La prose latino-américaine contemporaine en France (1950-2010) : études de réception

Roy Palomino Carrillo

▶ **To cite this version:**

Roy Palomino Carrillo. La prose latino-américaine contemporaine en France (1950-2010) : études de réception. Linguistique. Sorbonne Université, 2023. Français. NNT : 2023SORUL080 . tel-04392408

HAL Id: tel-04392408

https://theses.hal.science/tel-04392408v1

Submitted on 13 Jan 2024

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.

SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE IV

Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains (ED 0020)

T H È S E

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Études romanes espagnoles

Présentée et soutenue par : Roy PALOMINO CARRILLO

le 27 octobre 2023

LA PROSE LATINO-AMÉRICAINE CONTEMPORAINE EN FRANCE (1950-2010) : ÉTUDES DE RÉCEPTION

Sous la direction de :

M. Eduardo RAMOS-IZQUIERDO, Professeur émérite à Sorbonne Université.

Membres du jury :

Mme. Françoise AUBÈS, Professeur émérite à Université Paris Nanterre.

M. Marco MARTOS CARRERA, Professeur à Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

M. Eduardo RAMOS-IZQUIERDO, Professeur émérite à Sorbonne Université.

M. Stefano TEDESCHI, Professeur à Sapienza Università di Roma.

M. Bertrand WESTPHAL, Professeur à Université de Limoges (Président du jury).

« En tout cas, c'est vrai, c'est la France qui m'a inventé. Avant, je n'existais pas, j'étais invisible. [Roger] Caillois m'a rendu visible, et maintenant hélas on me voit trop ».

Jorge Luis Borges.

« Mil neuf cent soixante, c'était l'époque où lorsqu'un éditeur se risquait à prendre un roman américain (du Sud), et qui plus est, d'un inconnu (tout écrivain sud-américain était alors un inconnu, fors Borges), on recommandait au traducteur :
« Et avant tout, que ce soit du bon français. » ».

Laure Guille-Bataillon sur la traduction de *Le Chantier* de Juan Carlos Onetti.

« Bolaño ne rentrait « absolument pas dans le cadre des collections existantes ». C'était « intéressant », mais il fallait quand même attendre. C'était en 1996-1997 : on avait des réticences. C'était très long. C'était donc à la fois assez amusant et tout de même assez irritant ».

Robert Amutio, traducteur de Roberto Bolaño, dans « Paroles de traducteur .

REMERCIEMENTS

Je souhaite remercier mon directeur de thèse, Eduardo Ramos-Izquierdo, pour ses précieux conseils et son soutien tout au long du doctorat.

Je remercie aussi mes amis thésards grâce auxquels le froid de l'hiver, la tentation du printemps, la canicule de l'été et la pluie de l'automne sont devenus plus supportables dans notre chère BNF.

DÉDICACES

À Sylvia Molloy pour avoir contribué à la compréhension des relations littéraires entre l'Amérique latine et la France.

À la mémoire de mon père.

TABLE DE MATIÈRES

REMERCIEMENTS ……. 5

DÉDICACES ……..…….. 6

TABLE DE MATIÈRES ……... 7

CONSIDÉRATIONS SUR LA LANGUE DES ŒUVRES ET LA CITATION DE CELLES-CI …….. 10

INTRODUCTION …… 11

PREMIÈRE PARTIE : Les relations littéraires entre la France et l'Amérique Latine avant 1950 ... 25

Introduction …… 25

1. Contexte social, politique et culturel en Amérique Latine à la fin du XIXème siècle …… 27

2. Situation de la prose latino-américaine à la fin du XIXème siècle …… 41

3. Les institutions littéraires en Amérique-latine à la fin du XIXème siècle et au début du XXème siècle : les cas de l'Argentine et le Mexique …….. 51

3.1. Les institutions littéraires en Argentine …….. 53

3.1.1. Aspects généraux de la lecture en Argentine au XIXème siècle ……...…….. 53

3.1.2. Les maisons d'édition en Argentine ……. 55

3.1.3. Les journaux et les revues littéraires en Argentine …….. 61

3.2. Les institutions littéraires en Mexique …… 65

3.1.1. Aspects généraux de la lecture au Mexique au XIXème siècle ……...… 65

3.2.2. Les maisons d'édition au Mexique ……..... 68

3.2.3. Les journaux et les revues littéraires au Mexique …… 71

4. La découverte de la prose latino-américaine en France ……. 74

4.1. Les médiateurs français et la diffusion de la prose latino-américaine …… 78

4.2. *Le Mercure de France* et son impact sur la diffusion de la prose latino-américaine ……..... 85

4.3. Le rôle du *Bulletin de la Bibliothèque américaine* ……. 89

DEUXIÈME PARTIE : La sélection et la diffusion de la prose de fiction entre 1950 et 2010 …… 101

Introduction ……...…… 101

1. Le lecteur français à partir des années 50 ……. 106

1.1. Le lecteur populaire français ……. 107

1.2. Les littératures étrangères en France ……. 115

1.3. Le lecteur spécialisé et la critique littéraire française ……... 124

2. Les auteurs latino-américains et leur arrivée en France …….. 131

2.1. Jorge Luis Borges, l'argentin cosmopolite ……... 134

2.2. Mario Vargas Llosa, le conteur de la réalité latino-américaine …… 147

2.3. Juan Carlos Onetti, le *rara avis* de la prose latino-américaine ……. 157

2.4. Reinaldo Arenas, l'adversaire du régime cubain …….. 168

2.5. Roberto Bolaño, le brio inattendu ……. 182

3. Les critères éditoriaux de la diffusion des œuvres en prose latino-américaines …….. 195

3.1. Les stratégies éditoriales de diffusion : les couvertures, quatrièmes et préfaces …….. 199

3.2. Périodisation de la diffusion des œuvres en prose …… 202

3.2.1. La découverte sélective (1951-1961) ……. 202

3.2.2. L'ouverture totale (1962-1975) …….. 205

3.2.3. La connaissance et la reconnaissance (1976-1993) ……... 218

3.2.4. L'assoupissement de l'enthousiasme (1994-2010) …… 228

TROISIÈME PARTIE : La réception critique de Borges, Vargas Llosa, Onetti, Arenas et Bolaño en France entre 1950 et 2010 …….. 242

Introduction ……..…….. 242

1. Analyse des commentaires de la critique littéraire française ……. 248

1.1. La tendance du support et la présence du commentateur …….. 248

1.2. La mise en page et les aspects formels des commentaires ……..... 260

2. La désignation …… 283

2.1. La représentation de l'Amérique latine et d'autres espaces géographiques ……... 283

2.2. L'image des écrivains ……. 307

3. Types d'argumentation …….. 325

3.1. Le jugement de valeur ……. 325

3.2. La description typologique ……. 327

3.3. La référence patrimoniale et les rapprochements …… 340

4. Stratégies discursives des commentaires ……... 362

CONCLUSION ……... 389

BIBLIOGRAPHIE ……. 404

INDEX NOMINUM ET RERUM ……. 430

ANNEXES ……. 437

Considérations sur la langue des œuvres et la citation de celles-ci

Étant donné qu'il s'agit d'une recherche latino-américaniste, le titre en espagnol sera maintenu dans les œuvres dont c'est la langue originale. En revanche, si le titre d'un ouvrage apparaît en français, c'est que l'on se réfère exclusivement à la traduction française. De cette manière, le lecteur pourra distinguer rapidement quelle édition est commentée et, de même, distinguer le traitement accordé à chacune d'entre elles.

En ce qui concerne la façon de les citer dans le texte, l'usage de l'italique s'impose pour les titres de chaque ouvrage. Mais étant donné que nous évoquons aussi, à plusieurs reprises, des récits, notamment dans le cas de Borges, car beaucoup d'entre eux ont été publiés séparément, il a été décidé d'utiliser pour ceux-ci des guillemets français (« ») afin d'indiquer leur appartenance à un recueil. Cependant, il est également possible que nous trouvions des récits tels que « La Bibliothèque de Babel » ou « El Aleph », qui ont été publiés indépendamment en France, donc, dans ces cas, les italiques respectifs seront utilisés.

Concernant le système de citation, lorsqu'une référence est déjà utilisée, nous avons choisi d'employer les trois types : op. cit., idem et ibidem. Le premier est utilisé exclusivement quand la référence a déjà été utilisée préalablement, mais non en guise de dernière citation. Quant au second, nous l'employons si le passage que nous citons figure à la même page de la même œuvre que la référence indiquée juste avant. L'on utilise la troisième catégorie, par ailleurs, si la dernière citation appartient à la même œuvre mais à une page différente.

Nous espérons que ces considérations pourront faciliter la lecture de cette étude et éviter quelques confusions.

INTRODUCTION

L'on considère que deux axes fondamentaux devraient être pris en compte lorsque l'on examine les relations littéraires entre deux territoires tels que l'Amérique latine et la France : le livre et la langue. C'est en effet à travers eux que peut être abordé l'ensemble des éléments qui permettent l'identification de ladite relation. Le livre permet tout d'abord de présenter l'auteur ; cependant, il s'agit là d'un phénomène récent engendré par la mondialisation et l'interconnexion du monde, qui nous permettent d'accéder rapidement aux informations concernant l'auteur en tant que sujet. Au cours des siècles passés, au contraire, le livre pouvait être présenté comme un objet *séparé* et, faute de pouvoir disposer d'informations complètes au sujet de son auteur, il arrivait qu'il donne lieu à une réception très différente dans son pays de publication et dans d'autres territoires. Le livre nous donne également la possibilité d'aborder la question de l'industrie de l'édition d'un pays ou d'un territoire puisque le lieu de sa publication offre également des informations sur l'état de la littérature dans des espaces différents ; et s'il diffère du lieu d'origine de l'auteur, cela indique qu'il existe un conflit dans l'industrie éditoriale dudit lieu ou que celle-ci ne dispose pas de ce qu'on appelle un *capital littéraire* attractif justifiant sa publication dans tel ou tel pays ou territoire. Et, bien évidemment, le livre offre des informations sur une proposition narrative-esthétique-thématique qui permet son évaluation tout en prenant en compte l'époque et le contexte de son pays ou son territoire.

De son côté, l'axe des langues permet d'aborder la notion clé de l'échange, du passage d'une culture à une autre. La majorité des pays de l'Amérique latine et la France ne partageant pas la même langue, cette étape s'avère obligatoire et nécessite de prendre en considération l'ensemble des entités qui y ont contribué, à savoir les traducteurs, universitaires, médiateurs, commentateurs, maisons d'édition disposant de catalogues ou de collections étrangères, journaux et magazines ayant participé à la diffusion, ainsi que la notion de public lecteur de littérature étrangère. La langue nous permet également de remettre en question la hiérarchie qui existe entre les langues elles-mêmes, car certaines d'entre elles sont considérées comme plus *littéraires* que d'autres[1] et, par conséquent, ont un plus grand *capital littéraire* et une plus grande facilité à consacrer le livre en tant qu'objet esthétique. Le livre et la langue sont des axes influençables et changeants, de sorte que la relation littéraire entre ces deux territoires est également mutable. Ces deux axes pourraient même permettre de retracer les premières pistes des relations entre l'Amérique latine et la France à une période où les territoires américains

1 Selon Pascale Casanova dans *La République Mondiale des lettres* (2008), il y a des langues qui possèdent une longue tradition littéraire et, par conséquent, des auteurs et œuvres dits classiques. Ainsi, elle distingue surtout le français et l'anglais.

n'avaient même pas encore reçu ce nom, mais servaient d'inspiration thématique à de nombreux écrivains français pour parler de la condition de l'Amérique ou de la notion de Nouveau Monde en France.

La relation littéraire se manifeste donc, tout d'abord, comme un échange sans interaction, puisque de nombreux livres français écrits au XVIII^{ème} siècle sur des thèmes américains sont parvenus dans cette partie du monde pour y être lus[2]. Cependant, à partir du XIX^{ème} siècle, et après l'Indépendance de la plupart des pays du territoire américain, la relation a changé et connu un renouvellement thématique. Ainsi, la parution des *Colonies et de la Révolution actuelle de l'Amérique* (1817) de l'abbé Dominique de Pradt, bien que n'étant pas un livre de littérature, préfigure toutefois l'imaginaire du lecteur français de cette époque sur les thématiques de l'émancipation américaine et la « désespagnolisation ». De l'autre côté de l'Atlantique, sera publié *Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento, rapidement traduit en français en 1853 sous le titre *Civilisation et barbarie. Mœurs, coutumes du peuple argentin. Facundo Quiroga* de Domingo F. Sarmiento aux éditions Arthus Bertrand, et grâce à un commentaire positif de Charles de Mazade, publié le 15 novembre 1846 dans la *Revue des Deux Mondes*. La traduction de Sarmiento devient ainsi la pierre angulaire des relations littéraires entre l'Amérique latine et la France, tout d'abord, parce que ces deux territoires existaient déjà en tant que tels, deuxièmement parce que c'est un livre qui appartient au genre littéraire et troisièmement, du fait qu'il a favorisé une interaction entre ces deux zones. L'on est passé ainsi d'une relation sans interaction à une autre accompagnée d'une interaction. Cependant, cette nouvelle relation était encore inégale puisque, dans le cas de Sarmiento, comme dans celui de tous les écrivains latino-américains du XIX^{ème} siècle, la diffusion de ses livres en France devait se faire de sa propre initiative. C'est la raison pour laquelle Sarmiento a profité d'un voyage en Europe pour promouvoir lui-même son livre, à tel point qu'il a même payé les traductions d'un résumé de *Civilisation et Barbarie* afin que les revues intéressées puissent le lire et éventuellement en faire un commentaire, ce qui s'est finalement produit.

De cette manière, durant cette étape l'interaction était promue presque exclusivement par la partie latino-américaine, de sorte que la présence, ne serait-ce que temporaire, des écrivains en France s'avérait nécessaire. De plus, les genres historiques étaient particulièrement appréciés en France car, grâce à eux, il était possible de connaître la réalité sociale des pays américains. Un tel engouement permet donc de mieux comprendre l'intérêt porté au livre de Sarmiento. Les premières publications françaises qui s'intéresseraient à la production littéraire

2 Voir la partie « La découverte de la prose latino-américaine en France ».

de ce territoire, notamment la *Revue des Deux Mondes* et *Le Mercure de France*, allaient privilégier ce type de littérature, également encouragées par le rôle actif que les écrivains latino-américains endossaient dans la politique et la consolidation de leurs nations. Cette prédilection pour le genre historique allait durer jusqu'aux premières décennies du XX^{ème} siècle et la parution en français de *La gloria de don Ramiro* d'Enrique Larreta, en 1908, sous le titre de *La Gloire de don Ramire*, confirmerait cette tendance. Dans le même temps, dans la même ville de Paris, surgissait un nouveau type de prose latino-américaine qui revendiquerait une liberté thématique et dont la figure principale serait Enrique Gómez Carrillo qui, en 1904, avait déjà publié en français de *Almas y cerebros*, sous le titre *Quelques petites âmes d'ici et d'ailleurs*. Comme Sarmiento, Gómez Carrillo a joué un rôle important dans la diffusion et la traduction de son livre, en plus de bénéficier de l'amitié du cercle des intellectuels français de Paris grâce au fait qu'il était un habitué de leurs événements et cercles littéraires.

