ¿de quién?: ¿Mi semejante o mi enemigo?] [Me miro, me dibujo, me convierto] en teatro de un combate interminable[.] (~~No me estoy pintando~~ Con mis manos me pinta la pintura[.]) ↑ [Yo soy la humanidad y por mi pasa toda su historia ciega y me contempla.] ↓ Describir su pasaje no es tan sólo detener el momento sin retorno[.] Pues cuando avanzo [hacia el] pasado vuelvo de un porvenir sin rostro ← que hoy asume el fluir de los rasgos de mi cara[.]	Mi desolado tema es ver qué hace la vida con la materia humana. Cómo el tiempo, que es invisible, va encarnando espeso; cómo escribe su historia inapelable en la página blanca: nuestra cara; cómo toma la forma de la vida que lo contiene, y su caligrafía son mis rasgos. Si mi cara es ajena ¿son los otros mi verdadero rostro? Los ojos de mi trazo son los ojos ¿de quién?: ¿Mi semejante o mi enemigo? Me miro, me dibujo, me convierto en teatro de un combate interminable. Con mis manos me pinta la pintura.) Yo soy la humanidad y por mi pasa toda su historia ciega y me contempla. Describir su pasaje no es tan sólo detener el momento sin retorno. Pues cuando avanzo hacia el pasado vuelvo de un porvenir sin rostro que hoy asume el fluir de los rasgos de mi cara.

De *Islas a la deriva*

39 – El mar sigue adelante

(Siglo XXI Editores, 1976)	(FCE, 1980)	(Era, 1985)	(ToT, 2000)
Entre tanto guijarro de la orilla no sabe el mar en dónde deshacerse ¿Cuándo terminará su infernidad que lo ciñe a la tierra enemiga como instrumento de tortura y no lo deja agonizar o le otorga un minuto de reposo? Tigre entre la olarasca de su absoluta impermanencia: Las vueltas jamás serán iguales La prisión es siempre idéntica a sí misma Y cada ola quisiera ser la última quedarse congelada en la boca de sal y arena que mudamente le está diciendo siempre: Adelante	Entre tanto guijarro de la orilla no sabe el mar en dónde deshacerse ¿Cuándo terminará su infernidad que lo ciñe a la tierra enemiga como instrumento de tortura y no lo deja agonizar no le otorga un minuto de reposo? Tigre entre la olarasca de su absoluta impermanencia: Las vueltas jamás serán iguales La prisión es siempre idéntica a sí misma Y cada ola quisiera ser la última quedarse congelada en la boca de sal y arena que mudamente le está diciendo siempre: Adelante	Entre tanto guijarro de la orilla no sabe el mar ← en dónde [ha de romperse.] ¿Cuándo terminará su infernidad ← que lo ciñe a la tierra enemiga, como instrumento de tortura, y no lo deja agonizar, no le otorga un minuto de reposo? Tigre entre la olarasca, de su absoluta impermanencia, Las vueltas Jamás serán iguales; La prisión es siempre idéntica a sí misma, Y cada ola ← quisiera ser la última, quedarse congelada en la boca de sal y arena que ~~mudamente~~ le está diciendo siempre: adelante.	Entre tanto guijarro de la orilla no sabe el mar en dónde ha de romperse. ¿Cuándo terminará su infernidad que lo ciñe a la tierra enemiga, como instrumento de tortura, y no lo deja agonizar, no le otorga un minuto de reposo? Tigre entre la olarasca. de su absoluta impermanencia. Las vueltas Jamás serán iguales; La prisión es siempre idéntica a sí misma. Y cada ola quisiera ser la última, quedarse congelada en la boca de sal y arena que le está diciendo siempre: adelante.

40 – Agua y tierra: paisajes

(Siglo XXI Editores, 1976)	(FCE, 1980)	(Era, 1985)	(ToT, 2000)
1 Es la hora imperceptible en que *se hace de noche* Y nadie se pregunta cómo se hace la noche qué materia secreta va erigiendo a la noche	1 Es la hora imperceptible en que se hace de noche Y nadie se pregunta cómo se hace la noche qué materia secreta va erigiendo a la noche	1 Es la hora imperceptible en que se hace de noche. Y nadie se pregunta cómo se hace la noche,	1 Es la hora imperceptible en que se hace de noche. Y nadie se pregunta cómo se hace la noche,

2 Mar devuelve a la noche la oscuridad que atraes a tu abismo 3 Llueve y el mundo se concentra en llover el agua se ensimisma La tierra entera se está hundiendo en la lluvia	2 Mar devuelve a la noche la oscuridad que atraes a tu abismo 3 Llueve y el mundo se concentra en llover El agua se ensimisma La tierra entera se está hundiendo en la lluvia	qué materia secreta va erigiendo a la noche. 2 Mar, ← devuelve a la noche la oscuridad que atraes a tu abismo 3 Llueve ← y el mundo se concentra en llover. ↑ El agua se ensimisma. ↑ La tierra entera se está hundiendo en la lluvia	qué materia secreta va erigiendo a la noche. 2 Mar, devuelve a la noche la oscuridad que atraes a tu abismo 3 Llueve y el mundo se concentra en llover. El agua se ensimisma. La tierra entera se está hundiendo en la lluvia

41 – Berecillo / Becerrillo

(Siglo XXI Editores, 1976) Y Cristóbal Colón también lanzó contra los indios de Santo Domingo disparos de metralla una jauría de perros antropófagos Entre sus fauces centenares murieron Ya la historia olvidó el episodio Pocos saben que esta avanzada civilizadora tuvo su héroe un dogo: *Berecillo* [sic] Colón le dio la paga de tres soldados	(FCE, 1980) Y Cristóbal Colón también lanzó contra los indios de Santo Domingo disparos de metralla ← [y] una jauría de perros antropófagos Entre sus fauces centenares murieron Ya la historia olvidó el episodio Pocos saben que esta avanzada civilizadora tuvo su héroe un dogo: *Becerrillo* Colón le dio la paga ← de [dos] soldados	(Era, 1985) Y Cristóbal Colón también lanzó contra los indios de Santo Domingo disparos de metralla, una jauría de perros antropófagos. ← Entre sus fauces [murieron centenares.] ← Ya la historia olvidó el episodio. ← Pocos saben que [la] avanzada civilizadora tuvo su héroe, un dogo: *Becerrillo* ↑ Colón le dio la paga de dos soldados	(ToT, 2000) Y Cristóbal Colón también lanzó contra los indios de Santo Domingo disparos de metralla, una jauría de perros antropófagos. Entre sus fauces murieron centenares. Ya la historia olvidó el episodio. Pocos saben que la avanzada civilizadora tuvo su héroe, un dogo: *Becerrillo* Colón le dio la paga de dos soldados