Cette étape qui précède notre période d'étude a été étudiée par Sylvia Molloy dans son ouvrage *La Diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe siècle*, qui met particulièrement en évidence le rôle joué par la France durant les premières décennies du XX^{ème} siècle et dans les facteurs qui ont favorisé un changement de modèle vers un rôle beaucoup plus actif de la partie française vis-à-vis de la littérature latino-américaine. Notre travail de recherche propose cependant de prendre pour base l'étude de Molloy et de l'élargir afin de parvenir à une meilleure compréhension des relations littéraires existant entre ces deux territoires. S'il est vrai que l'objectif central de notre étude est d'analyser les relations littéraires entre l'Amérique latine et la France entre les années 1950 et 2010, en particulier concernant la prose, en nous focalisant sur les études de réception, l'on cherche aussi à élargir la compréhension de cette relation sous toutes ses formes. Ainsi, dans la première partie de la thèse, intitulée « Les relations littéraires entre la France et l'Amérique Latine avant 1950 », il est proposé de porter un regard davantage pluriel sur les relations littéraires entre ces deux territoires autour des axes du livre et de la langue, ce qui permettra d'évoquer l'intérêt mutuel qui existait dans ces deux zones sur une plus longue période, en allant même jusqu'à identifier les racines de ces relations qui sont antérieures à l'Indépendance. En ce qui concerne la langue, le chemin qu'elle a parcouru vers l'acceptation d'une identité latino-américaine, y sera examiné de même que, par conséquent, celui l'ayant conduite vers une identité littéraire, ainsi que les discussions ayant visé à déterminer quel terme devait être utilisé pour se référer à cette région américaine indépendante, puisque, afin d'y accumuler du *capital littéraire*, il fallait tout d'abord que son identité ait été émancipée de celle de l'Espagne. Pour cette raison, l'on a décidé d'élargir l'étude de Molloy et d'inclure l'émergence des industries littéraires en

Amérique latine, en faisant de l'Argentine et du Mexique des cas emblématiques, car ce processus a contribué à l'indépendance littéraire et à la publication de nouvelles formes d'expression écrite. Par ailleurs, l'évolution de ce qu'on peut appeler *industries littéraires* permet également de connaître la relation qu'elles ont établie avec la France, en même temps qu'elle nous aidera à identifier les *médiateurs littéraires* des deux côtés de l'Atlantique, ainsi que les publications qui ont endossé un rôle déterminant dans l'évolution de cette relation littéraire. Grâce à la connaissance détaillée de cette période et de ce processus, l'on pourra se pencher de façon adéquate sur la période de notre analyse centrale.

La deuxième partie, intitulée « La sélection et la diffusion de la prose de fiction entre 1950 et 2010 », nécessite d'apporter des précisions sur le corpus ainsi que sur la période choisis. Trois critères ont dicté le choix en faveur de ces auteurs latino-américains, à savoir la traduction, l'hétérogénéité et la temporalité. Concernant la traduction, il a été tenu compte du fait que la production en prose des auteurs choisis a été largement traduite en français, ce qui nous donnera à coup sûr l'opportunité de nous pencher sur l'évolution de sa réception. L'hétérogénéité nous permettra quant à elle d'analyser divers phénomènes de diffusion et de réception et, par conséquent de disposer d'un corpus plus riche au moment de l'analyse. C'est pourquoi l'on a considéré qu'il serait judicieux de commencer par étudier l'arrivée de l'œuvre de l'Argentin Jorge Luis Borges en France car elle nous permet d'aborder une réception que l'on pourrait qualifier d'« inaugurale » puisqu'elle a renouvelé la vision française de la prose latino-américaine.

Pour sa part, le Péruvien Mario Vargas Llosa représente en plénitude l'ère de ce que l'on a appelé « le boom latino-américain », sa réception nous permettra donc également de connaître la période la plus populaire de la prose latino-américaine au niveau international. A l'inverse, l'Uruguayen Juan Carlos Onetti est un cas exceptionnel aussi bien au niveau de l'écriture que de la diffusion, et c'est d'ailleurs de cette façon qu'il sera perçu en Amérique latine et en France. Étant donné que sa thématique littéraire était très éloignée de ce que le public étranger connaissait et attendait de la prose latino-américaine dans les années 1960, et aussi à cause de son perpétuel refus de contribuer à la diffusion de son propre travail, la réception de son œuvre aurait des caractéristiques très particulières. Ensuite, notre choix s'est porté sur le Cubain Reinaldo Arenas car sa diffusion et sa réception sont étroitement liées à son statut de dissident et d'opposant au régime castriste. Il faudra donc analyser le facteur géopolitique pour disposer d'une image plus complète de tous les éléments qui forgent et configurent ces relations. Sa réception revêtira par ailleurs ainsi un caractère politique. Enfin, l'inclusion du Chilien Roberto Bolaño se justifie puisqu'il s'agit du dernier narrateur latino-américain à

avoir obtenu une reconnaissance rapide, après sa publication chez Anagrama, dans le monde hispanophone et suscité la traduction de l'ensemble de son œuvre en français. Les nationalités de ces cinq auteurs évoqués permettent également de maintenir cette hétérogénéité qui nous intéresse et s'avérera importante dans l'analyse des discours de la critique littéraire, puisque nous considérons que chaque pays est généralement associé à un imaginaire différent par le lecteur français. Le cas de Bolaño nous permet également de parler d'une certaine manière du Mexique, pays d'Amérique latine important sur le plan littéraire, puisqu'il y a vécu ses années de formation là-bas et que la plupart de ses livres font directement référence à ce territoire. Concernant le troisième critère, celui de la temporalité, il faut noter que l'on tient compte de la date de publication des traductions en français, puisque nous souhaitons analyser la manière dont elles sont arrivées dans le champ littéraire français, en identifiant le rôle joué par les médiateurs, et déterminer comment elles ont été diffusées par les éditeurs et ensuite reçues par la critique. Ainsi, les années 1950 sont une période marquée par la parution des premiers livres de Borges en français, et c'est durant l'année 2010 que furent publiés les derniers ouvrages de Bolaño[3]. Notons également que l'ordre de notre corpus correspond à la parution des traductions en français, c'est pourquoi Onetti y figure après Vargas Llosa, en dépit du fait que sa production en espagnol ait précédé celle du Péruvien. Or, rappelons également que trois des auteurs de notre corpus, Borges, Arenas et Bolaño, ont une production poétique, mais cela ne sera pas étudiée car ce nouveau champ d'étude dépasse les dimensions de notre thèse. Cependant, il faudra noter qu' une étude complète des relations littéraires nécessite de prendre en compte le genre poétique afin de déterminer quels sont les autres espaces et acteurs qui ont également promu cette relation. Du même, il existe suffisamment de matériel audiovisuel, des interviews, reportages et commentaires aussi bien à la télévision qu'à la radio française que nous trouvons à l'Institut national de l'audiovisuel (INA), qui pourrait contribuer à une meilleure connaissance de celle-là.

La sélection du corpus mérite des éclaircissements sur deux facteurs qui pourraient susciter des interrogations aujourd'hui, à savoir l'absence d'écrivains liés au réalisme magique, qui est le courant littéraire d'Amérique latine le plus identifiable, et l'absence d'écrivaines. En ce qui concerne le premier, il faut prendre en compte que les discussions sur les spécificités de ce courant littéraire latino-américain sont encore d'actualité. Plusieurs points font débat: les caractéristiques qui le définissent, ses liens avec le baroque, le fantastique, le moderne, le

3 Ces dernières années, la famille de Bolaño a publié trois livres inachevés de l'auteur mais ne nous les prenons pas en compte.

surréalisme ; jusqu'à son exclusivité en tant que phénomène littéraire latino-américain[4]. Ainsi, selon la définition qui en est donnée, les auteurs qui y sont associés peuvent varier. Cependant, si nous estimons que la caractéristique incontestable du réalisme magique, est la présence du merveilleux dans le quotidien, nous pouvons considérer que des auteurs tels que Juan Rulfo, Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Julio Cortázar et Gabriel García Márquez appartiennent à ce courant littéraire. En dehors de l'espace latino-américain, le réalisme magique est le style littéraire le plus identitaire de cette région, il semblerait donc nécessaire de choisir un auteur représentatif de celle-ci comme partie intégrante du corpus central pour parler de la prose latino-américaine contemporaine.

Néanmoins, après une première approche des critiques littéraires éditées par des publications françaises pendant notre période d'étude, nous pouvons identifier que la notion de réalisme magique est presque exclusivement utilisée pour parler de trois auteurs : Miguel Ángel Asturias, Julio Cortázar et Gabriel García Márquez. L'œuvre d'Asturias a commencé à être traduite en français dans les années trente, même si le véritable intérêt pour cette dernière se soit manifesté seulement dans les années cinquante. Cependant, comme nous l'avons mentionné précédemment, cette période d'étude a été réservée à l'œuvre de Jorge Luis Borges, car la traduction de sa prose inaugure un nouveau type de réception en France et permet en outre d'explorer largement les raisons qui ont motivé la création de La Croix du Sud de Gallimard. C'est pourquoi nous avons choisi de ne pas étudier l'œuvre de cet auteur guatémaltèque. En ce qui concerne le non-choix de Julio Cortázar, nous soulignons que, étant donné que l'un des critères de sélection était l'hétérogénéité, le choix de deux auteurs argentins aurait limité l'analyse discursive des commentaires littéraires, en particulier de ceux liés à la désignation des espaces géographiques des auteurs de notre corpus. De plus, Vargas Llosa étant considéré comme faisant partie du corpus, l'inclusion de deux auteurs emblématiques du boom latino-américain, aurait également simplifié le phénomène que nous nous proposons d'étudier. Enfin, il faut également tenir compte du fait que l'œuvre de Julio Cortázar, qui est l'un des écrivains latino-américains les plus francophiles et ayant établi le plus de relations littéraires avec ce pays, a été largement étudiée, y compris la réception de ses œuvres et de leurs traductions, de sorte qu'une recherche qui porterait sur le même sujet n'aurait apporté que peu de nouvelles perspectives.

4 ABATE, Sandro. « A medio siglo del realismo mágico: balance y perspectivas », in *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n° 26, pp. 145-159, 1997. Consulté le 15 juillet 2023. URL : https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/viewFile/ALHI9797120145A/23097

Enfin, l'exclusion de Gabriel García Márquez répond aux mêmes critères que celle de Cortázar, avec la particularité toutefois que s'agissant d'un auteur emblématique d'Amérique latine ayant remporté le prix Nobel de littérature, les études portant sur son œuvre et ses relations avec la France s'avèrent encore plus abondantes. D'autre part, bien que le réalisme magique ait contribué à donner une identité à la prose latino-américaine durant la seconde moitié du XXe siècle, sa mention dans les critiques littéraires destinées à un large public est toutefois limitée. La critique-chronique, surtout au cours des dernières décennies, n'aborde généralement pas en détail des notions littéraires spécifiques en tant que courant littéraire, car le public populaire n'y est pas familiarisé. De plus, il faut tenir compte de l'espace limité dont disposent les commentateurs littéraires dans ces publications, phénomène qui empêche également la création d'un espace de diffusion spécialisé sur une littérature étrangère. Autrement dit, en dépit du rôle central que le réalisme magique a joué dans l'accumulation du capital littéraire de la prose latino-américaine, il était malgré tout à peine mentionné par les commentateurs littéraires. C'est pourquoi nous estimons que le fait qu'un écrivain appartienne à ce courant n'aurait pas servi de critère enrichissant dès lors qu'il aurait été question de choisir le corpus. Cependant, nous notons également qu'une étude de réception se consacrant exclusivement aux auteurs associés au réalisme magique révélerait dans quelle mesure la diffusion de ces auteurs liés à ce courant a été déterminante en France et permettrait également de savoir en détail dans quelles circonstances le réalisme magique était mentionné, sous quelles définitions et comment celles-ci ont changé ou évolué au fil du temps, travail qui exigerait probablement de mener une recherche sur des publications spécialisées sur la littérature latino-américaine.

Quant à l'absence de femmes dans ce corpus, elle s'explique par le faible intérêt éditorial de l'époque pour ces autrices, qui a limité la publication et la diffusion de leurs œuvres. Au XXe siècle, la prose latino-américaine était essentiellement masculine, non parce qu'aucune d'autrice ne produisait alors de prose importante, mais parce que le système éditorial et littéraire favorisait, consciemment ou inconsciemment, la littérature créée par des hommes. L'époque du *boom*, qui a davantage ouvert la prose latino-américaine, montre l'inégalité de cette situation : « El Boom fue siempre un club donde no se admitían mujeres. En realidad, sí se permitían, pero como esposas, agentes literarias, lectoras, estudiosas, *grupies* o secretarias »[5]. La quantité d'œuvres publiées par des femmes pendant cette période était inférieure, et la grande majorité d'entre elles n'étaient pas traduites dans d'autres langues.

5 REYES ALVARADO, Sandra Gabriela. *La mujer y la novela: con una habitación propia, ¿por qué no han trascendido escritoras representativas del Boom Latinoamericano*. Guayaquil, Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, 2005, p. 58.

Parmi les cas exceptionnels de prosatrices latino-américaines traduites, citons Aurora Cáceres Moreno, Rosario Castellanos, Lydia Cabrera, María Luisa Bombal, Silvina Ocampo, Victoria, Elena Poniatowska, Clarice Lispector. Cependant, si l'on examine les traductions en français, on constatera que l'ensemble de leurs œuvres n'a pas été traduit de manière régulière, et qu' il n'existe même pas encore de traduction complète de nombreuses autrices. L'exception pendant cette période serait Clarice Lispector, dont toutes les œuvres ont désormais été traduites. Cependant, étant donné que cette autrice appartient à une autre aire linguistique et un domaine géographique différent qui renvoie à un autre imaginaire pour un lecteur étranger, son inclusion dans ce corpus aurait rendu notre recherche encore plus complexe.

La diversité de notre corpus doit donc être comprise dans le cadre temporel dans lequel elle s'inscrit et en fonction des objectifs définis par notre recherche, étant donné, il faut bien le reconnaître, l'impossibilité de couvrir toutes les tendances, les secteurs et éléments qui ont émergé en Amérique latine entre 1950 et 2010. Les auteurs qui composent notre étude ont été choisis car ils permettent d'aborder différents types de phénomènes de réception dans l'espace français, en tenant compte non seulement du nombre d'œuvres traduites en français, mais aussi d'une grande quantité de commentaires de la critique française sur leurs livres. Une telle démarche nous permettra de procéder à une sélection plus appropriée afin de mener une analyse discursive de ces commentaires. Ainsi, la diversité repose non seulement sur les différentes nationalités des écrivains choisis, mais aussi sur la diversité des commentaires qu'ils ont suscités en France, ce qui permet de comprendre de manière plus enrichissante la réception de la prose latino-américaine en France.

Concernant l'état de la question, il convient de mentionner différents livres, à savoir la thèse « Traduction et réception de la fiction hispano-américaine en France et aux Pays-Bas entre 1960 et 1973 » de Christine Savariaud, soutenue en 2012, « La littérature hispano-américaine publiée en France, 1900 – 1984 » de Jean-Claude Villegas, « La littérature hispano-américaine » de Jacques Joset et « Histoire de la littérature hispano-américaine de 1940 à nos jours », sous la direction de Claude Cymerman et Claude Fell. De même, l'on peut consigner les articles universitaires « Éditer et Lire Borges En France (1939-1970). Pour une poétique de la réception » de Michel Lafon, « Borges depuis la France » de Juan Moreno Blanco, « Petite histoire d'un grand roman [de Vargas Llosa] » de Claude Couffon, « Reinaldo Arenas. Mémoire et présence », édité par Reinaldo Sánchez, « Onetti » de Ramón Chao et « Les Astres noirs de Roberto Bolaño », édité par Karim Benmiloud. Ces quatre derniers ouvrages parlent de l'apport de la France dans la diffusion des auteurs cités. Cependant, certaines de ces

études portent sur des périodes ou des phénomènes bien précis qui ne prennent pas en compte l'ensemble des éléments constitutifs des relations littéraires, et d'autres sont de nature plus informative qu'analytique. Cette étude se différencie ainsi du fait qu'elle couvre une période beaucoup plus longue avec des auteurs moins étudiés mais pourtant riches, priorise le point de vue des études de réception, tout en prenant en compte l'ensemble des éléments qui la constituent et qui permettent de se forger une image plus complète de ce phénomène.

Concernant la méthodologie utilisée dans cette deuxième partie, l'on a suivi le modèle élaboré par Daniel Henri Pageaux dans « La Réception des œuvres étrangères », dans lequel il rappelle que trois éléments doivent être étudiés afin de comprendre l'arrivée de celles-ci : le lecteur, l'auteur et l'œuvre. L'étude de la première nécessite, bien entendu, de la situer dans son contexte historique, donc, dans notre cas, au début des années cinquante, puisque le rapport que le lecteur entretenait avec les littératures étrangères différait de celui qui existe aujourd'hui. Il faut aussi identifier le type de lecteur spécialisé, c'est-à-dire celui qui est capable de favoriser sa diffusion et même d'accorder un *crédit littéraire* au livre étranger. Dans le cas de l'auteur, dans cette deuxième sous-partie, la relation littéraire et extralittéraire qui existait entre les écrivains de notre corpus et la France avant notre période d'étude sera examinée afin de déterminer non seulement quel type d'imaginaire existait à propos d'eux mais également pour identifier les acteurs ayant facilité cette relation et dans quelles circonstances ce fut le cas.

Concernant l'œuvre, il a été décidé d'analyser la publication des livres selon les critères des maisons d'édition françaises ; c'est-à-dire d'analyser le choix des couvertures, des collections, de la quatrième de couverture, ainsi que des préfaces, lorsqu'ils en possèdent. Cette démarche nous permettra d'identifier certaines stratégies éditoriales de diffusion et nous pourrons aussi voir, notamment dans la quatrième de couverture, comment se transforme l'image du livre ou de l'auteur que l'éditeur transmet à son public. À cet effet, les soixante-quinze livres en prose traduits en français par les auteurs de notre corpus ont été étudiés. Cette vaste sélection pour une première analyse s'avère centrale car elle nous apporte des informations importantes sur l'évolution de la diffusion française par rapport à la prose latino-américaine, c'est pourquoi nous avons décidé de la présenter en la scindant en quatre périodes bien définies que nous avons appelées : La découverte sélective (1951-1961), L'ouverture totale (1962-1975), La connaissance et la reconnaissance (1976-1993), L'assoupissement de l'enthousiasme (1994-2010). Cette sous-partie nous permettra non seulement d'identifier les informations utilisées par les éditeurs, dont l'un des principaux objectifs est la vente de livres, mais aussi de contextualiser et confronter les informations présentées pour ensuite les comparer, dans la

troisième partie, à celles diffusées par les critiques français. L'analyse de cette sous-partie et des suivantes sera réalisée chronologiquement car ce n'est qu'ainsi qu'il sera possible de mettre en lumière de manière ordonnée le progrès de la diffusion et de la réception de la prose latino-américaine.

La troisième partie de la thèse, intitulée « La réception critique de Borges, Vargas Llosa, Onetti, Arenas et Bolaño en France entre 1950 et 2010 », traite pour sa part de l'autre aspect de l'analyse de l'œuvre, celui de la réception des critiques français. Pour ce faire, il a été décidé, dans un premier temps, de présenter les revues et journaux dans lesquels sont parus les commentaires choisis, ainsi que les *commentateurs*[6] afin de déterminer de quel endroit a émané le jugement en question et quelles connaissances ils possédaient de cette prose au moment de rédiger leurs commentaires. Une telle stratégie nous permettra également de mieux comprendre le *crédit littéraire* que chaque publication et chacun des commentateurs accordent à l'auteur ou au livre commenté. Les critères de sélection des quinze commentaires portant sur les cinq auteurs que nous avons étudiés sont dûment détaillés dans la partie introductive de la troisième partie, il suffit de rappeler simplement que ceux-ci sont basés sur la temporalité et l'importance. Les publications dans lesquelles les commentaires ont été diffusés sont : *Les Temps modernes, Le Monde, Les Nouvelles littéraires, Le Magazine littéraire, Esprit, Le Monde Diplomatique, Libération, Sud-Ouest, L'Express, Le Figaro Magazine*. Afin de choisir les commentaires les plus appropriés, non seulement les bibliographies de chacun de nos auteurs ont été consultées, mais aussi les bases de données de Gallica, RetroNews et EuroPresse, qui mettent à la disposition des chercheurs la numérisation de journaux et magazines de différentes époques, ainsi que les plateformes numériques des publications finalement choisies. Toutefois, il convient de préciser que la recherche a également porté sur d'autres publications telles que *L'Humanité, La Croix, Europe, Esprit, La Quinzaine Littéraire, La Nouvelle Revue Française, Les Lettres Françaises, Revue des Deux Mondes, La Licorne*, toutes connues pour avoir diffusé la prose latino-américaine, ainsi que d'autres publications parues dans les bases de données mentionnées. Cette méthodologie de sélection nous a donné accès à une grande diversité de documents qui nous a donné l'opportunité de choisir les commentaires les plus appropriés pour notre recherche. L'hétérogénéité de cette sélection s'avère précieuse car elle nous garantit de prendre connaissance de différentes manières de commenter et de diffuser la prose latino-américaine, non seulement dans le temps, mais également selon différents critères propres à chaque

6 Le terme « commentateur » a été choisi car il permet de couvrir tout à la fois les critiques littéraires et ceux qui n'exercent pas ce travail professionnel mais qui partagent leur opinion sur un livre, par exemple les écrivains ou les professeurs d'université.

publication. Ensuite, et comme il s'agit de publications imprimées qui présentent également une hiérarchie lors de leur impression, il a été décidé d'étudier aussi la mise en page de chaque publication puisque chacune exprime la valeur qui est accordée au commentaire et donc à l'auteur étranger. Il faut aussi préciser que la mise en page a été réalisée par les éditeurs de la publication et non par le commentateur, donc si l'on ajoute à cela les stratégies de diffusion des maisons d'édition, on disposera ainsi de l'ensemble des éléments auxquels une œuvre étrangère est soumise. Enfin, dans la dernière sous-partie de notre étude, l'analyse discursive des propos sera menée en fonction de trois notions principales qui permettront de décortiquer l'opinion et l'intention du commentateur, à savoir la désignation, les types d'argumentation et les stratégies discursives. Grâce à la désignation, l'on pourra savoir comment étaient présentés les espaces géographiques auxquels les écrivains étaient associés, notamment ceux liés à l'Amérique latine ou à leurs pays d'origine, mais aussi quelle image les commentateurs avaient des écrivains. Concernant les types d'argumentation, l'on identifiera celles du jugement de valeur, la description typologique des livres commentés, ainsi que les références et démarches patrimoniales auxquelles les auteurs ou ouvrages ont été associés. Quant aux stratégies discursives, nous en utiliserons cinq pour analyser en détail l'élaboration des arguments des commentateurs : intensification, atténuation, négation à terme marqué, interrogatif et détournement.

En ce qui concerne l'appareil critique de la thèse, l'axe central est incontestablement comparatiste et s'appuie sur la théorie de la réception. À l'étude de Pageaux dans « La Réception des œuvres étrangères » il faut ajouter celles d'Yves Chevrel dans la « Réception des littératures étrangères » et de Gisèle Sapiro dans « Gérer la diversité : les obstacles à l'importation des littératures étrangères en France », études qui permettent toutes trois d'aborder certes la réception, mais dans la perspective de la Sociologie de la littérature, dans laquelle l'accent est mis sur la confluence des phénomènes sociaux et individuels qui conditionnent la diffusion et la réception des littératures étrangères sur un territoire donné. Un autre concept central présent tout au long de notre étude est celui d'*horizon d'attente*, élaboré par Hans Robert Jauss dans « Pour une esthétique de la réception ». La notion d'*horizon d'attente* sert à déterminer quelle image un lecteur, ou une société lectrice, a d'une littérature ou d'un écrivain, ce qui s'avère d'autant plus important que, face aux littératures étrangères, il existe toujours des notions préétablies sur ce qui *doit* représenter la littérature de chaque pays. Par exemple, l'imaginaire français sur la prose latino-américaine n'était pas le même en 1920 qu'en 2020, ce qui peut conditionner et même limiter sa diffusion et sa réception. Le connaître permet de savoir quels éléments favorisent l'évolution de l'horizon d'attente et quel est son état

actuel. Le concept de Jauss complète ainsi théoriquement les manières d'aborder les littératures étrangères de Pageaux, Chevrel et Sapiro.

Un autre concept clé est celui de la Littérature mondiale de Pascale Casanova puisqu'il permet de comprendre les relations littéraires dans le monde selon les principes de la hiérarchie et de l'inégalité. Ses notions de *centre* et de *périphérie* illustrent le chemin que doivent parcourir une œuvre et un auteur latino-américain, qui appartient à la *périphérie*, et qui cherche la consécration en France, qui fait partie du *centre*. S'il est vrai que Sapiro développe aussi la notion de hiérarchies dans les langues, Casanova théorise pour sa part l'ensemble des éléments liés au livre, en tant qu'objet littéraire, et qui, ensemble, constituent ce que nous appelons la Littérature mondiale. Cependant, et contrairement à Goethe, qui fut le premier à proclamer l'existence de cet espace dans le concept de *Weltliteratur*, mais selon le postulat que les échanges littéraires se font de manière égale, Casanova considère que les littératures de chaque pays n'ont pas la même valeur dans l'espace de la Littérature mondiale et, par conséquent, que tous ne subissent pas les mêmes phénomènes pour obtenir la consécration. Ceux qui se trouvent au *centre* peuvent ainsi s'auto-consacrer sans beaucoup de difficultés, tandis que ceux de la *périphérie* ont pour leur part besoin d'être validés par le *centre* afin d'acquérir un prestige littéraire. L'importance de Casanova réside également dans l'utilisation de notions telles que celle de *capital culturel*, élaborée par Paul Valéry, et leur adaptation au monde littéraire, en créant ainsi un *capital littéraire*. Mais contrairement à Valéry, Casanova va plus loin et reconnaît non seulement que des livres ou des écrivains accumulent ledit *capital littéraire*, mais également que l'ensemble des éléments qui participent à la littérature, critiques, éditeurs, traducteurs et même un pays, en possèdent aussi un. De plus, ce *capital littéraire* peut être transféré entre ceux qui le possèdent, le *centre*, et ceux qui en manquent, la *périphérie*. Casanova appelle *littérarisation* ce phénomène d'accumulation de capital littéraire. Lorsque l'on étudie la diffusion d'une œuvre ou d'un auteur dans un espace étranger, ces concepts s'avèrent essentiels pour identifier les éléments qui l'ont facilitée et limitée. D'autres concepts qui seront également importants tout au long de cette étude seront ceux des *champs* de Pierre Bourdieu, qui nous permettront de connaître l'évolution des industries de l'édition en Amérique latine. Quant au concept de *lecteur populaire* de Nicole Robine, il sera utile pour connaître l'identité sociale du lecteur français qui sera confronté à la littérature latino-américaine et, contrairement au *lecteur réel* de Paul Ricœur, il permet d'aborder la lecture comme un acte social. Pour l'analyse des stratégies éditoriales françaises de diffusion de la prose latino-américaine, l'on a choisi d'utiliser la classification *paratextuelle* de Gérard Genett, car elle permet de classer les éléments qui recouvrent le texte créé par l'auteur et qui

sont généralement les premiers à entrer en contact avec le lecteur. Le *paratextuel* révèle aussi les stratégies de diffusion des éditeurs français puisque l'auteur n'intervient pas dans son élaboration, de plus il existe également un phénomène de transformation car le livre en français est généralement considérablement différent de celui en espagnol. En ce qui concerne la paternité de la quatrième de couverture, celle-ci est le plus souvent anonyme, ou exceptionnellement signée par le traducteur et, dans des cas notables, les propres mots de l'auteur sont utilisés. Cependant, son attribution répond toujours aux critères de l'éditeur pour positionner le livre et non à une initiative de l'auteur lui-même. Et, enfin, pour l'analyse du discours, nous avons décidé d'utiliser l'étude d'Isabelle Laborde-Milaa et Marie-Anne Paveau puisqu'elle porte aussi sur l'analyse de textes littéraires dans des publications qui s'adressent au grand public, donc le discours élaboré et les stratégies d'argumentation y sont différents de ceux habituellement utilisés dans les propos tenus dans les études universitaires ou spécialisées.

De ce point de vue, il convient de rappeler que la partie centrale de l'analyse du discours repose sur une position critique à l'égard de la critique littéraire française, c'est-à-dire que la démarche de notre étude est méta-critique. Choisir d'étudier les publications destinées à un grand public et non à un public spécialisé, représenté notamment par les hispanistes ou les étudiants d'université, permet d'aborder les études de réception de manière globale et de mieux appréhender les stratégies de diffusion éditoriale. Il faut donc tenir compte du fait que la grande majorité des publications grand public, surtout les plus récentes, jouent essentiellement le rôle de diffuseurs culturels. Si l'on reprend les catégories de la critique de Roland Barthes, on l'identifiera à la *critique-chronique*, également appelée *critique-journalistique*, qui s'oppose à la dite *critique-livre*. Certes, la *critique-chronique* jouit d'un pouvoir de consécration car elle a la capacité à accepter ou nier la valeur littéraire et esthétique d'un livre. Cependant, et en raison des conditions matérielles des publications et du public auquel elles s'adressent respectivement, la *critique-chronique* est moins élaborée en termes d'argumentation et de justification qu'une *critique-livre*. Pour cette raison, la démarche empirique dans les commentaires sera d'autant plus notable que l'un des objectifs de la *critique-chronique* est de favoriser la vente des livres commentés. Bien que ce type de commentaire contribue aussi à la diffusion et donc à la consécration de la prose latino-américaine, celle-ci sera toutefois confrontée à d'autres points de vue pour présenter une position rigoureuse des livres commentés.

Ainsi, l'objectif central de cette étude est de connaître l'évolution de la réception de la critique française de la prose latino-américaine et de déterminer, si possible, tous les éléments qui ont

contribué à l'intensification ou à la diminution de cette réception. D'autres objectifs qui nous semblent également importants consistent à identifier les racines, aussi primitives soient-elles, des relations littéraires entre l'Amérique latine et la France, et de déterminer l'état actuel de ces dernières. En outre, l'on cherche à savoir si la France a contribué, et si oui, dans quelle mesure exactement et à quelle époque, à la consécration internationale, c'est-à-dire à son acceptation au *centre* de la Littérature mondiale, de la prose latino-américaine et à la l'accumulation de son *capital littéraire*. Enfin, l'on cherche également à savoir si la France joue actuellement un rôle actif dans la diffusion de cette prose et, dans le cas contraire, à connaître les facteurs qui ont déterminé ce changement et à identifier ceux qui pourraient renouveler ce rôle.

Nos hypothèses concernant les questions soulevées par nos objectifs sont les suivantes. L'on considère qu'il existe bel et bien une évolution différenciée dans la réception de la critique française par rapport à la prose latino-américaine. Le phénomène du soi-disant « boom latino-américain » permet d'affirmer qu'il a existé différents types de réceptions avant et après celui-ci, cependant l'état actuel demeure à déterminer. Concernant les racines de la relation littéraire entre la France et l'Amérique latine, notre hypothèse est qu'elle s'est consolidée à la fin du XIX^{ème} siècle avec l'arrivée des modernistes latino-américains à Paris, notamment grâce au cercle d'intellectuels dirigé par Enrique Gómez Carrillo et aux visites sporadiques de Rubén Darío. Concernant le rôle de la France dans la diffusion et la consécration, on considère qu'il a été vital à la fin des années soixante-dix, durant la période du « boom latino-américain », mais que pendant les décennies suivantes, la diffusion a subi un déclin. Concernant l'état actuel de cette relation, notre hypothèse est que la France a diminué sa contribution à l'internationalisation de la prose latino-américaine et que ce rôle est désormais occupé par les États-Unis.

Nous souhaiterions que le choix de notre corpus, la méthodologie et l'appareil critique, ainsi que les critères d'analyse utilisés, permettront non seulement d'élucider ces hypothèses, mais contribueront également à éclairer et discuter d'autres points également essentiels pour comprendre la réception de la prose latino-américaine en France entre 1950 et 2010.

PREMIÈRE PARTIE : LES RELATIONS LITTÉRAIRES ENTRE LA FRANCE ET L'AMÉRIQUE LATINE AVANT 1950

Introduction

Le premier grand défi pour aborder les relations littéraires entre deux territoires aussi inégaux que l'Amérique latine et la France concerne l'objet de cette étude, à savoir l'identité latino-américaine. L'imaginaire français à son sujet dans les années 1950 est la conséquence directe d'une série d'événements qui le façonnent et le déterminent, et dans lesquels la France joue un rôle central, tout d'abord comme modèle, puis en tant que promoteur, c'est pourquoi nous estimons qu'il faut, en premier lieu, esquisser les aspects essentiels de cette identité. Actuellement, le terme « Amérique latine » désigne non seulement un espace géographique dans lequel coexistent une vingtaine de nations au passé similaire, mais évoque également une notion de modernité. En tant que concept, l'Amérique latine signifie la rupture symbolique avec le passé colonial et la construction d'une identité qui lui est propre dans laquelle l'héritage indigène ou précolonial coexiste avec ceux espagnol et portugais, par le biais desquels est revendiquée par extension l'appartenance à un passé gréco-latin, c'est-à-dire à une culture occidentale. Cette identité, que l'on pourrait qualifier de multiple, ne s'exerce pas de manière hétérogène et des nations vont même jusqu'à hiérarchiser lesdits héritages, en en mettant certains en lumière, voire même en en niant d'autres.