42 – Presagio

(Siglo XXI Editores, 1976)	(FCE, 1980)	(Era, 1985)	(ToT, 2000)
Se puso el sol Brillaron las montañas El Gran Tlataoni entró en sus aposentos No pudo descansar Fue hasta las Salas Negras de su palacio destinadas a los estudios mágicos recinto de la sabiduría de los padres Miró el lago jade bajo la noche y la ciudad llena de luces y canales Y dijo el mensajero "Piden verte señor dos pescadores Encontraron un ave misteriosa Es su deseo que no la mire sino Moctezuma" Llegaron los dos hombres con el ave en la red El Gran Tlataoni observó que en lugar de la cabeza tenía un espejo En él vio reflejadas "casas sobre la mar y unos venados cubiertos de metal grandes sin cuernos" "Vuelven los dioses" dijo Moctezuma "Las profecías se cumplen No habrá oro capaz de refrenarlos Del azteca quedará sólo el llanto y la memoria"	Se puso el sol ← Brillaron las montañas El Gran Tlataoni entró en sus aposentos No pudo descansar ←Fue hasta las Salas Negras de su palacio destinadas a los estudios mágicos recinto de la sabiduría de los padres Miró el lago jade bajo la noche y la ciudad llena de luces y canales ↓ Y dijo el mensajero "Piden verte → señor dos pescadores Encontraron un ave misteriosa Es su deseo que no la mire sino Moctezuma" Llegaron los dos hombres con el ave en la red El Gran Tlataoni observó que en lugar de la cabeza tenía un espejo ← En él vio reflejadas "casas sobre la mar ← y unos venados cubiertos de metal ← grandes sin cuernos" "Vuelven los dioses" dijo Moctezuma "Las profecías se cumplen ← No habrá oro capaz de refrenarlos Del azteca quedará sólo el llanto ← y la memoria"	Se puso el sol, brillaron las montañas. El Gran Tlataoni entró en sus aposentos. [Incapaz de dormir,] fue hasta las Salas Negras de su palacio, destinadas a los estudios mágicos, recinto de la sabiduría de los padres. Miró el lago (← jade bajo la noche), ← la ciudad [isla rodeada de volcanes.] Y dijo el mensajero: –Piden verte, señor, dos pescadores. Encontraron un ave misteriosa. Es su deseo que no la mire sino Moctezuma. Entraron los dos hombres con el ave en la red. ← El Gran Tlataoni observó que en lugar de la cabeza tenía un espejo. En él vio [que surgían] *casas sobre la mar y unos venados* *cubiertos de metal, grandes, sin cuernos.* –Vuelven los dioses –dijo Moctezuma–. Las profecías se cumplen. No habrá oro capaz de refrenarlos. ← Del azteca quedará sólo el llanto y la memoria.	Se puso el sol, brillaron las montañas. El Gran Tlataoni entró en sus aposentos. Incapaz de dormir, fue hasta las Salas Negras de su palacio, destinadas a los estudios mágicos, recinto de la sabiduría de los padres. Miró el lago (jade bajo la noche), la ciudad isla rodeada de volcanes. Y dijo el mensajero: –Piden verte, señor, dos pescadores. Encontraron un ave misteriosa. Es su deseo que no la mire sino Moctezuma. Entraron los dos hombres con el ave en la red. El Gran Tlataoni observó que en lugar de la cabeza tenía un espejo. En él vio que surgían *casas sobre la mar y unos venados* *cubiertos de metal, grandes, sin cuernos.* –Vuelven los dioses –dijo Moctezuma–. Las profecías se cumplen. No habrá oro capaz de refrenarlos. Del azteca quedará sólo el llanto y la memoria.

De *Desde entonces*

43 – Cocteau se mira en el espejo / Jean Cocteau se mira en el espejo

(Era, 1980 et Era, 1983)	(ToT, 1980)	(Jean Cocteau se mira en el espejo, ToT, 2000)	(Jean Cocteau se mira en el espejo, ToT, 2000)
En el principio no existían los años sólo un continuo inmemorable: la infancia Más tarde subrayaron su impermanencia fueron hierba del campo olas adioses y llegué a acumular setenta Y este rostro de vidrio ahora es mi cara en la luna del agrio espejo Atrás en su otra cara sombría en su mar de tinieblas bajo el azogue me esperan impacientes mis otros muertos	En el principio no existían los años sólo un continuo inmemorable: la infancia Más tarde subrayaron su impermanencia fueron hierba del campo olas adioses y llegué a acumular setenta Y este rostro de vidrio ahora es mi cara en la luna del agrio espejo Atrás en su otra cara sombría en su mar de tinieblas bajo el azogue me esperan impacientes mis otros muertos	En el principio no existían los años, sólo un continuo inmemorable: ← la infancia. Más tarde subrayaron su impermanencia, fueron hierba del campo, ← olas, adioses, y llegué a acumular setenta. [Este] rostro de vidrio ← ahora es mi cara en la luna del agrio espejo. Atrás, [bajo su] cara sombría, en su mar de tinieblas, ← [entre] el azogue, me esperan impacientes [los] otros muertos.	En el principio no existían los años, sólo un continuo inmemorable: la infancia. Más tarde subrayaron su impermanencia, fueron hierba del campo, olas, adioses. y llegué a acumular setenta. Este rostro de vidrio ahora es mi cara en la luna del agrio espejo. Atrás, bajo su cara sombría, en su mar de tinieblas, entre el azogue, me esperan impacientes los otros muertos.

44 – Homenaje

(Era, 1980 et Era, 1983)	(ToT, 1980)	(ToT, 2000)	(ToT, 2000)
Con esta lluvia el mundo natural penetra en los desiertos de concreto Escucha su música veloz contrapunto de viento y agua Única eternidad que sobrevive esta lluvia no miente	Con esta lluvia el mundo natural penetra en los desiertos de concreto Escucha su música veloz contrapunto de viento y agua Única eternidad que sobrevive esta lluvia no miente	Con esta lluvia el mundo natural ← penetra en los desiertos de concreto. ← Escucha su música veloz, contrapunto de viento y agua. Única eternidad que sobrevive, esta ← lluvia ← no ← miente.	Con esta lluvia el mundo natural penetra en los desiertos de concreto. Escucha su música veloz, contrapunto de viento y agua. Única eternidad que sobrevive, esta lluvia no miente.

45 – San Cosme 1854

(Era, 1980 et Era, 1983)	(ToT, 1980)	(ToT, 2000)	(ToT, 2000)
Mundo de vidrio en la litografía Jardines en donde ahora se atropellan los coches Casas y fuentes y árboles frutales: hoy estacionamientos desolados Aire sin mancha y no el actual irrespirable veneno Pero no creas en la nostalgia inmemorable: debajo del tibio edén que se detuvo en la imagen había: desague al descubierto miles de esclavos seis o siete horas para hacer la comida y gran dificultad para bañarse	Mundo de vidrio en la litografía(.) Jardines en donde ahora se atropellan los coches(.) Casas y fuentes y árboles frutales: hoy estacionamientos desolados(.) Aire sin mancha y no el actual irrespirable veneno(.) Pero no creas en la nostalgia inmemorable: debajo del tibio edén que se detuvo en la imagen había: desague al descubierto miles de esclavos seis o siete horas para hacer la comida y gran dificultad para bañarse(.)	Mundo de vidrio en la litografía. Jardines en donde ahora se atropellan los coches. Casas y fuentes y árboles frutales[,] hoy estacionamientos desolados. ← Aire sin mancha y no el actual irrespirable veneno. ← Pero no creas en la nostalgia inmemorable: debajo del tibio edén que se detuvo en la imagen ← había: ← desague [a la intemperie,] ← miles de esclavos. ← seis o siete horas ← para hacer la comida –y gran dificultad para bañarse.	Mundo de vidrio en la litografía. Jardines en donde ahora se atropellan los coches. Casas y fuentes y árboles frutales, hoy estacionamientos desolados. Aire sin mancha y no el actual irrespirable veneno. Pero no creas en la nostalgia inmemorable: debajo del tibio edén que se detuvo en la imagen había: desague a la intemperie, miles de esclavos, seis o siete horas para hacer la comida –y gran dificultad para bañarse.

46 – Dante

(Era, 1980 et Era, 1983)	(ToT, 1980)	(ToT, 2000)	(ToT, 2000)
Al ver a Dante por la calle la gente le apedreaba. Suponía que de verdad estuvo en el infierno	Al ver a Dante por la calle la gente le apedreaba(.) Suponía que de verdad estuvo en el infierno	Al ver a Dante por la calle la gente le apedreaba [con la certeza de que realmente] estuvo en el infierno.	Al ver a Dante por la calle la gente le apedreaba con la certeza de que realmente estuvo en el infierno.