De même, la littérature latino-américaine a radicalement changé et en vient à être considérée de nos jours, notamment par des agents extérieurs, et dans une définition générale, comme étant la conséquence ou la continuité du réalisme magique. Cependant, le chemin parcouru par cette littérature, qui a commencé par être appelée littérature des Indes, littérature américaine, littérature hispano-américaine, et a finalement atteint un plus grand consensus sous le nom de littérature latino-américaine, reproduit également la nature changeante de l'objet d'étude, puisque chacune de ces notions influence et va même jusqu'à conditionner le processus créatif des écrivains, leur choix thématique et sa définition elle-même. En d'autres termes, l'identité de ce territoire, désormais connu sous le nom d'Amérique latine, ainsi que sa littérature, ont radicalement changé et donc sa relation avec la France aussi.

Parmi les nombreux changements intervenus depuis l'Indépendance, nous en avons identifié deux catégories essentielles qui ont un impact direct sur la construction d'une littérature nationale, et que l'on peut qualifier d'internes et d'externes. Les changements internes sont les premiers que nous nous proposons de traiter dans ce chapitre puisqu'ils surviennent avant même le processus d'Indépendance de l'Espagne et proviennent de la remise en question de la

propre identité de ce territoire. Dans un premier temps, pendant la période coloniale, le besoin de se différencier de la métropole a émergé, créant ce que certains spécialistes appelleraient « l'empreinte américaine ». Avec la consécration des républiques, les interrogations intérieures vont porter sur l'affirmation d'une identité par la « *desespañolización* », et amener à promouvoir ainsi une littérature à forte critique du modèle colonial espagnol et une revalorisation du passé préhispanique dans certains pays. En ce qui concerne les changements externes, le plus important fut l'entrée dans un marché mondial de l'édition dont l'Amérique latine ne faisait pas directement partie auparavant, puisque la métropole coloniale s'occupait de tout ce qui concernait la publication de la production littéraire. Les relations entre l'Espagne et l'Amérique latine furent rompues à la suite de l'indépendance, la France a facilement monopolisé le marché de l'édition latino-américaine puisqu'à cette époque, aucun pays d'Amérique latine ne disposait d'une industrie de l'édition ayant la capacité à y faire face, d'ailleurs certains ne disposaient même pas d'imprimeries ni du personnel susceptible de s'en occuper. L'inexistence d'une industrie de l'édition dans cette zone a immédiatement impliqué la nécessité de créer des "champs de production" qui rendraient possible l'évolution littéraire de chacun de ces pays et l'entrée dans ce marché mondial auquel ils aspiraient.

En tant qu'objet matériel le livre ne pourrait exister sans ce « champ de production », la littérature non plus. Certes, le livre est un objet doté d'une valeur esthétique, c'est pourquoi il est considéré comme un « bien symbolique », cependant il n'en est pas moins un objet marchand qui opère au sein d'une industrie éditoriale, qui nécessite du marketing et des agents pour assurer sa diffusion et son acquisition. La reconnaissance de ce besoin a rendu nécessaire la création d'initiatives éditoriales dans différentes parties de ce territoire, qui se sont avérées décisives pour diffuser les nouvelles créations littéraires des auteurs et, à leur tour, afin de promouvoir les débats publics sur l'identité nationale et régionale. La figure même de l'écrivain a elle aussi radicalement changé car l'avènement de l'industrie de l'édition lui a permis d'acquérir une certaine autonomie économique mais, surtout, elle l'a positionné comme une figure centrale parmi les élites nationales. Le développement de l'industrie de l'édition est donc étroitement lié à la formation de l'identité nationale, l'on pourrait même dire qu'elle la forge puisque dans bien des cas elle fixe les paramètres de sa discussion ; par exemple, l'inclusion de l'indigène en tant qu'individu et partie intégrante de l'imaginaire national. Il a également permis l'émergence d'autres figures littéraires telles que les éditeurs, les cafés littéraires, la critique littéraire, entre autres, qui sont rapidement devenus des institutions littéraires permettant l'accumulation d'un « capital littéraire » dans ce territoire.

Le rôle de la France face à cette nouvelle production artistique en Amérique latine a été extrêmement passif tout au long du XIXème siècle et au début du XXème, mais grâce au travail mené par divers intellectuels latino-américains vivant en France et à la francophilie latino-américaine qui émerveillait les rares mais illustres Français qui visitaient l'Amérique latine, la France devint un diffuseur enthousiaste et actif à partir des années mille-neuf-cent-vingt. Dans ce contexte, la figure du médiateur a émergé et favorisé les échanges littéraires et culturels entre ces deux territoires. En même temps, des institutions ont été créées en France qui ont continuellement encouragé l'intérêt, l'étude et l'échange avec l'Amérique latine, contexte qui a rapidement multiplié le nombre de médiateurs et modifié la réputation de la littérature latino-américaine. Un événement décisif serait la traduction de nouvelles, poèmes et fragments de prose réalisée par la Revue de l'Amérique Latine d'Ernest Martinenche, qui permettrait d'élargir le lectorat des œuvres latino-américaines, ainsi que de renouveler l'imaginaire français à propos de cette littérature. Les relations littéraires évoluent dès lors, mais se heurtent progressivement et souvent à des stéréotypes ou à une forme d'exotisme, ainsi qu'au rejet d'une certaine partie des élites littéraires françaises qui jugent dangereuse une ouverture aux littératures étrangères, quelle que soit leur origine. Néanmoins, les deux guerres mondiales vont subvertir et modifier encore les relations existant entre l'Amérique latine et la France à l'aube des années cinquante.

Ainsi, alors que l'objet de notre étude, l'identité latino-américaine, commence à se définir plus concrètement vers le milieu du XXème siècle, la notion de littérature latino-américaine se cristallise peu à peu. Cependant, il convient de rappeler que son approche est encore aujourd'hui variable puisque les acteurs qui la portent, c'est-à-dire les écrivains, médiateurs ou éditeurs, sont constamment en mouvement, de sorte que les relations littéraires entre les deux zones reflètent une réalité changeante. C'est la raison pour laquelle nous considérons qu'omettre ou ignorer cette période antérieure contribuerait à ne disposer que d'une lecture partielle de l'analyse centrale qui nous intéresse et empêcherait d'expliquer correctement la portée et les limites des relations littéraires à partir des années cinquante.

1. Contexte social, politique et culturel en Amérique Latine à la fin du XIX^{ème} siècle

A la fin du XIX^{ème} siècle, tous les pays hispanophones d'Amérique Latine avaient réussi à s'émanciper de la couronne espagnole et à gagner leur indépendance. Ce processus hétérogène qui a duré plusieurs années, suivant les pays, a rendu nécessaire la quête d'une identité. Le processus d'indépendance avait remis en question la façon dont les pays

hispanophones se concevaient eux-mêmes en tant que nations, ce qui contribua à les faire se détacher des modèles espagnols dans les aspects sociaux, politiques et culturels. Même si la recherche d'une identité nationale variait selon les pays, du fait des particularités de chacun, on peut toutefois relever quelques éléments de convergence de cette quête dans tous les États de ce continent et durant cette période afin de donner une image globale du contexte de l'Amérique Latine à la fin de celle-ci.

D'un point de vue politique, le libéralisme fut l'idéologie la plus importante des dernières années du colonialisme et des premières de l'indépendance. Sa popularité était principalement due au fait qu'elle était considérée comme une idéologie moderne qui mettait en valeur les libertés de l'individu face à l'État. « *El liberalismo, en suma, era la expresión política de las ideas de la Ilustración* »[7]. En Amérique Latine, la *Corte de Cádiz* a été l'un des événements ayant le plus diffusé le libéralisme. Les décisions prises par la *Corte de Cádiz*, découlant directement des guerres napoléoniennes, bouleverseront la relation entre la monarchie espagnole et les habitants de ces territoires. Les concepts de Constitution, de droits de l'Homme, de citoyenneté, de liberté d'impression, entre autres, sont largement discutés sur les deux rives de l'Atlantique. Cependant, comme François-Xavier Guerra le signale, dans l'Amérique encore espagnole, les intellectuels et les élites abandonnent rapidement le libéralisme à l'Espagnole et s'intéressent à ceux français et anglo-saxon car la France révolutionnaire et les États-Unis, qui ont décidé de construire leurs nations sans la notion de monarchie, deviennent ainsi l'exemple à suivre pour les mouvements indépendantistes. De cette façon, les idées impulsées par le libéralisme seront mises à profit en Amérique Latine pour justifier « *el poder que se adquiría o se impugnaba* »[8] de l'Espagne.

Durant la première phase d'indépendance en Amérique Latine (1810-1830), le libéralisme a eu une influence capitale sur la création des nations latino-américaines : la séparation des pouvoirs, l'abolition de l'esclavage, la protection juridique du citoyen, la suppression des amendes pour les indigènes, etc. Mais, chaque pays avait une interprétation assez particulière du libéralisme et, bientôt, il était évident qu'aucun d'entre eux n'était prêt à mettre en œuvre toutes les réformes nécessaires pour se moderniser. José Carlos Mariátegui explique cette défaillance par le fait que les sociétés latino-américaines n'avaient pas vécu de véritable révolution pendant la période de l'indépendance, comme cela avait été le cas de la France ou

7 JONES, H. S. « Las variedades del liberalismo europeo en el siglo XIX: perspectivas británicas y francesas », *Liberalismo y Poder: Latinoamérica en el siglo XIX,* Eduardo, Posada Carbó et Iván Jaksic (Éds), Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica, 2011, pp. 43-61.

8 BOTANA, Natalio. « Prólogo », *Liberalismo y Poder: Latinoamérica en el siglo XIX, op. cit.*, p. 14.

des États-Unis, mais un transfert du pouvoir de la monarchie espagnole aux *criollos*[9]. Le libéralisme devient ainsi certes un instrument d'émancipation mais pas pour autant un outil de transformation sociale. Cette situation explique aussi l'émergence d'une nouvelle figure politique qui sera récurrente sur la scène latino-américaine, à savoir celle du caudillo.

D'après Annino, la figure du caudillo a empêché le développement du libéralisme en Amérique Latine parce que l'abus de pouvoir de ce dernier limitait la souveraineté d'un État de droit. Annino parle même d'un « *camino cíclico* »[10] qui avait débuté avec une figure qui concentrait tout le pouvoir, le Roi d'Espagne, et qui avait pris fin avec la même figure, mais en Amérique Latine, celle du caudillo. De son côté, Vallenilla Lanz considère que la « *constitución orgánica de Hispanoamérica* »[11] a été façonnée par l'autorité tutélaire du caudillo, qui symbolisait « *el « hombre necesario » frente a la* « impersonalidad de la ley »[12], phénomène que Vallenilla Lanz qualifie de « *Principio Boliviano* »[13]. Ainsi, le concept de libéralisme, tel qu'il avait été conçu en Europe, commence à évoluer en Amérique Latine et en vient à justifier la présence des *caudillos* dans les différents pays.

Ce processus d'*invention* ou de *réinvention* n'a pas seulement lieu dans le champ politique, mais aussi dans toutes les autres sphères au sein de chaque nation. La séparation avec l'Espagne avait aussi rendu nécessaire une redéfinition des concepts et symboles des pays. Le passé préhispanique a donc été mis en valeur pour différencier les nouveaux pays du royaume espagnol. Mais, cette revalorisation est superficielle parce qu'elle a été conçue pour les élites politiques et culturelles qui étaient largement composées de *criollos*. Même si l'on peut qualifier cette décision de rhétorique[14], elle a servi à unifier les différentes populations (indigènes, métis, *criollos*, etc.), dans un seul but : l'indépendance.

Les intellectuels de l'époque, dont les écrivains et poètes, ont joué un rôle central non seulement dans les discussions culturelles et littéraires mais aussi dans les aspects politiques.

9 Voici sa définition : « Criollos, cuyo estatuto social superior en la sociedad procede de su condición de « españoles », descendientes de los conquistadores y pobladores de las Indias, en contraposición con los pueblos conquistados ». GUERRA, François-Xavier. « Las mutaciones de la identidad en la América hispánica », *Inventando la nación. Iberoamérica. Siglo XIX.* Antonio Annino Von Dusek, François-Xavier Guerra (Coord), México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 185-220.

10 ANNINO VON DUSEK, Antonio. « Soberanías en lucha », *Inventando la nación. Iberoamérica. Siglo XIX,* op. cit., pp. 152-184.

11 JAKSIC, Ivan et POSADA CARBO, Eduardo. « Introducción », *Liberalismo y Poder: Latinoamérica en el siglo XIX*, op. cit., p. 24.

12 Ibidem.

13 En référence à Simón Bolívar, et non à la Bolivie.

14 ZORAIDA VASQUEZ, Josefina. « Una difícil inserción en el concierto de las naciones », *Inventando la nación. Iberoamérica. Siglo XIX,* op. cit., pp. 253–286.

Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), José Martí (1853-1895), José Enrique Rodó (1871-1917), Andrés Bello (1781-1865), entre autres, ont contribué à ouvrir le dialogue sur le concept d'État-nation latino-américain[15] et dirigé les discussions sur l'identité latino-américaine. Que doivent faire les nations latino-américaines de leur passé colonial ? Comment construire une nation moderne sans tomber dans un processus d'européisation ? La réponse apportée à cette question a divergé selon les différents pays, même si l'on distingue toutefois quelques similitudes entre les solutions prônées, telles que la mise en valeur des cultures préhispaniques, pour construire le récit d'un passé précolonial glorieux, ainsi que l'utilisation des symboles régionaux pour se différencier de ceux de l'Espagne[16].

> *Esta es la paradoja de la nación en Hispanoamérica. En la Europa del siglo XX se trata de cómo construir el Estado-Nación moderno a partir de la « nacionalidad » ; en Hispanoamérica, de cómo construir Estados-naciones separados a partir de una « nacionalidad » en gran parte común a todos*[17].

Ensuite, la plupart des pays latino-américains ont plutôt opté pour un processus de « *desespañolización* » et non pour une « *deseuropeización* » car ils avaient besoin de l'acceptation des autres nations, surtout de celles européennes, pour légitimer leur indépendance[18]. Ils ont même décidé d'adhérer aux symboles et valeurs des autres pays européens, notamment de la France et de sa période révolutionnaire, décision que l'on peut interpréter comme une critique à l'encontre du régime monarchique qui les avait gouvernés pendant presque trois siècles.

Mais, comment réussir à *desespañolizar* la mentalité d'une nation ? Beatriz González Stephan affirme que l'un des premiers devoirs des intellectuels latino-américains était la « *emancipación mental* »[19] pour éviter de réitérer les modèles politiques, sociaux et culturels que l'Espagne avait imposés à cette zone qui était alors appelée Amérique Espagnole. Cependant, ce processus s'est avéré fort difficile parce que les élites politiques et économiques étaient composées d'individus qui méconnaissaient la réalité et les besoins de la

15 Il convient de souligner que le terme « latino-américain » n'était pas encore utilisé par les intellectuels de l'époque, et que l'on avait recours au terme « américain ». Le mot « latino-américain » s'est répandu après 1850. Voir ARDAO, Arturo. *Génesis de la Idea y el nombre de América Latina*, Ciudad de México, CIALC Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, 2019.

16 La construction des premières armoiries des pays latino-américains montre bien l'utilisation d'éléments de la faune et la flore de la région.

17 GUERRA, François-Xavier. « Las mutaciones de la identidad en la América hispánica », *op. cit.,* pp. 253–286.

18 GUERRA montre aussi que les Européens avaient besoin d'accéder aux ressources naturelles d'Amérique Latine et que c'est pour cette raison qu'ils ont rapidement accepté son indépendance. Ibidem.