47 – Sol de Heráclito

(Era, 1980 et Era, 1983)	(ToT, 1980)	(ToT, 2000)	(ToT, 2000)
El sol es nuevo cada día ("pero los ojos que lo ven brillar no disfrutan de esa capacidad") añadió Heráclito en líneas omitidas por los copistas o devoradas en el célebre incendio de Alejandría	*El sol es nuevo cada día* ("pero los ojos que lo ven brillar no disfrutan de esa capacidad") añadió Heráclito en líneas omitidas por los copistas o devoradas en el célebre incendio de Alejandría	*El sol es nuevo cada día*, pero los ojos que lo ven brillar ← no disfrutan de esa capacidad ← añadió Heráclito en líneas omitidas por los copistas o devoradas en el célebre incendio de Alejandría.	*El sol es nuevo cada día,* pero los ojos que lo ven brillar no disfrutan de esa capacidad añadió Heráclito en líneas omitidas por los copistas o devoradas en el célebre incendio de Alejandría.

Index des auteurs cités (travaux théoriques et critiques)

A

ABRAME-BATTESTI Isabelle · 115, 116, 122, 126, 137, 159, 160, 166, 168, 188
ANDERSON Danny J. · 226, 22
ANGELET Christian · 171
ANGENOT Marc · 88, 93
ARON Paul · 54, 69, 113, 136, 146, 192, 194
AUTHIER-REVUZ Jacqueline · 362

B

BAKHTINE Mikhaïl · 64, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 87, 88, 219, 484
BARDECHE Marie-Laure · 152, 153, 154
BARTH John · 71, 76, 77
BARTHES Roland · 58, 94, 176, 439, 480
BAYARD Pierre · 466
BEHAR Henri · 58, 63, 114, 128
BELLEMIN-NOËL Jean · 46, 102
BERCOT Martine · 428
BEUGNOT Bernard · 57, 62, 114, 115, 131, 135
BIASI (de) Pierre-Marc · 103, 104, 107, 109, 227, 228, 229
BLOOM Harold · 120, 402, 403, 405, 407, 408, 453
BORGES Jorge Luis · 15, 34, 42, 44, 56, 76, 77, 85, 86, 103, 115, 116, 117, 118, 129, 135, 142, 143, 152, 171, 183, 184, 185, 186, 209, 216, 217, 218, 233, 277, 344, 353, 354, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 373, 374, 406, 408, 410, 415, 418, 419, 443, 460, 461, 483, 484
BOUILLAGUET Annick · 137, 138, 189, 190, 191, 194
BOURDIEU Pierre · 226
BRADU Fabienne · 337
BRUCE NOVOA Juan · 385
BUTOR Michel · 117, 138, 141

C

CARRILLO JUAREZ Carmen Dolores · 395, 423, 436, 456
CERTEAU (de) Michel · 387, 388, 394
COMPAGNON Antoine · 82, 83, 122, 123, 130, 158, 160, 176, 177, 183, 190, 200, 475
CORNILLE Jean-Louis · 215, 216

D

DEBRAY GENETTE Raymonde · 106
DEL LUNGO Andrea · 171, 228
DOCTER Mary · 408
DOMINO Maurice · 42, 43, 62, 63, 66, 67, 68, 129, 130, 131, 205, 411
Dousteyssier-Khose Catherine · 188
DUCROT Oswald · 168

E

ECO Umberto · 28, 72, 76, 86
EDELMAN Bernard · 138
ELIOT Thomas Stearns · 71, 83, 161, 303, 395, 404, 410, 425, 442, 443, 453, 457, 462, 466, 481, 484
ENGELIBERT Jean-Paul · 65, 114

F

FERNÁNDEZ GRANADOS Jorge · 36, 38, 41, 471
FERRER Daniel · 101, 102
FISCHER María Luisa · 341
FRANCE Anatole · 59, 73, 76, 78, 85, 111, 137, 207, 331, 375, 415, 481
FREDERIC Madeleine · 139
FRIIS Ronald J. · 403, 405, 463

G

GAGNIERE Claude · 329
GARCIA TERRES Jaime · 20, 24, 25, 395, 465, 466, 467, 471
GENETTE Gérard · 27, 28, 42, 43, 44, 47, 48, 87, 89, 90, 91, 106, 130, 143, 144, 145, 146, 147, 157, 158, 166, 172, 178, 179, 180, 181, 186, 191, 192, 195, 198, 202, 205, 233, 234, 244, 344, 354, 355, 356, 357, 369, 475
GIGNOUX Anne-Claire · 41, 47, 59, 67, 112, 115, 117, 118, 120, 122, 123, 125, 127, 129, 135, 136, 138, 140, 188, 206
GORDON Samuel · 26, 350
GRANIELA-RODRIGUEZ Magda · 352
GRAY Nancy · 378
GRESILLON Almuth · 100, 101, 105, 109
GRIVEL Charles · 96
GUARDIA (de) Jean · 140

H

HUTCHEON Linda · 74, 75, 194, 382, 384

J

JAMESON Fredric · 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 194
JENNY Laurent · 69, 70, 89, 90, 91, 94, 119
JIMENEZ DE BAEZ Yvette · 369, 370, 386

K

KRISTEVA Julia · 78, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 111, 114, 475

L

LAFON Michel · 42, 44, 66, 111, 115, 116, 118, 129, 135, 140, 142, 143, 358, 366, 369, 415, 418
LARBAUD Valéry · 161, 427
LOPEZ ESTRADA Francisco · 328

M

MALLARME Stéphane · 64, 304, 305, 469
MAQUERLOT Jean-Pierre · 115
MAUREL-INDART Hélène · 206, 207, 208, 209, 480
MCLUHAN Marshall · 69, 94
MOSER Walter · 16
MOUNIN Georges · 362

O

OLEA FRANCO Rafael · 284, 363, 381
ORIOL-BOYER Claudette · 41, 57, 105, 114, 135, 145
OVIEDO José Miguel · 417, 432, 471

P

PAGES Alain · 106
PARAÍSO Isabel · 249, 299, 300
PARDO Madeleine · 299
PAZ Octavio · 21, 23, 24, 25, 37, 63, 120, 242, 337, 343, 395, 399, 404, 406, 410, 438, 439, 440, 442, 453, 465, 466, 467, 471, 478, 479
PEREIRA Armando · 21, 22, 23, 24
PONGE Francis · 102
POPOVIC KARIC Pol · 268, 351, 393
PRAK-DERRINGTON Emmanuelle · 141, 142

R

RABAU Sophie · 190, 213
RICARDOU Jean · 89, 113, 114, 136
RIFFATERRE Michael · 45, 67, 91, 92, 93, 95, 96, 475
SABAS Martín · 406
SAMOYAULT Tiphaine · 96
SARDUY Severo · 325, 326, 410
SCHWOB Marcel · 167, 183, 210, 211, 212, 213, 223, 277, 466
SOTO-DUGGAN Lilvia · 59, 337, 341, 454, 465, 471

T

TODOROV Tzvetan · 78, 79, 80, 81, 82, 85, 281

U

URIBE Álvaro · 65, 66, 223, 233, 357

V

VALERY Paul · 43, 109, 110, 161, 349, 410, 427, 480, 481
VERANI Hugo J. · 15, 17, 21, 22, 26, 27, 31, 32
VIDAL-NAQUET Pierre · 271
VILLENA (de) Luis Antonio · 15, 26, 34, 357, 397, 401, 402

W

WILLIAMS Raymond L. · 70, 115, 233, 357, 382, 466, 469

X

XIE Ming · 468

Z

ZAID Gabriel · 23, 38, 337, 410, 464, 477, 479
ZANETTI Susana · 337, 341, 466, 470, 471
ZAVALA Lauro · 233, 357, 378

Index des textes de José Emilio Pacheco étudiés

Œuvre narrative

La sangre de Medusa 13, 16, 20, 28, 30, 49, 85, 98, 149, 174, 180, 182, 183, 185, 186, 202, 206, 208, 209, 215, 216, 221, 223, 224, 232, 235, 257, 276, 357, 358, 359, 361, 368, 369, 373, 482, 509
La sangre de Medusa · 13, 85, 236, 258, 355, 361, 363, 461, 463, 510
Tríptico del gato · 13, 225, 361
La noche del inmortal · 13, 85, 151, 208, 210, 211, 216, 224, 276, 355, 359, 363, 509
El enemigo muerto · 373
El torturador · 361
Mínima expresión · 30, 359, 362, 368
Casos de la vida real · 359, 363, 365, 368
Para que eternamente estés conmigo · 186
Gulliver en el país de los Megáridos · 15, 126, 147, 171, 714, 183, 184, 186, 195, 358

El viento distante y otros relatos · 29, 49, 221, 225, 226, 232, 247, 250, 257, 263, 355, 356, 357, 369, 370, 371, 372
El parque hondo · 232, 236, 237, 240, 242, 243, 244, 245, 489
Tarde de agosto · 236, 237, 238, 239, 240, 243, 370, 372, 490
El viento distante 236, 237, 242, 243, 370, 492
Parque de diversiones · 29, 232, 355
La cautiva · 231, 237, 244, 246, 263, 264, 495
El castillo en la aguja · 232, 236, 259, 260, 262, 272, 371, 496
Aqueronte ·258, 499
La reina · 233, 236, 356, 500
La luna decapitada · 263, 265, 268, 501
Virgen de los veranos · 272, 273, 503
No entenderías · 237, 240, 241, 258, 259, 504
Civilización y barbarie · 250, 255, 354, 506
Algo en la oscuridad · 29
Jericó · 250, 253, 255, 354, 507

Morirás lejos · 18, 28, 29, 32, 49, 50, 75, 77, 80, 105, 117, 129, 153, 154, 155, 178, 194, 201, 221, 224, 225, 268, 269, 270, 271, 353, 354, 357, 369, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 388, 389, 390, 394, 478

El principio del placer · 29, 49, 73, 221, 233, 250, 257, 279, 354, 356, 357, 369, 371, 375, 376, 377, 380
El principio del placer - 20, 236, 237, 244, 248, 369, 372, 511
La zarpa · 512
La fiesta brava · 72, 250, 272, 279, 281, 282, 284, 285, 378, 380, 513
Tenga para que se entretenga · 201, 250, 252, 259, 260, 262, 377, 515
Cuando salí de La Habana, válgame Dios · 242, 250, 272, 354, 377, 516

Las batallas en el desierto · 18, 28, 29, 31, 49, 72, 150, 221, 226, 234, 235, 237, 258, 356, 357, 371

Œuvre poétique

Los elementos de la noche · 15, 24, 28, 33, 35, 49, 50, 181, 290, 292, 298, 318, 319, 337, 339, 340, 345, 405, 470, 518

El reposo del fuego · 15, 28, 33, 34, 35, 36, 49, 50, 127, 149, 165, 201, 290, 299, 312, 313, 317, 318, 412, 416, 417, 418, 421, 467

No me preguntes cómo pasa el tiempo · 15, 27, 28, 33, 36, 37, 38, 39, 40, 49, 50, 127, 163, 225, 290, 294, 300, 303, 308, 318, 328, 329, 340, 350, 297, 407, 408, 426, 427, 429, 436, 438, 439, 444, 445, 448, 450, 455, 460, 463, 470, 478, 479, 532

Irás y no volverás · 28, 36, 49, 50, 181, 290, 295, 301, 308, 337, 340, 345, 351, 413, 420, 436, 438, 442, 450, 452, 455, 460, 470, 542

Islas a la deriva · 28, 36, 49, 50, 290, 296, 301, 302, 306, 340, 397, 424, 426, 427, 430, 449, 454, 463, 470, 545

Desde entonces · 28, 36, 38, 49, 50, 181, 245, 290, 297, 302, 340, 342, 441, 470, 548

Los trabajos del mar · 28, 40, 127, 197, 397, 398, 436, 445, 449, 463

Miro la tierra · 28, 397, 423, 436, 450, 468

Ciudad de la memoria · 28, 29, 127, 397, 444

El silencio de la luna · 28, 414, 421, 442, 444, 446, 449, 455, 467

La arena errante · 28, 397, 442, 444, 467

Liste des tableaux présentés

Tableau 1 : Corpus (ouvrages narratifs et poétiques) 50

Tableau 2 : Étapes du processus, fonctions opératoires et documents de genèse en jeu lors de la critique des imprimés 108

Tableau 3 : Tentative de typologie de la réécriture pachéquienne (critère formel) 148

Tableau 4 : Tentative de typologie de la réécriture pachéquienne (critère fonctionnel) 201

Tableau 5 : Inventaire et datation des textes narratifs réécrits lors de rééditions 230

Tableau 6 : Synthèse des types de réécriture observés dans les sections d'ouverture des premiers recueils poétiques 292

Tableau 7 : Inventaire des auteurs et textes cités dans ToT (2000) 411

Bibliographie

I. Œuvres de José Emilio Pacheco

1. Versant narratif (éditions originales)

PACHECO, José Emilio, *La sangre de Medusa*, México, Latitudes, 1978.

El viento distante y otros relatos, México, Era, 1963.

Morirás lejos, México, Joaquín Mortiz, 1967.

El principio del placer, México, Joaquín Mortiz, 1972.

Las batallas en el desierto, México, Era, 1981.

La sangre de Medusa y otros cuentos marginales, México, Era, 1990.

2. Versant poétique (éditions originales)

PACHECO, José Emilio, *Los elementos de la noche [1958-1962]*, México, UNAM, 1963.

El reposo del fuego [1963-1964], México, FCE, 1966.

No me preguntes cómo pasa el tiempo [1964-1968], México, Joaquín Mortiz, 1969.

Irás y no volverás [1969-1972], México, FCE, 1973.

Islas a la deriva [1973-1975], México, Siglo XXI Editores, 1976.

Desde entonces [1975-1978], México, Era, 1980.

Tarde o temprano [1958-1980], México, FCE, 1980.

Los trabajos del mar [1979-1983], México, Era, 1983.

Miro la tierra [1983-1986], México, Era, 1986.

Ciudad de la memoria [1986-1989], México, Era, 1989.

El silencio de la luna [1985-1993], México, Era, 1989.

La arena errante [1992-1998], México, Era, 1999.

« Siglo pasado (desenlace) [1999-2000] », *Golpe de dados*, 2000, n°CLXVI.

Tarde o temprano [1958-2000], México, FCE, 2000.

2. Essais, notes, articles et prologues

PACHECO, José Emilio, « Aproximación a la poesía mexicana del siglo XX », *Hispana*, 1965, vol. 48, nº2, pp. 209-219.

Article sans titre, inclus dans la série « Los narradores ante el público », vol. 1, México, Joaquín Mortiz, 1966, pp. 241-263.

« Nota », Miguel de Cervantes, *El cerco de Numancia*, versión y pról. José Emilio Pacheco, México, Siglo XXI Editores, 1974.

Antología del modernismo (1884-1921), 2ª ed., México, UNAM, 1977.

« Nota sobre la otra vanguardia », *Revista iberoamericana*, 1979, vol. XLV, nº106-107, pp. 327-334.

Aproximaciones, México, Editorial Penélope, 1984.

La lectura como placer, Grupo Alexander Bain, México, 1995.

« Reloj de arena. 1899: Rubén Darío vuelve a España », *Letras Libres*, junio de 1999, pp. 58-60.