19 GONZÁLEZ STEPHAN, Beatriz. *La historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*, La Habana, Ediciones Casa de las Américas, 1987, p. 41.

population métisse et indigène qui vivaient à l'intérieur du pays et, par conséquent, certaines structures et mentalités colonialistes ont persisté durant des siècles dans la plupart des pays d'Amérique Latine. De plus, Gonzalez Stephan ajoute une autre raison à cet état de fait, à savoir qu'à l'époque, se reconnaître dans un passé indigène n'était pas vraiment convenable dès lors que l'on souhaitait s'acheminer vers la modernisation d'un pays : « *La modernidad no congeniaba con identidades no occidentales* »[20]. L'un des autres questionnements des intellectuels de l'époque consistait à chercher à savoir quel était l'état des arts en Amérique hispanique. Peut-on considérer comme nationales les œuvres ayant été créées à l'époque des colonies ? Doit-on établir des limites à l'influence de l'art espagnol ou européen ou bien l'accepter? Les nouveaux pays possédaient-ils les outils nécessaires pour construire leur propre méthodologie et aborder les sujets artistiques avec un regard authentique ? Comment l'Amérique Latine allait-elle pouvoir réussir son « *emancipación mental* » ?

Le chemin parcouru par la littérature, qualifiée d'« américaine » à l'époque, a été long. A l'époque des Colonies, plusieurs écrivains espagnols qui habitaient la métropole ont reconnu l'existence d'une littérature en langue espagnole différente de celle qu'ils écrivaient. Tel est le cas de Cervantès, qui dans la troisième partie de *La Galatea, El canto de Calíope* (1585), a félicité « *los entendimientos sobrehumanos »* de la « *región antártica »*[21]. De son côté, Lope de Vega a lui aussi utilisé le terme « *antártico »* afin de désigner la littérature créée dans l'Amérique espagnole, mais il lui a en général préféré l'utilisation du terme « *Las Indias* », que l'on peut trouver dans certaines de ses œuvres et, notamment, dans *Laurel de Apolo* (1630) : « *Las Indias, en ingenios mundo nuevo, / que en ellas puso más cuidado Febo / que en el oro que cría... »*[22]. D'après Emilio Carilla, ces classifications n'étaient pas rigoureuses parce qu'elles étaient dépourvues de tout jugement critique et étaient plutôt dans la droite ligne des sujets et décors utilisés par les écrivains du Nouveau Monde. Cependant, on peut les considérer comme des « *manifestaciones indirectas de americanismo* »[23] étant donné que ces deux écrivains espagnols défendaient et reconnaissaient une nouvelle identité littéraire, même si à l'époque l'on considérait que ces expressions littéraires appartenaient à une nouvelle branche de la littérature espagnole.

20 Idem, p. 126.

21 BRIOSO SANTOS, Héctor. *Cervantes y América,* Madrid, Centro de Estudios Hispánicos e Iberoamericanos, 2006, p. 280.

22 Ibidem.

23 CARILLA, Emilio. *Raíces del americanismo literario*, Bogotá, Thesaurus, tomo XXIII, nº 3, 1968, pp. 1-11.

La littérature écrite en Amérique fut donc, dans un premier moment, furtivement qualifiée d'*antártica*, puis, pour une période plus longue, de littérature de *Las Indias.* L'imposition de ce terme est due à la décision de la monarchie espagnole de nommer les terres conquises *Reinos castellanos de Indias*, que la monarchie britannique transposera sur ses terres en désignant ses colonies des Caraïbes comme les *West Indies.* Ainsi, le terme *Las Indias* s'institutionnalise et se consolide rapidement, c'est pourquoi l'on peut observer que, pendant la première phase de Colonisation, l'expression la plus utilisée est *Las Indias,* comme le prouve le livre *Problemas y secretos maravillosos de las Indias* (1591) de Juan de Cárdenas[24], l'un des premiers à avoir cherché à mettre en valeur et à revendiquer l'identité des habitants de *Las Indias* par rapport à celle des habitants de la Péninsule, car certains humanistes de l'époque, comme Justo Lipsio, considéraient que les terres de *Las Indias* n'étaient rien d'autre que des territoires de barbares[25]. Or, cette défense se limitait aux espagnols et *criollos* qui vivaient dans *Las Indias,* et non aux habitants précolombiens dont les défenseurs du Nouveau Monde ne tenaient pas du tout compte. De même que Cárdenas, le poète espagnol Bernardo de Balbuena, dans son ouvrage *Grandeza Mexicana* (1604), considère lui aussi que le caractère spécifique des hommes de *Las Indias* est dû aux effets des conditions climatiques. « *Aquí hallaréis más hombres eminentes, /en toda ciencia y todas facultades, / que arenas lleva el Gange en sus corrientes* »[26].

Le terme *América* sera employé de façon unanime presque un siècle plus tard, en raison de sa popularisation en Europe[27] et grâce aux travaux cartographiques de Martin Waldsseemuller et Gérard Mercator au XVI[ème] siècle. Par exemple, le livre *Mapa intelectual y cotejo de naciones y Españoles americanos* (1728) de Benito Jerónimo Feijoo revendique lui aussi la spécificité des intellectuels nés en Amérique espagnole et utilise déjà le terme « *americanos* » afin de mettre en lumière la valeur littéraire de Sor Juana Inés de la Cruz et celle scientifique de Pedro Peralta y Barnuevo[28]. Le succès de ce mot fut tel que les Cortes de Cádiz ont décidé

24 Ibidem.

25Dans le XVI[ème] siècle Justo Lipsus était l'une des humanistes le plus éminents de l'Europe mais il méprisait ouvertement les habitants de l'Amérique : « *¿Iré al Nuevo Mundo? Allí de veras no hay sino barbarie* ». voir: GERBI, Antonello. « Diego de León Pinelo contra Justo Lipsio », in *Revista de la Biblioteca Nacional del Perú,* n°2, enero-junio, 1945, pp. 187-231.

26 BALBUENA, Bernardo de. *Grandeza de México,* Ciudad de México, Sociedad de Bibliófilos Mexicanos, 1927, p. 165.

27 La confirmation que l'Amérique constituait à elle seule un continent spécifique et non l'extrême sud de l'Inde comme le croyait Cristóbal Colón a contribué à largement diffuser ce terme dans le Nouveau Monde et aussi en Europe.

28 CARILLA, Emilio. *Op. cit.,* pp. 1-11.

d'abolir les termes *indias* et *colonias* seulement en 1810, *ad portas* de l'indépendance, et d'institutionnaliser celui d'*América* par décret.

> *Por decreto del 15 de octubre de 1810 quedaron abolidos los nombres de «colonias» y «dominios de Indias », debiendo emplearse los de « España americana », « España ultramarina», « provincias españolas en América » o « provincias ultramarinas*[29].

Ainsi le terme « *americanismo* » était déjà utilisé pour faire la distinction entre les créations de l'Amérique Espagnole et celles de l'Espagne. A l'époque des colonies, l'objectif n'était pas de s'émanciper de l'influence espagnole dans la littérature, les arts et les sciences, mais de créer une *empreinte américaniste* qui singularise l'ensemble des créations intellectuelles du côté Pacifique. La nécessité de compter sur cette spécificité de la production intellectuelle en Amérique est devenue de plus en plus importante pour affirmer la valeur et la qualité des créations de ces pays et se confronter au mépris ou à la méconnaissance dont faisait preuve l'Espagne à l'encontre des créations d'Amérique. Or, cette *empreinte* n'a pas été conçue comme un mécanisme d'émancipation culturelle mais en tant que moyen d'affirmer une nouvelle identité. Il est toutefois évident que, pendant la période de l'indépendance, elle est devenue la base de la différenciation culturelle, artistique et littéraire entre l'Amérique et l'Espagne. Ainsi, ceux qui ont défendu cette *empreinte américaniste* sont devenus des « *intelectuales criollos* »[30], qui cherchaient à élever les créations de l'Amérique au même niveau que celles de l'Espagne et l'Europe. Selon Henríquez Ureña, l'écriture a été l'un des piliers qui a permis la fusion entre les éléments européens et ceux indigènes, laquelle « *dura hasta nuestros días* »[31], d'où l'importance des intellectuels *criollos* dans la mise en valeur, la défense et la promotion des productions écrites et de l'« *americanismo* ». D'un point de vue littéraire, cette défense a été qualifiée d'« *americanismo literario*[32] », expression qui a toutefois été remise en question par des écrivains comme Enrique Rodó qui a affirmé que « *sería vano buscar en el espíritu ni en la forma de la literatura anterior a la emancipación una huella de originalidad americana*[33] » et nuancée par Carilla qui considère qu'il serait plus

29 ALMARZA, Sara. « La frase Nuestra América : historia y significado », in *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n°43, 1984, pp. 5-22.

30 ASTUDILLO FIGUEROA, Alexandra. « Teoría literaria latinoamericana y el locus de enunciación desde América Latina », *Pensamiento Crítico y Matriz [de]colonial: reflexiones latinoamericanas*, Catherine Walsh (Coord.), Quito, Abya-Yala, 2005, pp. 191-210.

31 Cité par ASTUDILLO FIGUEROA, Alexandra. *Op. cit*., p. 191-210.

32 Idem, p. 195.

33 RODÓ, José Enrique. « La enseñanza de la literatura », *El mirador de Próspero,* tome I, Montevideo, Editorial José María Serrano, 1913, pp. 70-75.

exact de qualifier ce phénomène de processus de « *madurez intelectual* »[34] et non de doctrine de l'identité américaine de l'époque.

La popularisation qui existait déjà des termes « *América* » et « *americanos* » a facilité la tâche lexicale consistant à trouver un nouveau vocable qui soit accepté et rapidement popularisé dans tous les territoires et les pays étrangers, car il ne faut pas oublier que l'Amérique avait besoin de s'insérer le plus tôt possible dans l'économie mondiale et tel était son intérêt. Cependant, il convient de souligner aussi que certaines autres raisons ont favorisé l'utilisation de ces termes, qui permettent de regrouper l'ensemble des pays devenus indépendants et montre aussi que des territoires si différents aussi bien au Sud qu'au le Nord partagent toutefois un passé similaire, c'est-à-dire, la colonisation, ce qui leur ouvre également la possibilité de construire ensemble un projet face à l'Europe. Dans le monde intellectuel de l'époque, et encore de nos jours, plusieurs pays, organisations et dirigeants ont tenté d'unifier tous les pays du continent sous ces vocables *América Unida, Nuestra América, Panamericanismo, Indoamericanismo, latinoamericanismo*, parmi d'autres concepts dans lesquels est mis en lumière un aspect différent de l'Amérique.

La littérature des « *Españoles americanos* » devient donc celle des « *americanos* », de même que la littérature de l'« América Española » devient celle de « *la América* »[35] ou la littérature « *americana* ». La parution du célèbre magazine *Biblioteca Americana o Miscélanea de Literatura, artes i ciencias,* édité par Andrés Bello et Juan García del Río, et sorti pour la première fois en 1823 à Londres, constitue un tournant dans la littérature hispanophone de l'époque car dans sa présentation les éditeurs exhortent les lecteurs et intellectuels à bien s'atteler à connaître l'Amérique et à produire eux-mêmes des connaissances sans la tutelle de l'Espagne, c'est-à-dire une production intellectuelle nettement américaine.

> *Si esta es, pues, la época de transmitir a la América los tesoros del injenio i del trabajo ; si la difusión de los conocimientos es tan esencial a su gloria i prosperidad ; todo el que tenga sentimientos americanos debe consagrar sus vijilias a tan santo objeto*[36].

Le poème *Alocución a la poesía. Fragmentos de un poema titulado América* d'Andrés Bello[37], lui aussi publié dans le même magazine, est considéré comme la déclaration de

34 CARILLA, Emilio. *Op. cit.,* p. 10.

35 Le terme « América » était déjà utilisé pendant les guerres d'Indépendance par les forces militaires de Bolívar et par des intellectuels comme Sarmiento.

36 BELLO, Andrés et GARCÍA DEL RÍO, Juan. « Prospecto », *La biblioteca Américana, o Miscélanea de la Literatura, Artes i Ciencias,* Londres, G. Marchant, 1823, p. v.

37 Prenons pour exemple la première partie de ce poème qui est en même temps la plus célèbre parce qu'elle interpelle la Poésie : « Divina Poesía, / (…) / tiempo es que dejes ya la culta Europa, / que tu nativa rustiquez

l'indépendance culturelle et littéraire de l'Amérique. Sa conception thématique et lyrique indique le chemin que les autres poètes et écrivains devraient suivre pour émanciper les lettres d'Amérique, à savoir utiliser certes les outils de la langue et de la littérature espagnole mais en y ajoutant des éléments de la vie sociale et politique propre à chaque région et les spécificités du paysage, ainsi que les vocables usités dans les différents pays. Bien que cette proposition ait été dans un premier moment acceptée, très vite la question de l'utilisation de la langue s'est imposé. Les nouveaux pays devaient-ils utiliser le même système linguistique que celui de leurs colonisateurs ?

Dans les sphères littéraires où l'emploi des mots est la base de la création, l'utilisation de la langue espagnole a été remise en question car l'on considérait qu'avoir recours aux mêmes signes linguistiques que ceux de la Couronne sans faire aucune différenciation entre ceux-ci et ceux d'Amérique condamnerait les créations des pays désormais indépendants à l'imitation. La discussion entre Andrés Bello et Domingo Faustino Sarmiento montre bien que les principales préoccupations linguistiques et littéraires tournent autour des tentatives d'émancipation de la langue espagnole d'Amérique, aussi appelée castillan[38], dans les nouveaux territoires libres. Dans *Indicaciones para la conveniencia de simplificar y uniformar la ortografía en América* (1826), Bello demande la simplification de la langue *castellana* pour faciliter son apprentissage à l'écrit[39] mais également afin de promouvoir la diffusion de sa connaissance en Amérique.

> *de ella [la simplificación de la ortografía] depende la adquisición, más o menos fácil de los dos artes primeros, que son como los cimientos sobre que descansa todo el edificio de la literatura y de las ciencias : leer y escribir*[40].

La proposition de Bello consistait à réduire l'alphabet castillan en prenant en compte la prononciation des mots, ce qui supposait de remplacer le « j » par le « g » dans les cas où le son se répétait, le « i » par le « y » si ce dernier était utilisé en tant que voyelle, d'éliminer le « h », et d'utiliser le « rr » dans tous les mots qui commençaient par « r », étant donné que le son émis est fort ; et, pour finir, de remplacer le « z » par le « c », plus doux. Pour l'élaboration de cette réforme grammaticale, Bello avait utilisé les modèles proposés par les Espagnols Antonio de Nebrija (1444-1522) et Mateo Alemán (1547-1614), ce qui montre bien

desama, / y dirijas el vuelo adonde te abre / el mundo de Colón su grande escena. ». BELLO, Andrés et GARCÍA DEL RÍO, Juan. *Op. cit.,* p. 4.

38 Le terme *castellano* désigne aussi la langue espagnole et est également utilisé par les Espagnols de la Péninsule à l'époque, mais, du fait de l'Indépendance, ce terme connaîtra un essor en Amérique Latine.

39 D'après Bello, seulement 1 % de la population d'Amérique était capable de l'écrire correctement.

40 BELLO, Andrés. « Indicaciones sobre la conveniencia de simplificar la ortografía americana », *El repertorio americano*, Londres, G. Marchant,1826, pp. 27-41.

qu'il cherchait à créer un nouveau modèle grammatical qui soit applicable pour l'Amérique et la Péninsule. Voilà pourquoi il cite quelques exemples dans lesquels l'alphabet avait déjà fait des concessions pour s'adapter aux nouveaux vocables qui venaient du Nouveau Continent, par exemple la consonne « ll » a été introduite en 1803 pour transcrire le mot « *llama* ». Ainsi, par sa réforme, Bello visait à créer une nouvelle relation avec l'Espagne, un rapport horizontal dans lequel les intellectuels des deux rives de l'Atlantique pourraient discuter ensemble et créer un système linguistique applicable aux pays hispanophones. Dans *Gramatica de la Lengua Castellana, destinada al uso de los americanos* (1875)[41], Bello commence à utiliser le terme « *Hispano-América* » pour regrouper les pays qui parlent *castellano* en Amérique, ainsi qu'afin de mettre en lumière la relation linguistique inexorable qu'ils entretiennent avec l'Espagne. Et même si Bello prétendait s'intéresser uniquement aux besoins des *Americanos*, on peut cependant constater que le recours aux modèles espagnols - très critiqués à l'époque - avait pour but de préserver une relation, ne serait-ce que linguistique, avec l'Espagne.