« Reloj de arena. Borges de noche », *Letras Libres*, abril de 2001, pp. 26-28.
« Reloj de arena. López Velarde hacia "La Suave Patria" », *Letras Libres*, agosto de 2001, pp. 42-44.
« Reloj de arena. El los abismos de *El Aleph* », *Letras Libres*, agosto de 2002, pp. 20-22.
« Reloj de arena. Paz y los otros », *Letras Libres*, noviembre de 2002, pp. 20-22.
« Nota », *El Cantar de los Cantares. Una aproximación de José Emilio Pacheco*, México, Era/El Colegio Nacional, 2009.
« Un palimptexto: 1956, 1990, 2011 », [article en ligne], *Proceso*, 28 de septiembre de 2011, disponible sur http://www.proceso.com.mx/282696

II. Théorie et critique littéraire :

1. Ouvrages généraux

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, tr. Alfreda Aucouturier, Paris, Gallimard, 1984.
BARTHES, Roland, « Préface », *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Éd. du Seuil, 1971, pp. 7-16.
Le degré zéro de l'écriture, Paris, Éd. du Seuil, 1972.
L'empire des signes, Paris, éds. du Seuil, 2007, [1ère édition 1970].
COMPAGNON, Antoine, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Éd. du Seuil, 1998.
DEL LUNGO, Andrea, *L'incipit romanesque*, Paris, Éd. du Seuil, 2003.
ELIOT, Thomas Stearns, « Tradition and the Individual Talent », *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, London, Faber and Faber, 1997 [1ère éd. 1920], pp. 39-49
On Poetry and Poets, London, Faber and Faber, 1957.
Sobre poesía y poetas, tr. Marcelo Cohen, Barcelona, Icaria Editorial, 1992.
GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éd. du Seuil, 1972.
Introduction à l'architexte, Paris, Éd. du Seuil, 1979.
Seuils, Paris, Éd. du Seuil, 1987.
TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Éd. du Seuil, Paris, 1970.
Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique suivi de : Écrits du cercle de Bakhtine, tr. Georges Philippenko, Paris, Éd. du Seuil, 1981.
VALERY, Paul, *Introduction à la poétique*, 2ème éd., Paris, Gallimard, 1940.

2. Reprise, réécriture, répétition, intertextualité

ABRAME-BATTESTI, Isabelle, *La citation et la réécriture dans la « Divine Comédie » de Dante*, Torino, Ed. dell'Orso, 1999.
ANGELET, Christian, « Le topique du manuscrit trouvé », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1990, n°42, pp. 165-176.
ANGENOT, Marc, « L'intertextualité : enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel », *Revue des Sciences Humaines*, 1983, nº189, pp. 121-135.
ARON, Paul (comp.), *Du pastiche, de la parodie et de quelques notions connexes*, Québec, Nota Bene, 2004.
BARDECHE, Marie-Laure, « Répétition, récit, modernité », *Poétique*, 1997, nº111, pp. 259-287.
BARTH, John, « The Literature of Exhaustion », *The Friday Book: Essays and Other Nonfiction*, New York, G. P. Putman's sons, 1984, pp. 62-77.
BAYARD, Pierre, *Le plagiat par anticipation*, Paris, Éd. de Minuit, 2008.

BEHAR, Henri, « La réécriture comme poétique – ou le même et l'autre », *Romanic Review*, 1981, vol. 72, n° 1, pp. 51-65.

BENJAMIN, Walter, *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, tr. Maurice de Gandillac, Paris, Allia, 2003 [1ère éd. 1955].

BERISTÁIN, Helena, *Alusión, referencialidad, intertextualidad*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones filológicas, 1996.

BEUGNOT, Bernard, « La réécriture : entre histoire et théorie », dans Lise Gauvain (comp.), *Jean Giraudoux. L'écriture palimpseste : actes du colloque de la Société internationale des études giralduciennes, Montréal, 25-29 septembre 1995*, Montréal, Département des études françaises de l'Université de Montréal, 1997.

BLOOM, Harold, *L'angoisse de l'influence*, tr. M. Shelledy et Souad Degachi, Paris, Aux Forges de Vulcains, 2013 [1ère éd. 1973].

BOUILLAGUET, Annick, *L'écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*, Paris, Nathan, 1996.

CAMARERO, Jesús, *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Barcelona, Anthropos, 2008.

COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éd. du Seuil, 1979.

CORNILLE, Jean-Louis, *Plagiat et créativité (treize enquêtes sur l'autre et son autre)*, Amsterdam, Rodopi, 2008.

Plagiat et créativité II. Douze enquêtes sur l'auteur et son double, Amsterdam, Rodopi, 2011.

DEPRETTO, Catherine (éd.), *L'héritage de Mikhaïl Bakhtine*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo, *Culturalismo y creación poética*, Madrid, Revista de Occidente, 1972.

DOMINO, Maurice, « La réécriture du texte littéraire. Mythe et réécriture », [en ligne], *Semen*, 1983, nº 3, disponible sur : http://semen.revues.org/5383

DOUSTEYSSIER-Khoze, Catherine, « De la *parodicité* : l'exemple naturaliste », Catherine Dousteyssier-Khoze et Floriane Place-Verghnes (eds.), *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, Bern, Peter Lang, 2006, pp. 65-79.

DURVYE, Catherine, *Les réécritures*, Paris, Ellipses, 2001.

EDELMAN, Bernard, *La propriété littéraire et artistique*, 4ème ed., Paris, PUF, 2008.

EIGELDINGER, Marc, *Mythologie et intertextualité*, Genève, Éditions Slatkine, 1987.

ELIZALDE, Lydia, « Estética de la repetición », *Estudios 104*, 2013, vol. XI, pp. 173-182.

ENGELIBERT, Jean-Paul et Yen-Mai Tran Gervat (dir.), *La littérature dépliée. Reprise, répétition, réécriture*, Presses Universitaires de Rennes, 2008.

FRANCE, Anatole, *Apologie pour le plagiat*, Paris, Éd. du Sonneur, 2013 [1ère éd. 1891].

FREDERIC, Madeleine, *La répétition. Étude linguistique et rhétorique*, Tübingen, M. Niemeyer, 1985.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éd. du Seuil, 1982.

« L'autre du même », *Corps écrit*, 1985, nº15, pp. 11-16.

GIGNOUX, *La récriture : formes, enjeux, valeurs autour du Nouveau Roman*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.

GRIVEL, Charles, « Thèses préparatoires sur les intertextes », Renate Lachmann (éd.), *Dialogizität*, München, Wilhem Fink, 1982, pp. 237-248.

GUARDIA, Jean (de), « Les impertinences de la répétition. Portée et limites d'un outil d'analyse textuelle », *Poétique*, 2002, nº132, pp. 589-604.

HAY, Louis, « Le texte n'existe pas », *Poétique*, 1985, nº62, pp. 147-158.

HUTCHEON, Linda, « Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía », *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos hispanoamericanos)*, Hernán Silva (ed.), México, UAM-Iztapalapa, 1992.

JENNY, Laurent, « La stratégie de la forme », *Poétique*, 1976, nº27, pp. 257-281.

KRISTEVA, Julia, « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », *Critique*, avril 1967, n°239, pp. 438-465.

LAFON, Michel, *Borges ou la réécriture*, Paris, Éd. du Seuil, 1990.

MAQUERLOT, Jean-Pierre, *Réécritures. Actes des Colloques du 15 mai 1997 et des 6-7 novembre 1998*, Publications Université de Rouen, 2000.

MAUREL-INDART, Hélène, *Du plagiat*, Presses Universitaires de France, Paris, 1999.

MURAT, Michel, « Le dernier livre de la bibliothèque. Une histoire du poème en prose », Marielle Macé et Raphaël Baroni (dir.), *Le Savoir des genres*, Presses Universitaires de Rennes, 2007, pp. 281-295.

OLMO ITURRIARTE, Almuneda (del) et Francisco Díaz de Castro (eds), *Versos robados. Tradición clásica e intertextualidad en la lírica posmoderna peninsular*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2011.

ORIOL-BOYER, Claudette (dir.), *La réécriture*, Ceditel/Université de Grenoble Stendhal, 1990.

PEYTARD, Jean, *Bakhtine. Dialogisme et analyse du discours*, Bertrand Lacoste, Paris, 1995.

PRAK-DERRINGTON, Emmanuelle, « Récit, répétition, variation », *Cahiers d'études germaniques*, 2005, nº49, pp. 55-65.

RABAU, Sophie, « Le mouchoir de Scarlett (et celui de Léa). Entre ressemblance et reconnaissance », *Critique : revue générale des publications françaises et étrangères*, 2002, vol. LVIII, nº663, pp. 616-626.

RICARDOU, Jean, « Pour une théorie de la récriture », *Poétique*, 1989, nº77, pp. 3-15.

RIFFATERRE, Michael, « Sémiotique intertextuelle : l'interprétant », *Revue d'esthétique*, 1979, nº1-2, pp. 128-150.

« La syllepse intertextuelle », *Poétique*, novembre 1979, nº40, pp. 496-501.

« L'intertexte inconnu », *Littérature*, février 1981, nº41, « Intertextualités médiévales », pp. 4-7.

SAINT-AMAND, Denis, « Écrire (d')après : sur la littérature "au second degré" et ses critiques », *COnTEXTES* [revue en ligne], mis en ligne le 05 mars 2009, disponible sur : http://contextes.revues.org/4171

SAMOYAULT, Tiphaine, *Littérature et mémoire du présent*, Pleins Feux, Nantes, 2001.

L'intertextualité. Mémoire de la littérature, Paris, Armand Colin, 2005.

SANGSUE, Daniel, *La parodie*, Paris, Hachette, 1994.

« Seuils de la parodie », Catherine Dousteyssier-Khoze et Floriane Place-Verghnes (eds.), *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, Bern, Peter Lang, 2006, pp. 17-35.

La relation parodique, Paris, José Corti, 2007.

VERNET, Matthieu, « L'auteur en soupçon ou l'œuvre comme fiction », *Fabula* [en ligne], disponible sur : http://www.fabula.org/atelier.php?Oeuvre_comme_fiction

3. Critique génétique et édition critique

BELLEMIN-NOËL, Jean, *Le texte et l'avant-texte : les brouillons d'un poème de Milosz*, Paris, Larousse, 1972.

DE BIASI, Pierre-Marc, *Génétique des textes*, Paris, CNRS, 2011.

DEBRAY GENETTE, Raymonde, « Génétique et théories littéraires » [en ligne], *Institut des Textes et Manuscrits Modernes* (ITEM), mis en ligne le 15 décembre 2007, disponible sur : http://www.item.ens.fr/index.php?id=200864

CLARK DE LARA, Belem, Concepción Company Company, Laurette Godinas, *et al.* (ed.), *Crítica textual. Un enfoque multidisciplinario para la edición de textos*, México, El Colegio de México / UNAM / UAM, 2009.

COLLA, Fernando (coord.), *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*. CRLA-Archivos, Poitiers, 2005.

FERRER, Daniel et Jean-Louis Lebrave, « Introduction : de la variante textuelle au geste d'écriture variant », dans Daniel Ferrer et Jean-Louis Lebrave (comp.), *L'écriture et ses doubles. Genèse et variation textuelle*, CNRS, Paris, 1991, pp. 9-25.

GRESILLON, Almuth, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, PUF, Paris, 1994.

NEEFS, Jacques, « La critique génétique, entre histoire et esthétique », *Romanic Review*, 1995, 86, nº3, pp. 419-427.

ORIOL-BOYER, Claudette (dir.), *Critique génétique et didactique de la réécriture. Travailler avec des brouillons d'écrivains*, Bertrand Lacoste, Toulouse, 2003, 150.

PAGES, Alain « Pour une génétique de l'imprimé. L'étape de la prépublication » [en ligne], publié sur le site de l'Institut des Textes et Manuscrits Modernes (ITEM), disponible sur : http://www.item.ens.fr/index.php?id=27129

PONGE, Francis, *La fabrique du « Pré »*, Genève, Skira, 1971.

4. Traduction

BENSOUSSAN, Albert, "Traduire l'étranger", *Meta*, 1990, n°35, 597-601.

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

« La traduction et ses discours », *Meta*, 1989, vol. XXXIV, nº4, pp. 672-679.

La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain, Paris, Éd. du Seuil, 1999 [1ère éd. 1985].

BORGES, Jorge Luis, « Las versiones homéricas », *Discusión*, Buenos Aires, Emecé, 1957.

BRADU, Fabienne, *Los puentes de la traducción. Octavio Paz y la poesía francesa*, México, UNAM-Universidad Veracruzana, 2004.

CARRILLO JUÁREZ, Carmen Dolores et Marco Ángel Lara (coord.), *Traducción y tradición literaria*, Barcelona, Anthropos, 2015.

DE MAN, Paul, « Conclusions : "La tâche du traducteur" de Walter Benjamin », *TTR. Traduction, terminologie, rédaction*, 1991, vol. 4, nº2, pp. 21-52.

DERRIDA, Jacques, *Qu'est-ce qu'une traduction « relevante »*, Paris, L'Herne, 2005.

Poétique et politique du témoignage, Paris, L'Herne, 2005.

HIBBS Solange y Monique Martinez (ed.), *Traduction, adaptation, réécriture dans le monde hispanique contemporain*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2006.

JAKOBSON, Roman, « Aspects linguistiques de la traduction », *Essais de linguistique générale*, tr. Nicolas Ruwet, Paris, Éd. de Minuit, 1963, pp. 78-86.

LARBAUD, Valéry, *Sous l'invocation de Saint-Jérôme*, Paris, Gallimard, 1946.

PAZ, Octavio, *Traducción: literatura y literalidad*, 3ª ed. Tusquets, Barcelona, 1990.

REYNOLDS, Matthew, « Ezra Pound: "My job was to bring a dead man to life" », *The Poetry of Translation. From Chaucer and Petrarch to Homer and Logue*, Oxford, Oxford University Press, 2011, pp. 237-267.

RICOEUR, Paul, *Sur la traduction*, Bayard, Paris, 2004.

XIE, Ming, « Pound as Translator: An Overview », dans *Ezra Pound and the Appropriation of Chinese Poetry.* Cathay*, Translation, and Imaginism*, New York, Garland, 1999, pp. 229-250.

5. Littérature et Postmodernité

BARTH, John, « La littérature du renouvellement. La fiction posmoderniste », *Poétique*, nov. 1981, nº 48, pp. 395-405

ECO, Umberto, *Apostille au nom de la rose*, tr. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985.

« Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne », tr. Marie-Christine Gamberini, *Réseaux*, 1994, vol. 12, n°68. pp. 9-26.

HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Routledge, London, 1988.

JAMESON, Fredric, *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*, London, Verso, 1998.

MCLUHAN, Marshall, *Du cliché à l'archétype : la foire du sens*, tr. Derrick de Kerckhove, Paris, Mame, 1973.

RISCO, Antón, « Le Postmodernisme latino-américain », [en ligne], *Études littéraires*, 1994, vol. 27, n°1, pp. 63-76, disponible sur : http://id.erudit.org/iderudit/501068ar

WILLIAMS, Raymond L. et Blanca Rodríguez, *La narrativa posmoderna en México*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2002.

6. Domaine hispano-américain en général et mexicain en particulier

ALAZRAKI, Jaime, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Gredos, Madrid, 1983.

ANDERSON, Danny J., « Creating Cultural Prestige: Editorial Joaquín Mortiz », *Latin American Research Review*, 1996, vol. 31, n°2, pp. 3-41.

BALDERSTON, Daniel, *The Latin American Short Story: an Annotated Guide to Anthologies and Criticism*. Greenwood Press, New York, 1992.

BLAS ALBERTOS, María José, *La poesía mexicana contemporánea*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1996.

BRADU, Fabienne, *Los puentes de la traducción. Octavio Paz y la poesía francesa*, México, UNAM / Universidad Veracruzana, 2004.

CARBALLO, Emmanuel (pról., selección y notas), *Narrativa mexicana de hoy*. Alianza, Madrid, 1969.

CHOUCIÑO FERNÁNDEZ, Ana, *Radicalizar e interrogar los límites: poesía mexicana. 1970-1990*, México, UNAM, 1997.

DAUSTER, Frank, « Poetas mexicanos nacidos en las décadas de 1920, 1930 y 1940 », *Revista iberoamericana*, 1989, vol. LV, nº 148-149, pp. 1161-1175.

DE LA FUENTE, José Luis, « La narrativa del "post" en Hispanoamérica: una cuestión de límites », *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 1999, n°28, pp. 239-266.