> *Juzgo importante la conservación de la lengua de nuestros padres en su posible pureza, como un medio providencial de comunicación i un vínculo de fraternidad entre las varias naciones de orijen español derramadas sobre los dos continentes »*[42].

Pour ce faire, il propose d'accepter les locutions et les variantes de l'espagnol utilisées en Amérique Latine, mais à condition qu'elles aient déjà été employées par « *la costumbre uniforme i auténtica de la jente educada* »[43]. Bello considérait en effet qu'il était crucial de systématiser la langue pour qu'elle garde un lien avec le système espagnol afin d'éviter « *ciertas prácticas viciosas del habla popular de los americanos* »[44] ; c'est-à-dire, pour créer une institution similaire à celle de l'*Academia Española* pour déterminer quel était le bon usage du castillan en Amérique.

D'un autre côté, la proposition de Sarmiento cherche aussi à faciliter, c'est-à-dire à modifier, l'orthographie de manière à accélérer le processus d'alphabétisation en *América* et pour créer une système propre aux *Americanos*. Cependant, dans *Ejercicios populares de la lengua castellana* (1842) Sarmiento va plus loin dans sa réforme et demande que l'orthographe soit adaptée à la façon de parler des *Americanos*, sans prendre en compte l'autorisation ou l'avis

41 BELLO, Andrés. *Gramática de la Lengua Castellana, destinada al uso de los americanos*, Valparaíso, Tornero y Torres Editores, 1875.

42 Idem, pag. xii.

43 Idem, pag. xv.

44 Idem, pag. xii.

des grammairiens, ce qui supposait non seulement de trouver un modèle très différent de celui de Bello, mais aussi une rupture avec le système linguistique espagnol.

> *La soberanía del pueblo tiene todo su valor y su predominio en el idioma ; los gramáticos son como el senado conservador, creado para resistir a los embates populares, para conservar la rutina y las tradiciones. Son a nuestro juicio, si nos perdonan la mala palabra, el partido retrógrado, estacionario, de la sociedad habladora*[45].

Sarmiento fustige aussi les écrivains qui écrivent « *como el pueblo había hablado quinientos años antes* »[46] et souligne combien il s'avère incohérent de demander aux enfants d'apprendre une langue contenant des expressions et locutions que personne n'utilise dans leur entourage. La modernisation du castillan est donc une priorité absolue pour lui et dans *Ortografía Américana. Memoria sobre ortografía americana* (1843), il présente sa réforme basée sur la prononciation des hispanophones en Amérique, qui fut mal reçue par la majorité des écrivains et intellectuels, parmi lesquels Bello.

De même que Bello, Sarmiento avait lui aussi suivi les préceptes de Nebrija et proposé que chaque mot soit doté d'un son différent afin d'éviter toutes les confusions et de simplifier au maximum la langue. Mais, sa réforme était encore plus radicale parce que dans son contexte, il demandait que soient supprimés le « h », le « ch », le « x », la lettre *u* dans « que », « gue » et à remplacer le « v » par le « b », le « z » par le « s », le « y » par le « i » et le « g » par le « j ». Ainsi, selon lui, moderniser la langue consistait à éliminer les mots qui n'étaient pas utilisés en *América,* ce qui explique sa proposition de supprimer le « v » ou le « z ». Sarmiento considérait également qu'il n'est pas nécessaire de tenir en compte de l'avis ou d'attendre l'autorisation de la « *nulidad* » de l'*Academia de la lengua castellana* pour procéder à ces changements. « *Es ridículo estar usando la ortografía de una nación que pronuncia las palabras de distinto modo que nosotros* »[47]. Il utilisa même le terme « *patriotismo* » pour louer les personnes qui utilisaient un système orthographique différent de celui de l'Espagne.

Sarmiento critique Bello du fait qu'il n'avait pas utilisé les réformes présentées dans le texte *Indicaciones para la conveniencia*. Et l'on peut en effet à juste titre se demander pourquoi Bello n'avait pas utilisé ses propres réformes dans ses travaux postérieurs. Il semble qu'il attendait tout d'abord que sa proposition soit acceptée par les « *jentes educadas* » sur les deux

45 SARMIENTO, Domingo Faustino. « Ortografía americana. Memoria sobre ortografía americana », *Obras,* tome IV, Buenos Aires, Lajouane, 1886, p. 2.

46 Ibidem.

47 Idem, p.3.

rives de l'océan, c'est-à-dire aussi par l'*Academia española*. D'après Sarmiento, il s'avèrerait, en effet, impossible d'atteindre un consensus entre l'*América* et l'Espagne, parce que « *el idioma hablado de los españoles es distinto del nuestro, i por tanto los caractéres que en el escrito representan los sonidos, deben ser distintos* »[48]. Les propositions de Bello et de Sarmiento étaient donc dans leurs grandes lignes opposées par rapport à la relation (linguistique) qu'il s'agissait d'entretenir avec l'Espagne.

Sur le plan littéraire, leurs deux visions différaient là aussi complètement, à savoir que Sarmiento considérait qu'il n'existait, en *América,* aucune œuvre susceptible d'être qualifiée de « littérature » : *« Porque lo repetiré hasta cansar, no tenemos nada que merezca el nombre de literatura*[49] », la réforme orthographique constituait donc un pas crucial pour créer une œuvre littéraire authentique. Bello était quant à lui plus modéré et estimait qu'une nouvelle réforme aiderait les « *cuerpos literarios* » à parcourir « *una nueva dirección* » dans leurs créations. Ces deux postures, celle de la langue conçue comme branche qui devait réussir son émancipation (Sarmiento) ou en tant qu'héritage espagnol (Bello), et celle de la littérature, comme naissance (Sarmiento) ou renaissance littéraire (Bello), étaient les principaux points de débat dans les décennies qui ont suivi l'Indépendance.

Or, dans les sphères politiques, les discussions autour des réformes linguistiques n'étaient pas centrales car l'on estimait que la langue espagnole constituait un lien de fraternité entre tous les nouveaux pays d'Amérique Latine. « *Es una idea grandiosa pretender formar de todo el Mundo Nuevo una sola nación con un solo vínculo que ligue sus partes entre sí y con el todo. Ya que tiene un origen, una lengua, unas costumbres y una religión* », affirmait Bolívar en 1815[50]. Et dans les autres pays où les populations indigènes étaient importantes, l'espagnol était également vu comme un outil politique pour assimiler[51] ces populations qui parlaient leur propre langue et partageaient si peu avec les élites *criollas.*

Peu à peu, les discussions linguistiques s'essoufflèrent et des discussions thématiques débutèrent entre ceux, comme Sarmiento ou Juan Bautista Alberdi, qui considéraient que les écrivains devaient avoir une littérature[52] de « *protesta enérjica y solamente contra las*

48 Idem, p. 45.

49 Idem, p. 35.

50 BELLO, Andrés. « Ejercicios populares de la lengua castellana », *Controversia filológica de 1842*, Norberto Pinilla (Éd), Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1945, pp. 25-30.

51 GONZÁLEZ LUNA, Ana María. « La política lingüística en México entre Independencia y Revolución (1810 – 1910) », in *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la Asociación Internacional de Hispanistas,* vol. 8, 2012, pp. 91-101.

52 Le genre littéraire le plus utilisé à l'époque était la poésie, donc la plupart des discussions ont abordé les créations poétiques et pas spécialement celles romanesques.

categorías en que el antiguo espíritu social había encerrado la creación » et ceux, tels que Juan Cruz Varela, qui cherchaient dans la nature le caractère authentique de l'Amérique afin de « *producir grandes y bellas descripciones* ». Se différencier de l'Espagne demeurait la principale préoccupation des écrivains de l'époque. Cependant, il y aura d'autres sujets qui rendront encore plus difficile la tâche de construire une littérature nationale, à savoir : Quels sont les éléments qui permettent de parler d'une littérature nationale ? L'avènement de cette littérature d'Amérique eut-il lieu à l'époque de la colonie ou après l'indépendance ? Doit-on établir des liens avec les auteurs ou les œuvres conçues pendant une période de domination ? Les réponses à ces questions étaient importantes non seulement parce qu'elles permettaient de définir une ligne d'horizon tournée vers l'avenir, mais aussi parce qu'elles contribuaient à construire un passé littéraire glorieux, une espèce d'époque classique, pour se situer face à la culture espagnole et européenne. Mais, les nouveaux pays en avaient-ils au moins une ?

Au milieu du XIX[ème] siècle, il n'existait pas de consensus sur l'américanité des œuvres littéraires écrites pendant la Colonie. Par exemple, l'écrivain argentin Florencio Varela (1807-1848) rejetait toutes les œuvres ayant vu le jour durant la colonisation. « *Ninguna literatura americana pudo haber mientras duró la dominación de la España ; Colonia ninguna puede tener una literatura propia* »[53]. Cependant, d'autres auteurs comme le chilien Miguel Luis Amunátegui, estimaient que des œuvres avaient certes vu le jour pendant cette période-là, mais qu'il s'agissait de plagiats de la littérature espagnole[54]. Selon lui, la valeur littéraire authentique était remise en question et l'on devrait considérer ces œuvres comme des « *restos fósiles de una literatura colonial* »[55]. De son côté, le colombien José María Torres Caicedo (1830-1889) a inventé un modèle afin de classer les littératures nationales[56] : durant l'époque coloniale, pendant la guerre d'indépendance et après cette dernière, étapes qui permettaient toutes trois d'étudier les œuvres qui avaient été créées par les écrivains nés sur le territoire américain et par ceux dits « *acriollados* »[57]. Même si ces œuvres étaient sous l'influence européenne, il était toutefois possible de distinguer quelques éléments qui les différenciaient de la littérature espagnole : la géographie et le contexte social et politique des pays

53 GONZÁLEZ STEPHAN, Beatriz. *Op. cit.*, p. 175.

54 AMUNÁTEGUI, Miguel Luis. « Discurso de recepción de don Miguel Luis Amunátegui, pronunciado en la Facultad de Filosofía i Humanidades de la Universidad de Chile », *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1852, pp. 457-466 [En ligne]. Consulté le 18 janvier 2021. URL : https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/ANUC/article/view/5372/5249

55 Ibidem.

56 TORRES CAICEDO, José María. « La literatura de la América Latina », *Génesis de la idea y el nombre en América Latina,* op. cit., pp. 221–239.

57 Ce sont les Espagnols qui ont décidé de vivre en Amérique Hispanique. CHANG RODRÍGUEZ, Raquel. *Prosa hispanoamericana virreinal*. Barcelona, Borrás Ediciones, 1978, p. 80.

américains. L'historiographie littéraire actuelle a accepté la proposition de Torres Caicedo et dans certains pays on a même ajouté une nouvelle étape: la littérature préhispanique.

En raison de l'urgence qu'il y avait à construire un passé littéraire, les questionnements sur la littérature coloniale ont été mis de côté et ont laissé place à ceux portant sur l'essence de la littérature qualifiée d'américaine : qu'est-ce que la littérature américaine ? Étant donné qu'il n'était pas possible d'écrire sans utiliser les techniques et les styles littéraires européens, les écrivains ont choisi de se focaliser sur la quête de l'esprit de cette littérature. « *Conocer diversas literaturas es el medio mejor de libertarse de la tiranía de algunas de ellas. (…) Injértese en nuestras repúblicas el mundo ; pero el tronco ha de ser el de nuestras repúblicas* », disait le poète cubain José Martí[58] et il ajoutait : « *No hay letras, que son expresión, hasta que no haya esencia que expresar en ellas. Ni habrá literatura hispanoamericana, hasta que no haya Hispanoamérica* ». Mais, comment trouver cette essence dont parlait Martí ? Les nouvelles républiques américaines étaient-elles capables de créer ou d'identifier cette essence ? L'Uruguayen José Enrique Rodó a été l'un des premiers à considérer la littérature latino-américaine comme un objet constitué par des « *obras intermedias* »[59], une notion qui mélangeait en fait deux ou plusieurs éléments différents et qui donnait naissance à quelque chose de nouveau. D'après González Stephan, ce terme de Rodó précède les concepts « *de « heterogeneidad » de Antonio Cornejo Polar, « transculturación » de Ángel Rama, e « hibridez » de Néstor García Canclini* »[60]. Néanmoins, les écrivains latino-américains ont dû attendre presque un siècle pour trouver une voie originale, qui se démarquait réellement de celle de l'Espagne du fait, d'après Mariátegui, du caractère artificiel de l'indépendance et du manque d'*emancipación mental* des nouvelles sociétés. « *Nuestra literatura « no cesa de ser española en la fecha de la fundación de la república […] si no española, hay que llamarla por luengos años literatura colonial* »[61]. Dans le cas de la prose écrite en Amérique, le défi de l'authenticité a été encore plus difficile à relever car, pendant la période coloniale, les œuvres romanesques ont été formellement interdites, cette forme littéraire a donc été très peu explorée et est toujours demeurée sous l'influence européenne, notamment de l'Espagne. Les premiers livres américains qui ont exploré ce genre témoignent de cette influence.

58 FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, Bogotá, Caro y Cuervo, 1995. p. 41.

59 RODÓ, José Enrique. « La enseñanza de la literatura », *op, cit*.

60 GONZÁLEZ STEPHAN, Beatriz. *Op. cit.*, p. 209.

61 MARIÁTEGUI, José Carlos. *Siete ensayos sobre la realidad peruana*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2007, p. 199.

2. Situation de la prose latino-américaine à la fin du XIX^{ème} siècle

Étant donné que, durant l'époque coloniale, la création en prose se manifestait sous différentes formes (lettres, chroniques, pièces de théâtre, diverses œuvres d'inspiration historique, nouvelles et romans) et étant donné qu'une étude approfondie et systématisée portant sur certains genres littéraires faisait défaut à cette époque[62], nous nous limiterons à nous pencher sur la situation de la prose romanesque après l'Indépendance.

On a déjà mentionné l'interdiction des « *libros de entretenimiento* » ou des « *obras de imaginación* »[63] et le rôle de cette dernière dans la consommation et la création d'œuvres en prose romanesque sur le sol américain. Cependant, d'autres critiques littéraires comme Pedro Henríquez Ureña ou Luis Alberto Sánchez montrent qu'il faut aussi considérer que « *el escaso desarrollo urbano, la carencia de una burguesía y la idea de que los españoles estaban muy ocupados viviendo sus propias aventuras para escribir sobre otras* »[64], sont autant d'autres facteurs dissuasifs pour se consacrer à ce genre. De plus, les rares imprimeries qui existaient étaient presque exclusivement utilisées à des fins d'évangélisation et d'alphabétisation et si un écrivain américain cherchait à se faire publier en métropole, le processus s'avérait long et onéreux, sans compter que le manuscrit pouvait être perdu durant le voyage à travers l'Atlantique. Pour ce qui est du style de la prose romanesque, le travail de José Juan Arrom montre que les livres écrits durant cette période-là « *suelen adquirir ciertas características que los singularizan dentro de las tendencias generales de la época* »[65]. Ces caractéristiques dont il parle, font référence à la conception de l'auteur sur les hommes, la nature et le monde ; c'est-à-dire à sa vision qui est le plus souvent très éloignée de celle des Espagnols[66]. González Stephan qualifie ce phénomène de « *re-producción* »[67], mouvement double qui duplique de façon particulière un modèle et qui, en même temps, procède à une reproduction « *desviada o disidente* » de celui-ci.

62 CHANG RODRIGUEZ, Rachel. *Op. cit.*, p. 6.

63 Il convient de préciser que ces décrets d'interdiction visaient la population indigène, « *los indios* », qui entamait un processus de *civilisation,* c'est-à-dire d'occidentalisation, imposé par les espagnols dont l'objectif était, entre autres, d'éviter qu'elle apprenne des « *vicios y costumbres malas* ». TORRE REVELLO, José. *El libro, la imprenta y el periodismo,* Buenos Aires, Jacobo Peuser,1940, p. 38.