GALLO, Rubén, Ignacio Padilla, *Heterodoxos mexicanos. Una antología dialogada*, México, FCE, México, 2006.

GORDON, Samuel (éd. et comp.), *Poesía mexicana reciente. Aproximaciones críticas*, México, Ediciones Eón, 1995.

JARAMILLO, Darío, *Antología de crónica latinoamericana actual*, Madrid, Alfaguara, 2012.

KOHUT, Karl (ed.), *Literatura mexicana hoy II. Los de fin de siglo*, Frankfurt am Main, Vervuert, 1993.

Literatura mexicana hoy: del 68 al ocaso de la revolución, Frankfurt am Main, Vervuert, 1995.

LASTRA, Pedro, « Poesía hispanoamericana actual », *Relecturas hispanoamericanas*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1986, pp. 129-137.

MCMURRAY, George R., « The Spanish American Short Story from Borges to the Present », Margaret Sayers Peden (ed.), *The Latin American Short Story: a Critical History*, Boston, Twayne, 1983, pp. 97-137.

MILLARES, Selena, *De Vallejo a Gelman: un siglo de poetas para Hispanoamérica*, prol. Jorge Rodríguez Padrón, Alicante, Universitat d'Alicant, 2011.

MONTES DE OCA, Marco Antonio (sel. y pról.), *El surco y la brasa. Traductores mexicanos*, México, FCE, 1974.

MUNGUÍA ZATARAIN, Martha Elena, *Elementos de poética histórica. El cuento hispanoamericano*, México, El Colegio de México, 2002.

PAZ, Octavio, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco et Homero Aridjis (sél. et notes), *Poesía en movimiento: México (1915-1966)*, 22ème éd., México, Siglo XXI Editores, 1991.

Versiones y diversiones, México, Joaquín Mortiz, 1974.

Obras completas I. La casa de la presencia. Poesía e historia, México, FCE, 1994.

PARAÍSO, Isabel, *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*, Madrid, Gredos, 1985, 454 p.

PEREIRA, Armando, « La generación de medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana », *Literatura mexicana*, 1995, vol. 6, nº1, pp. 187-212.

PÉREZ HERNÁNDEZ, Nayra, « El eco de la memoria: Juan Gelman y Dibaxu », *Alpha*, juillet 2009, n° 28, p. 214-225.

SABAS, Martín, « Poesía hispanoamericana: 1915-1980 », *Cuadernos hispanoamericanos*, 1986, nº428, pp. 170-173.

SARDUY, Severo, « El barroco y el neobarroco », *Obras III. Ensayos*, prol. Gonzalo Celorio, México, FCE, 2013.

STANTON, Anthony, « Lo culto y lo coloquial en la poesía mexicana contemporánea », *Cuadernos hispanoamericanos*, 1992, nº501, pp. 101-112.

VARGAS LLOSA, Mario, *Cartas a un joven novelista*, Barcelona, Planeta, 1997.

Inventores de la tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna, México, FCE, 1998.

ZAID, Gabriel, « El problema de la poesía que sí se entiende », *Leer poesía*, México, Debolsillo, 2009.

7. Sur l'œuvre de José Emilio Pacheco

a. Monographies et ouvrages collectifs

BALLARDIN, Paola, *José Emilio Pacheco e la pesia della speranza*, Roma, Bulzoni, 1995.

CAÑETE OCHOA, Jesús, *El mar no tiene dioses: homenaje a José Emilio Pacheco, Premio Cervantes 2009*, Universidad de Alcalá, 2010.

CARRILLO JUÁREZ, Carmen Dolores, *El mar de la noche. Intertextualidad y apropiación en la poesía de José Emilio Pacheco*, México, Editorial Eón, 2009.

FRIIS, Ronald J., *José Emilio Pacheco and the Poets of the Shadows*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2001.

GRANIELA-RODRÍGUEZ, Magda, *El papel del lector en la novela mexicana contemporánea: José Emilio Pacheco y Salvador Elizondo*, Potomac (U.S.A), Scripta Humanistica, 1991.

JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette, Diana Morán et Edith Negrín, *Ficción e historia. La narrativa de José Emilio Pacheco*, México, El Colegio de México, 1979.

La Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico, 2004, nº33 : « José Emilio Pacheco », pp. 305-474.

OLEA FRANCO, Rafael, *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, El Colegio de México, México, 2004.

POPOVICH KARIC, Pol et Fidel Chávez Pérez (coord.), *José Emilio Pacheco: perspectivas críticas*, México, Siglo XXI Editores, 2006.

RUELAS, Marú, *José Emilio Pacheco ante la heteronimia. El lado apócrifo del autor*, Universidad de Guadalajara/CUCSH, 2010.

RUIZ-PÉREZ, Ignacio, *Lecturas y diversiones: la poesía crítica de Eduarde Lizalde, Gabriel Zaid, José Carlos Becerra y José Emilio Pacheco*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2008.

TORRES, Daniel, *José Emilio Pacheco: poética y poesía del prosaísmo*, Madrid, Editorial Pliegos, 1990.

VERANI, Hugo (sél. et prol.), *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*, México, UNAM/Era, 1993.

VILLENA, Luis Antonio (de), *José Emilio Pacheco*, Madrid, 1985.

b. Articles

ALEMANY BAY, Carmen, « Elecciones y lecciones poéticas de José Emilio Pacheco (Terrazas, Sor Juana, Darío, Lugones y Vallejo », *Nueva revista de filología hispánica*, 2016, vol. 63, n°1, pp. 81-102.

ÁLVAREZ CABALLERO, Blanca, « Destrucción cultural y discriminación social: una denuncia contra la modernidad en la lírica de José Emilio Pacheco », *Ciencia ergo sum*, 2006, vol. 13, nº2, pp. 157-164.

AÑÓN, Valeria, « Antigüedades mexicanas: memoria e intertextualidad en la poesía de José Emilio Pacheco », *Orbis Tertius*, 2008, nº14, sans pagination.

BRECIA, Pablo, « Tan lejos, tan cerca: México en la voz de José Emilio Pacheco », *Si cuento lejos de ti (la ficción en México)*, ed., introd. y notas Alfredo Pavón, México, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1998, pp. 149-166.

BORINSKY, Alicia, « José Emilio Pacheco: relecturas e historia », *Revista iberoamericana*, 1990, vol. 56, n°150, pp. 267-273.

CAMPOS, Marco Antonio, « Las lecciones de José Emilio » [en ligne], *Alforja*, 2006, nº38, disponible sur : http://www.alforjapoesia.com/monografico/mon38.htm

CLUFF, Russel M., "La inmutabilidad del hombre y el transcurso del tiempo: dos cuentos de José Emilio Pacheco", en *Siete acercamientos al relato mexicano actual*, México, UNAM, 1987, pp. 59-80.

DOCTER, Mary, « José Emilio Pacheco: a Poetics of Reciprocity », *Hispanic Review*, 2002, nº70, pp. 373-392.

DOWDY, Michael, « "Of the Smog": José Emilio Pacheco's Concussive Poetics of Mexico City », *Hispanic Review*, 2011, nº79, pp. 291-316.

FERNÁNDEZ GRANADOS, Jorge, « José Emilio Pacheco : la negra fábula del tiempo » [en ligne], *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, mars-juin 2003, nº 23, disponible sur : https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero23/pacheco.html

FISCHER, María Luisa, « Presencia del texto colonial en la poesía de Antonio Cisneros y José Emilio Pacheco » [article en ligne], *INTI. Revista de literatura hispánica*, 1990, nº32, disponible sur : http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss32/13

FRIIS, Ronald J., « The Postmodern Twist of José Emilio Pacheco's *No me preguntes cómo pasa el tiempo* », *Revista de Estudios Hispánicos*, 2000, n°34, pp. 27-45.