64 CHANG RODRIGUEZ, Rachel. *Op. cit.*, p. 7.

65 ARROM, José Juan. « A contrafuerza de la sangre, o un "Caso ejemplar" del perú virreinal », in *Kentucky Romance Quarterly*, volume n° 23, 1976 , pp. 319-326.

66 Brioso Santos montre de façon détaillée comment les écrivains espagnols nourrissaient leur imagination pour écrire au sujet de l'Amérique. BRIOSO SANTOS, Héctor. *América en la prosa literaria española de los siglos XVI y XVII,* Huelva , Diputación Provincial de Huelva, 1999.

67 GONZÁLEZ STEPHAN, Beatriz. *Op. cit.*, p. 179.

La prose romanesque en Amérique, à la fin du XIX[ème] siècle, a donc quelques traits qui la rendent différente, malgré la forte influence qu'elle subit des littératures européennes. Le débat autour du premier roman écrit en Amérique n'est pas encore clos car certains chercheurs comme Patricio Lerzundi ou José Juan Arrom estiment qu'il a été écrit pendant la Colonie[68] et d'autres propositions, telles que celle de l'écrivain mexicain Carlos Fuentes, jugent qu'il s'agit d'*Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (1632) de Bernal Díaz del Castillo. Cependant, la plupart des écrivains, comme Alejo Carpentier et Mario Vargas Llosa, et des chercheurs, comme Antonieta Madrid o Marina Gálvez, affirment que la première œuvre en prose romanesque écrite en Amérique est *El Periquillo Sarniento* (1816) de José Joaquín Fernández de Lizardi (1776-1827), écrivain né dans la vice-royauté de la Nouvelle-Espagne, région qui deviendra le Mexique après son indépendance.

Le consensus autour de *El Periquillo Sarniento* a découlé de deux facteurs : la date de publication de ce roman, postérieure à la déclaration de l'indépendance du Mexique en 1810, et son caractère picaresque qui critiquait les aspects publics et privés de la vie coloniale au Mexique. Ce dernier s'inscrivait en effet dans le modèle que Sarmiento et Alberdi réclamaient pour la littérature de l'Amérique Latine. On peut aussi considérer *El Periquillo Sarniento* comme une « *obra intermedia* » puisque son style littéraire est européen mais que sa thématique est intégralement américaine, car les aspects sociaux et individuels de la vie mexicaine y sont relatés. De plus, ce roman de Fernández de Lizardi employait des vocables mexicains utilisés dans la vie quotidienne pour mettre en valeur la particularité et l'hétérogénéité linguistique de sa société. On peut aussi y trouver un langage pédagogique et critique à l'encontre du système colonial espagnol, éléments considérés par Sarmiento et Alberdi comme des piliers de la nouvelle littérature, dite « américaine ».

Or, il convient d'insister sur la genèse du roman *El Periquillo Sarniento*, qui est en effet elle aussi importante parce que Fernández de Lizardi s'était consacré à l'écriture fictionnelle en tant que moyen d'échapper à la censure qui pesait sur ses écrits journalistiques en 1814, durant les dernières années de la colonisation, « El Periquillo Sarniento *nació, pues, como sustitutivo de un imposible periodismo doctrinario* »[69]. Ce roman était ainsi devenu un outil critique contre la monarchie espagnole et les modes de vie qu'elle avait instaurés en

68 Lerzundi considère que le premier roman est *Restauración de la Imperial y Conversión de Almas Infieles* de Juan de Berrenechea y Alvis, écrit à la fin du XVII[ème] siècle). Arrom, en revanche, classe comme le premier *Peregrinación de Bartolomé Lorenzo* de José de Acosta, écrit en 1686.

69 SÁINZ DE MEDRANO ARCE, Luis. « Introducción al Periquillo Sarniento de José Joaquín Fernández de Lizardi », *Periquillo Sarniento,* Madrid, Editora Nacional, 2013, pp. 9-70 [En ligne]. Consulté le 28 juin 2020. URL : http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcnz9x7

Amérique, choix vital dans le cas de Fernández de Lizardi parce qu'il avait déjà été emprisonné à plusieurs reprises à cause de ses publications dans la presse mexicaine et il risquait des condamnations plus sévères s'il continuait à critiquer le système monarchique. Le cas de Lizardi illustre bien l'idée que le développement de la prose romanesque en Amérique répondait à plusieurs facteurs, tels qu'au besoin de contourner la censure.

Il est vrai que l'interdiction de consommer « *les livres d'amusement* » fut le facteur le plus déterminant dans la diffusion et la pratique romanesques, mais, comme le signale Henríquez Ureña, cela n'a pas empêché l'introduction clandestine de milliers de romans en Amérique, comme par exemple *El Quijote de la Mancha*[70]*,* livre assez lu, en particulier dans les milieux intellectuels. Cette interdiction n'a donc pas été vraiment respectée. Afin de comprendre les autres motifs qui ont empêché l'éclosion de la prose en Amérique, on a besoin de connaître deux autres aspects de la société coloniale : l'insuffisance du nombre des lecteurs et des imprimeries *libres* en Amérique Espagnole.

La première peut s'expliquer par deux raisons. D'un côté, l'analphabétisme qui avait été déjà mentionné par Bello dans *Indicaciones sobre la conveniencia de simplificar...* et qui était la réalité dans la plupart des pays soumis au régime colonial. Par exemple, , au moment de la publication de *El Periquillo Sarniento,* le Mexique comptait des « *masas de analfabetos* »[71]. Par conséquent, la littérature n'était consommée que par un petit groupe de privilégiés qui se contentaient de lire et, hormis quelques exceptions rarissimes, reproduisaient à l'identique le genre de littérature qui arrivait en Amérique de façon légale et autorisée. Les lecteurs qui possédaient des romans venus par le biais de la contrebande pratiquaient cette activité de façon solitaire, comme s'il s'agissait d'une excentricité qu'il ne fallait pas partager dans les discussions publiques ou les espaces ouverts de la société. La seconde raison est que ce petit nombre de lecteurs préféraient, pour la plupart, une littérature historique, pédagogique ou religieuse[72], genres les plus populaires et reproduits en Amérique[73].

70 HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. « Apuntaciones sobre la novela en América », *Utopía de América*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1989, pp. 215-225.

71 MEYER-MINNERMANN, Klaus. « Apropiaciones de realidad en las novelas de José Joaquín Fernández De Lizardi », in *Iberoamericana*, vol. 17, n°.2, 1993, pp. 63–78 [En ligne]. Consulté le 21 avril 2020. URL : www.jstor.org/stable/41671377

72 Mais, même ces genres étaient aussi sous la censure des autorités espagnoles. Prenons pour exemple le livre *Comentarios Reales* de l'Inca Garcilaso de la Vega qui a été interdit après la rébellion de Túpac Amaru au Pérou, en 1780, car les autorités considéraient qu'il apprenait aux indigènes « *muchas cosas perjudiciales* ». TORRE REVELLO, José. *Op. cit.,* p. 73.

73 HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. *Op. cit*., pp. 215-225.

Le second aspect était l'impossibilité d'imprimer un roman en Amérique pendant la colonie parce qu'il n'existait que très peu d'imprimeries sur le Nouveau Continent. Seules les villes de Mexico et de Lima en possédaient, en effet, au XVI[ème] siècle, à partir de 1539 pour Mexico et 1583 pour Lima. D'autres villes importantes comme Guatemala, Carthagène des Indes ou Buenos Aires ne se dotèrent d'imprimeries que durant les siècles suivants. Cependant, dans certains territoires l'imprimerie n'a fait son apparition qu'après l'indépendance, par exemple au Chili[74]. Ainsi, l'utilisation de l'imprimerie en Amérique pendant les premiers siècles était très limitée[75] et avait des fins très spécifiques : commerciale, politique et religieuse. D'après Magdalena Chocano, l'on peut considérer l'imprimerie comme un outil *politisé*[76] parce qu'elle a été au centre des stratégies politiques en œuvre dans le Nouveau Monde, telles que l'évangélisation, la publication des normes ou le suivi commercial, et qu'elle a toujours été sous le contrôle des autorités espagnoles[77].

Les livres de création artistique n'étaient donc pas imprimés en Amérique et ne pouvaient l'être que si l'on se rendait en métropole. Henríquez Ureña suggère également que l'unité et l'extension d'un roman, par rapport à un recueil de poèmes ou un livre d'essais, ont aussi été des facteurs importants qui ont pu décourager certains prosateurs qui vivaient en Amérique. « *El libro de versos, o de ensayos, no es problema igual : se forma poco a poco, y algún día se colecciona y se imprime* »[78]. Les conditions politiques, culturelles et technologiques n'étaient pas propices à encourager la production littéraire en prose dans l'Amérique espagnole. A l'inverse, l'interdiction formelle et les difficultés propres à ce genre, qui n'était même pas populaire à l'époque, ne favorisaient pas du tout l'émergence de romanciers, bien au contraire.

---

74 MEDINA, José Toribio. *Historia de la imprenta en los antiguos dominios españoles de América y Oceanía.* Santiago de Chile, Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina, 1958 [En ligne]. Consulté le 11 juillet 2020. URL : http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc2j6b1

75 Dans un premier temps, les imprimeurs devaient également se soumettre à des interdictions formelles de publier ou de vendre des livres portant sur le sujet de *las Indias* sans l'autorisation du *Consejo de la juridicción.* Toutefois, du fait que cette interdiction n'était pas respectée, à partir du milieu du XVII[ème] siècle, les imprimeurs devaient envoyer 20 copies d'un livre publié afin qu'il soit révisé par les autorités. Si les contenus étaient jugés inappropriés, l'imprimeur risquait de perdre sa licence. TORRE REVELLO, José. *Op. cit.,* p. 46.

76 CHOCANO MENA, Magdalena. « Imprenta e Impresores De Nueva España, 1539-1700: Límites Económicos y Condiciones Políticas En La Tipografía Colonial Americana », in *Historia Social*, n°. 23, 1995, pp. 3–19. [En ligne]. Consulté le 22 mai 2020. URL : www.jstor.org/stable/40340419

77 Le décret de Valladolid de 1556, par exemple, exigeait lui aussi que tous les livres portant sur le sujet de *las Indias* soient révisés par le *Consejo de la juridicción* avant d'être publiés. Ainsi, l'intérêt des autorités étaient de contrôler les récits portant sur la Conquête, l'évangélisation et la *civilisation* des indigènes. TORRE REVELLO, José. Op. cit., p. 39.

78 HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. *Op. cit*., pp. 215-225.

Or, cela ne veut pas dire pour autant que la prose n'avait aucune place dans les créations littéraires pendant la Colonie. Henríquez Ureña a en effet relaté et identifié deux cas dans lesquels on peut observer l'utilisation de la prose romanesque en Amérique. D'un côté, les livres, notamment ceux historiques et religieux, utilisaient des éléments romanesques pour améliorer la qualité de narration de leurs histoires. De l'autre, certains romanciers espagnols, qui avaient vécu en Amérique, ont rédigé des œuvres de fictions s'inspirant de leurs expériences. Néanmoins, ces derniers avaient publié leurs romans en métropole et non en Amérique. Selon Henríquez Ureña, l'interdiction de la publication d'œuvres romanesques a été respectée durant toute la période coloniale[79]. Ainsi, il convient de différencier l'écriture et la lecture de la prose romanesque en Amérique. L'écriture ne bénéficiait en effet d'aucun soutien matériel ou intellectuel et elle était réalisée de façon marginale, en particulier par les écrivains voyageurs venant de la métropole, tandis que la seconde activité était pour sa part largement pratiquée au sein de la sphère intellectuelle, politique et littéraire. À partir du milieu du XVIII[ème] siècle, les romans ont commencé à gagner en popularité, c'est pourquoi l'on peut noter que quelques intellectuels, tels que Jacobo de Villaurrutia (1757-1833) ou Fray Fernando Teresa de Mier (1765-1827), ont décidé de traduire en espagnol et sous des pseudonymes des romans en français ou anglais [80], ouvrages qui avaient par ailleurs été imprimés en Espagne.

Dans *El libro, la imprenta y el periodismo en América durante la dominación española* de Torre Revello, on peut trouver une liste assez détaillée des livres qui sont arrivés en Amérique malgré l'interdiction : *Historia de América* de Robertson, *Obras* de Voltaire, *Obras* de Montesquieu, *Diccionario* de Bayle, des textes de Holbach, Diderot, Saint-Lambert, Marmontel et 28 volumes de l'*Encyclopédie,* entre autres[81]. La lecture des auteurs français des Lumières prenait de plus en plus d'ampleur dans les années ayant précédé l'émancipation américaine et la pensée politique, philosophique et artistique française revêtait de plus en plus d'importance dans le cadre de la formation intellectuelle des *criollos,* ce qui laisserait une trace visible dans les œuvres de plusieurs artistes après l'Indépendance. Selon Socorro Rodríguez, c'est sur les navires de commerce anglais et français qu'arrivaient les livres et textes interdits en Amérique[82].

79 Ibidem.

80 Ibidem.

81 TORRE REVELLO, José. *Op. cit.*, pp. 135-138.

82 TORRE REVELLO, José. *Op. cit.*, p. 127.

Ainsi, à cause de la censure qui pesait sur les livres, aussi bien sur leur lecture que sur leur publication, la production culturelle en Amérique espagnole était très limitée. C'est pour cette raison que plusieurs intellectuels comme l'Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616) ont décidé de partir s'installer en métropole afin de publier leurs livres bien plus facilement. Cependant, étant donné que le Vieux Continent était en proie à des changements politiques découlant de la Révolution Française[83] et des idées libérales, en 1810 *Las Cortes de Cádiz* décidèrent d'accepter la liberté d'impression dans tous les territoires espagnols. « *Este decreto consta de 20 artículos y por ellos quedan libres de sujetarse a la previa censura los escritos de carácter político* »[84]. C'est précisément dans ce contexte qu'est né *El periquillo Sarniento,* rédigé et publié en Amérique, roman que l'on pourrait qualifier de *politique* du fait de la critique qu'il formule à l'encontre des institutions civiles et religieuses, sujets tous deux censurés avant la réforme de *Las Cortes de Cádiz*.

Ruiz Barrionuevo voit aussi dans le roman de Fernández de Lizardi l'utilisation de deux genres littéraires qui symbolisent la transition de la prose en Amérique : le roman picaresque et le costumbrisme. Le premier avait connu un essor considérable en Espagne mais il était imité de façon timide en Amérique en raison de l'imposition de la censure. Quant au costumbrisme, il se développera de façon extraordinaire dans plusieurs pays d'Amérique Latine et sera mis à profit en tant qu'opportunité de façonner son identité, en montrant les coutumes de chaque nation. « [*El periquillo Sarniento*] *recurría a los métodos de la novela picaresca, pero tambiéna vizoraba el costumbrismo que con su continuación realista traería el nuevo siglo* »[85]. Alejo Carpentier considère même qu'avec *El periquillo Sarmiento,* l'époque du roman picaresque s'achève, « *siendo la última novela picaresca, es a la vez la primera gran novela latinoamericana* »[86]. Pour sa part, González Echevarría souligne aussi l'influence du romantisme français, comme celle de Rousseau, sur le roman de Fernández Lizardi. « *Su novela resulta moralista y pedagógica, un reflejo de las enseñanzas de Rousseau en la creación de su protagonista* »[87]. Ainsi, *El periquillo Sarniento* préfigure les genres littéraires en prose les plus utilisés après l'Indépendance.

83 Avant cette décision, tous les livres concernant la Révolution française ou l'Indépendance des États-Unis étaient interdits, mais ils circulaient de façon clandestine sur tout le territoire américain. Idem, p. 98.

84 Idem, p. 51.

85 RUIZA BARRIONUEVO, Carmen. « Introducción a José Joaquín Fernández de Lizardi », *El Periquillo Sarniento,* Madrid, Cátedra, 1997, pp. 41-50.

86 CARPENTIER, Alejo. *El recurso del método,* Madrid, Akal, 2008, p. 70.

87 GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. *Breve historia de la literatura latinoamericana colonial y moderna,* Madrid, Verbum, 2017, p. 178.