GARCIA, Anne, « Débordements des cadres et réécritures dans l'œuvre poétique de José Emilio Pacheco » [en ligne], *Quaderna*, 2013, n°1, disponible sur : http://quaderna.org/1/varia-1/
« De l'impossibilité d'écrire l'Histoire : *Morirás lejos*, de José Emilio Pacheco », Stefano Magni (dir.), *La réécriture de l'histoire dans les romans de la postmodernité*, Presses Universitaires de Provence, 2015, pp. 259-268.
« La chronique : matière première de la fiction ? Une interrogation sur la fonction de la chronique dans l'œuvre poétique et narrative de José Emilio Pacheco » [en ligne], *América. Cahiers du CRICCAL*, 2016, n°48, disponible sur : http://america.revues.org/

GARCÍA REY, J. M., « La poesía de José Emilio Pacheco o las palabras que dicta el tiempo », *Cuadernos hispanoamericanos*, 1982, nº380, pp. 472-484.

GORDON, Samuel « Los poetas ya no cantan, ahora hablan. Aproximación a la poesía de José Emilio Pacheco », *Revista de literatura iberoamericana*, 1990, vol. LVI, nº 150, pp. 255-266.

GRAY DÍAZ, Nancy, « El mexicano naufragado y la literatura "pop": "La fiesta brava" de José Emilio Pacheco », *Hispanic Journal,* 1984, nº6, p. 131-139.

KARAM, Tanius, « Ensoñación y destrucción. La ciudad de México en la poesía de José Emilio Pacheco » [article en ligne], *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 2006, n°32, disponible sur : http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/cmexjep.html

NEGRÍN, Edith, « Una poética de la reescritura: José Emilio Pacheco », Rafael Olea Franco (ed.), *Doscientos años de narrativa mexicana. Siglo XX*, México, El Colegio de México, 2010, pp. 403-424.

OLEA FRANCO, Rafael, « La narrativa de Pacheco : una modesta y secreta complejidad », Rafael Olea Franco (ed.), *Doscientos años de narrativa mexicana. Siglo XX*, México, El Colegio de México, 2010, pp. 469-504.

OVIEDO, José Miguel, « José Emilio Pacheco: la poesía como *ready-made* », *Hispamérica. Revista de literatura*, 1976, nº 15, pp. 29-55.

RODRÍGUEZ, Juan Carlos, « La lucha por re-escribir: las poéticas de José Emilio Pacheco » [en ligne], *Álabe*, 2011, n°4, disponible sur : http://www.ual.es/alabe

RODRÍGUEZ-ALCALÁ, Hugo, « Sobre la poesía última de José Emilio Pacheco », *Hispamérica. Revista de literatura*, 1976, nº 15, pp. 57-70.

SALMERÓN TELLECHEA, Cecilia, « La *Salónica* de un dramaturgo frustrado: metaficción y exilio en *Morirás lejos* », *Literatura Mexicana*, 2011, vol. XXII, n°2, pp. 157-181.

SOTO-DUGGAN, Lilvia, « Realidad de papel: máscaras y voces en la poesía de José Emilio Pacheco », [article en ligne], *INTI. Revista de literatura hispánica* 1983, nº18, disponible sur : http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss18/

STANTON, Anthony, « Cuatro cuartetos de T. S. Eliot. Traducción de José Emilio Pacheco », *Vuelta*, 1990, nº14, pp. 39-41.

VERANI, Hugo, « José Emilio Pacheco : la voz complementaria », *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 1998, vol. XXIV, n°47, pp. 281-292.

VIDAL, Yolanda, "El placer de la reescritura: los cuentos de José Emilio Pacheco", *Ínsula*. 1998, n°618-619, 24-27.

WALDRON, John V., « Reinscribing Poetry's Potential : José Emilio Pacheco Reads Ramón López Velarde », *Hispanófila*, 2009, vol. 165, n°154, pp. 59-72.

ZANETTI, Susana, « Traducciones, versiones y homenajes en la poesía de José Emilio Pacheco », *Orbis Tertius* [article en ligne], 2010, vol. 15, nº 16, disponible sur : http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/issue/view/98

III. Textes réécrits : quelques sources et repères

BORGES, Jorge Luis et Adolfo Bioy Casares, *Cuentos breves y extraordinarios (antología)*, Buenos Aires, Editorial Raigal, 1955.

BORGES, Jorge Luis, *Obras completas*, 4 vol., Barcelona, Emecé, 1989-1996.

Obras Completas, 4 t., Buenos Aires, Emecé, 1989-2005.

Oeuvres complètes (2 t.), éd. de Jean-Pierre Bernés, tr. de Jean-Pierre Bernés, Roger Caillois, Claude Esteban (*et al.*), Paris, Gallimard, 2010.

BRUN, Jean, *Les présocratiques*, 5ème éd., Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

CALVINO, Italo, *Les cités invisibles*, tr. Jean Thibaudeau, Paris, Gallimard, 2013.

CARDENAL, Ernesto, *Epigramas*, Buenos Aires, Ediciones Carlos Lohle, 1972.

CERTEAU, Michel de, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.

EÇA DE QUEIRÓS, José Maria, *O Conde d'Abranhos e A Catástrofe*, Lisboa, Livros do Brasil, [s. d.].

GARCÍA-NOBLEJAS, Gabriel, « La traducción del chino al español en el siglo XX. Marcela de Juan » [article en ligne], *Centro Virtual Cervantes*, disponible sur : http://cvc.cervantes.es/obref/china/marcela.htm (dernière consultation le 11/08/2016).

GARIBAY, Ángel María et Miguel León-Portilla, *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista* (29ème éd.), México, UNAM, 2007.

GOROSTIZA, José, *Poesía*, 2nda ed., México, FCE, 1985.

HERACLITE, *Fragments [Citations et témoignages]*, tr., intro., notes et bibliogr. par Jean-François Pradeau, Paris, Flammarion, 2002.

Fragments (5ème éd.), tr. et commentaires Marcel Conche, Paris, PUF, 2011.

HOPES, Jeffrey, *Gulliver's Travels. Jonathan Swift*, Paris, Armand Colin, 2001.

JOSEPHE, Flavius, *La guerre des juifs*, tr. Pierre Savinel, Paris, Éd. de Minuit, 1977.

JUVENAL, *Satires*, tr. et prés. de Claude-André Tabart, Gallimard, Paris, 1996.

Sátiras, tr. y notas Bartolomé Segura Ramos, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996.

LAWRENCE, David Herbert, *Lettres à Katherine Mansfield et à J.M. Murry*, tr. T. Aubray, Paris, Payot & Rivages, 2006.

MALLARME, Stéphane, *Œuvres complètes*, t. 1, éd., prol. et notes Bertrand Marchal, Gallimard, Paris, 1998.

QUEVEDO, Francisco de, *Obras Completas. Obras en prosa* (6ème éd.), Madrid, Aguilar, 1988.

RULFO, Juan, *Obras*, México, FCE, 1994.

SARTRE, Jean-Paul, « Érostrate », *Le mur*, Gallimard, Paris, 1994 [1ère éd. 1939].

SCHWOB, Marcel, *Vies imaginaires*, Gallimard, Paris, 1957.

SWIFT, Jonathan, *Les voyages de Gulliver*, tr. Guillaume Villeneuve, Paris, Flammarion, 1997.

VALERY, Paul, *Cahiers*, t. 1 et 2, éd. et annotations Judith Robinson, Paris, Gallimard, 1973.

VALLEJO, César, *Poesía completa*, Madrid, Akal, 1998.

VIDAL-NAQUET, Pierre, « Du bon usage de la trahison », dans Flavius Josèphe, *La guerre des juifs*, tr. Pierre Savinel, Paris, Éd. de Minuit, 1977, pp. 9-115.

La guerre des juifs, Paris, Bayard/BNF, 2005.
VILLAURRUTIA, Xavier, Gilberto Owen, José Gorostiza *et alii*., *Contemporáneos. Obra poética*, ed. de blanca Estela Domínguez Sosa, Barcelona, DVD ed., 2001.