Le romantisme a été bien accepté et pratiqué au milieu du XIX[ème] siècle par les écrivains d'Amérique Latine parce qu'il permettait de conjuguer l'orgueilleuse description de la nature américaine à celle de la vie rurale dans les différents territoires. Ces deux éléments aident les écrivains à esquisser l'esprit de leur pays par le biais des mots et à contribuer à la tâche de tous les intellectuels de cette époque, à savoir à la quête de l'identité de la nation. Parmi les différents types de romantismes d'Europe, les plus influents en Amérique seront ceux français et anglais. D'après l'étude menée par Robert Coulthard, on peut distinguer dans les œuvres américaines la description de la nature selon les modèles de Chateaubriand, Rousseau, Ossian ou Fenimore Cooper et celle de l'histoire du point de vue de Walter Scott[88]. Mais, la particularité du romantisme en Amérique aurait été, toujours selon Fernández Moreno, de mettre en lumière l'indigène en tant que héros faisant face aux envahisseurs espagnols pendant la Conquête ou de mettre l'accent sur les actions des *criollos* durant l'Indépendance, choix qui promouvra aussi l'utilisation de nouveaux vocables pour la caractérisation des personnages. Dans ces œuvres l'Espagne est toujours critiquée et les personnages espagnols qualifiés de « *rapaces o traicioneros* »[89].

Cependant, d'autres poèmes romantiques, surtout en Argentine, comme *Martín Fierro* de José Hernández, commençaient également à critiquer le système politique de leur pays parce que les autorités reproduisaient le même modèle que celui pratiqué sous la domination espagnole sur une partie de la population, à savoir les gauchos et les indigènes. Ainsi, le romantisme a eu différentes caractéristiques variant selon la réalité sociale de chaque pays. Saúl Sosnowski considère[90], par exemple, que le romantisme au Pérou et au Mexique était dans la lignée du romantisme espagnol, alors que la littérature colombienne était, pour sa part, influencée par ceux allemand et anglais, tandis que celle argentine reproduisait plutôt le romantisme français. Le romantisme en Amérique n'a donc pas eu un seul visage, mais expérimentait en revanche énormément et n'avait pas peur de mélanger des éléments de divers types de romantisme dans son objectif de trouver un outil authentique pour capter la complexité de leurs nations. Or, le romantisme était soumis à de sérieuses contraintes en Amérique parce qu'il était né en Europe comme une réponse spécifique aux idées des Lumières, il existait donc « *un vicio de origen* »[91] dans la façon de comprendre et mettre en œuvre le romantisme en Amérique où les

88 ROBERT COULTHARD, George. « La pluralidad cultural », *América Latina en su literatura,* César Fernández Moreno (Cood.), México D.F., Siglo Veintiuno Editores, 1972, pp. 53-72.

89 Ibidem.

90 SOSNOWSKI, Saúl. *Lectura crítica de la literatura americana: La formación de las culturas nacionales*, volumen 2, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1996, p. 110.

91 SOSNOWSKI, SAÚL. *Op. cit.*, p. 110.

idées des Lumières n'étaient pas remises en question parce qu'elles avaient engendré des idées libertaires et du fait que la réalité culturelle et artistique et, par conséquent la mentalité de l'artiste, n'avait rien de comparable avec celle des écrivains européens. En Amérique, le romantisme était un outil artistique visant à construire une identité nationale, il suivait donc aussi des critères sociaux et politique concrets. En revanche, en Europe, le romantisme était un mouvement artistique dont l'objectif était complètement esthétique. On peut avoir recours à l'explication de J.L. Martínez sur le romantisme mexicain afin de comprendre globalement la réalité du romantisme en Amérique.

> *Es un romanticismo frenado ; nunca extrema las notas ya esenciales a la sensibilidad que convenían al momento. Su falta de determinantes históricas (no circunstanciales) hacen imposible la existencia de luchas contra un neoclasicismo que nunca existió, y por ello el romanticismo es en México una escuela literaria sin violencias y sin una quiebra radical frente al pasado* »[92].

Néanmoins, l'introduction du romantisme en Amérique et l'appropriation spécifique qu'en a faite chaque pays montrent qu'une évolution a eu lieu dans la façon d'entrer en relation avec d'autres littératures. L'Amérique n'avait désormais plus besoin d'un intermédiaire espagnol et, de plus, elle pouvait d'ores et déjà décider du modèle littéraire qu'elle voulait suivre. « *Está claro que esto significaba la entrada de Europa en América, pero también una entrada de América en Europa. Significaba, ante todo, una salida de América de su pasado* »[93]. Cette étape a donc constitué le premier pas de son émancipation littéraire.

Parallèlement au romantisme, la littérature costumbriste a elle aussi revêtu une importance remarquable durant la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, notamment dans les nouvelles qui étaient publiées de façon régulière dans les magazines littéraires d'Amérique[94]. Par rapport aux écrivains romantiques, les costumbristes voulaient mettre en lumière la réalité d'une nation et de ses habitants, leur façon de vivre, leurs coutumes, et les endroits dans lesquels ils évoluaient[95]. Les costumbristes contribuaient à façonner l'imaginaire national d'une population qui commençait à découvrir la diversité sociale et géographique des territoires qui étaient désormais devenus des pays qui cherchaient à se distinguer de leurs voisins avec

92 Idem, p. 107.

93 Idem, p. 109.

94 BALDERSTON, Daniel. « The twentieth-century short story in Spanish America », *The Cambridge History of Latin American Literature,* volume II Roberto González Echevarría et Enrique Pupo-Walker (Coods.), Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 465-496.

95 Enrique Pupo-Walker considère que trouver un consensus autour de la définition du costumbrisme a toujours été difficile en Amérique Latine et en Espagne du fait de l'hétérogénéité des œuvres et de la remise en question par quelques auteurs comme Menéndez y Pelayo de ce genre littéraire. PUPO-WALKER, Enrique. « The Brief Narrative in Spanish America : 1835-1915 », *The Cambridge History of Latin American Literature,* volume I, op. cit., pp. 490-535.

lesquels ils partageaient le même passé et la même langue. Comme le souligne également Benítez-Rojo[96], les romans costumbristes d'Amérique latine ont aussi endossé la fonction extra-littéraire de faire accepter la réalité de leur pays dans tous ses aspects. Étant donné que la réalité sociale divergeait beaucoup selon les pays, cela la thématique costumbriste était elle aussi assez hétérogène. Par exemple, des écrivains cubains[97] comme Cirilo Villaverde (1812-1894) abordaient le sujet de l'esclavage de façon directe, tandis qu'en Colombie, des auteurs tels qu'Eugenio Díaz (1803-1865) se focalisaient pour leur part sur la dualité ville-campagne. Au Pérou, le costumbrisme de Ricardo Palma (1833-1919) se consacrera à la description et la comparaison entre les différentes classes sociales et à l'héritage persistant du colonialisme, tandis qu'au Mexique les œuvres costumbristes de José Tomás de Cuéllar (1830-1894) ou de Manuel Payno (1810-1894) suivaient quant à elles le modèle picaresque et pédagogique de Lizardi mais s'intéressaient à la petite bourgeoisie de leur pays. Le cas de l'Argentine est tout à fait spécifique, car il a directement impliqué les autorités politiques en utilisant leur véritable nom, tel est notamment le cas de Juan Manuel Rosas, qui figure dans les œuvres de Sarmiento ou d'Esteban Echevarría. D'après Benítez-Rojo, l'œuvre littéraire d'Echevarría s'avère centrale pour deux raisons, tout d'abord, parce qu'elle inaugure aussi l'un des sujets centraux de la prose en Amérique latine, à savoir celui du dictateur[98] ; mais aussi du fait que ses romans ont conservé des éléments romantiques et naturalistes importants, échantillon de la diversité littéraire qui était propre à certaines zones d'Amérique.

Quelle que soit l'influence littéraire, la réalité devient la matière première de la prose en Amérique et elle indiquera le chemin principal que les écrivains parcourront durant le siècle suivant. Or, chaque littérature nationale a mis l'accent sur un sujet différent, tel est le cas par exemple de la littérature gauchesque ou de l'indigénisme, expressions littéraires qui ne peuvent être employées dans d'autres territoires. Le XIX^{ème} siècle est ainsi marqué par le besoin de comprendre et de montrer son pays par le biais de la prose ainsi que par la recherche de l'identité des pays. « *The search of cultural identity are at the forefront of much of the short fiction written in the last two decades of the nineteenth century* »[99]. Le romantisme perd peu à peu son influence du fait que sa capacité à capter les spécificités

96 BENÍTEZ ROJO, Antonio. « The nineteenth century of Spanish American Novel », *The Cambridge History of Latin American Literature*, op. cit., pp. 417-489.

97 Même si, à l'époque, Cuba était toujours un territoire sous le contrôle de l'Espagne, Benítez-Rojo considère que sa littérature suivait toutefois manifestement le même processus d'évolution que les autres littératures d'Amérique, c'est pourquoi ce travail se penche également sur cette dernière.

98 BENÍTEZ ROJO, Antonio. Op. cit.

99 « La recherche de l'identité culturelle est au premier plan d'une grande partie de la courte fiction écrite au cours des deux dernières décennies du XIXe siècle », traduction libre. PUPO-WALKER, Enrique. Op. cit., pp. 490-535.

complexes des nouveaux pays était limitée, tandis que les éléments propres au réalisme[100] et au naturalisme commençaient, pour leur part, à être de plus en plus employés. Cependant, certains romans comme *Amalia*, de José Marmol, mêlent ces mouvements afin de faire ressortir leurs oppositions, et le romantisme en vient alors à représenter le passé que les nouveaux pays et les intellectuels devaient surmonter, tandis que le réalisme ou le naturalisme annoncent pour leur part l'avenir.

> *One can identify romantic details in these works (melodrama, sentimentality, the picturesque) and even neoclassical characteristics (moral didactisim), but such features ought to be seen as metaphors alluding to certains areas of the sociocultural surface which were resisting the modernizing changes[101].*

Le réalisme et le naturalisme deviennent donc les derniers mouvements littéraires importés d'Europe au XIX^{ème} siècle, le modèle français ayant été le plus suivi. Néanmoins, d'après Ramón Xirau, l'influence du réalisme sur la prose a été très limitée dans le territoire américain ; on peut mentionner, par exemple, les œuvres d'Alberto Blest Gana, d'Emilio Rabasa ou de Tomás Carrasquilla comme les plus remarquables de ce mouvement, mais « *la tradición realista de orden social, psicológico o naturalista es de duración relativamente breve y de pulsación relativamente corta* »[102]. La principale raison est que le réalisme sera éclipsé par l'irruption du modernisme dans la littérature, mouvement qui reliera le XIX^{ème} siècle au XX^{ème}, et qui changera également le regard de l'Europe, et surtout de l'Espagne, sur la littérature en Amérique. Toutefois, le réalisme réapparaîtra en Amérique, au XX^{ème} siècle, sous différents formes, notamment celle du réalisme magique ou du réel merveilleux.

Le développement de la prose au XIX^{ème} siècle est ainsi étroitement lié au destin de leurs nations, si dans un premier moment les écrivains se focalisaient sur les paysages et les coutumes qui différenciaient leurs pays, à la fin de ce siècle leur intérêt se porte désormais sur une critique ouverte de la gestion de ces derniers. La littérature devient ainsi un instrument de dénonciation du pouvoir politique qui reproduisait des systèmes d'oppression coloniaux. « *It began by singing of the nation's potential and ended by listing his faults* »[103]. Bien que l'influence littéraire européenne ait été profonde et généralisée, les expérimentations

100 Pour bien distinguer les textes en prose qui utilisaient des éléments du réalisme des œuvres réalistes, Ramón Xirau qualifie les premiers de « *realismo de las encarnaciones* » et les seconds de « *realismo de los hechos* ». XIRAU, Ramón. « Crisis del realismo », *América Latina en su literatura*, César Fernández Moreno (Coord.), México D.F., Siglo Veintiuno Editores, 1972, p. 185.

101 On peut identifier dans ces œuvres des détails romantiques (le mélodrame, la sentimentalité, le pittoresque) et même des caractéristiques néoclassiques (didactique morale), mais ces traits doivent être vus comme des métaphores faisant allusion à certaines zones de la surface socioculturelle qui résistaient aux changements modernisateurs », traduction libre. BENÍTEZ ROJO, Antonio. Op. cit., pp. 417-489.

102 XIRAU, Ramón. Op. cit., p. 186.

littéraires et leur adaptation en Amérique ont toutefois permis de faire pousser les racines d'une nouvelle littérature. De ce fait, on peut considérer ce siècle comme celui de l'ascension de la prose en tant que genre qui devient de plus en plus dominant dans la littérature en Amérique, mais non aussi vite que Bello l'avait prédit en 1862[104] du fait du rôle endossé par la poésie moderniste et Rubén Darío à la fin du siècle, mais la prose sera malgré tout l'un des principaux outils permettant de comprendre les différents pays d'Amérique, qui commenceront à se différencier de plus en plus en raison de facteurs économiques, sociaux et géopolitiques spécifiques comme la guerre entre les États-Unis et le Mexique, l'Indépendance de Cuba ou l'industrialisation de l'Argentine, facteurs qui créeront une distinction très nette entre les États et qui influenceront les débats littéraires et, par conséquent, les sujets littéraires abordés.

3. Les institutions littéraires en Amérique-latine à la fin du XIX^{ème} siècle et au début du XX^{ème} siècle : les cas de l'Argentine et du Mexique

Avec l'avènement du XX^{ème} siècle, un processus de consolidation commence sur le continent, tout d'abord, celle d'une nouvelle identité avec la popularisation du terme « Amérique latine » afin de différencier les pays américains dont les citoyens parlent des langues romanes de ceux où l'on s'exprime dans des langues anglophones. Bien que ce terme ait été largement impulsé par le Second Empire de Napoléon III pour tisser des liens de dépendance entre la France et l'Amérique, il a aussi été promu par un type d'intellectuel latino-américain, le cosmopolite, intellectuel habitant ou passant de longs séjours en Europe et adhérant aux valeurs qu'incarnaient la France, notamment aux idées des Lumières. N'oublions par ailleurs pas que, du point de vue culturel, Paris était le modèle absolu de modernisation pour l'Amérique Latine ainsi que pour d'autres pays, c'est pourquoi il était considéré comme la capitale du XIX^{ème} siècle[105]. Une autre consolidation qui a eu lieu en Amérique Latine fut celle des institutions littéraires : les maisons d'édition, les magazines et cercles littéraires, ainsi que la critique littéraire ont commencé à mettre en œuvre une activité très intense ayant pour objectif

103 « Il a commencé par chanter le potentiel de la nation et s'est terminé par l'énumération de ses défauts », traduction libre. BENÍTEZ ROJO, Antonio. Op. cit., pp. 417-489.

104 « *A cada época social, a cada modificación de la cultura, a cada nuevo desarrollo de la intelijencia, corresponde una forma peculiar de historias ficticias. La de nuestro tiempo es la novel*a ». BELLO, Andrés. « La araucana por don Alonso de Ercilla i Zúñiga: juicio crítico de esta obra », *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1862, pp. 1-11 [En ligne]. Consulté le 18 août 2020. URL : http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/124485..

105 BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIXe siècle: le livre des passages,* Paris, Cerf, 1997.

de se connecter aux mouvements littéraires européens et mondiaux. Mais, l'on constate que cette consolidation, même si le développement culturel était plus faisable, plus accessible que d'autres aspects, tels que le développement urbain, éducatif ou sanitaire, par exemple, n'a toutefois pas été homogène dans tous les pays.

À l'époque, l'Amérique Latine cherchait à se moderniser à tous les niveaux pour rattraper son retard dans un monde qui était de plus en plus globalisé, mais il existait un véritable écart entre ses pays et ceux occidentaux, ce qui a produit, selon Renato Ortiz, une « *ambigüedad intrínseca* »[106] dans cette zone. D'un côté, les principes culturels et artistiques des pays latino-américains connaissaient un renouvellement constant et, de l'autre, les industries et structures qui auraient permis de moderniser leurs nations faisaient manifestement défaut, sans compter les difficultés de ces pays pour inclure l'ensemble de leurs populations dans leur idée de nation, « *la renovación estética se hizo, en América Latina, sin modernización alguna* »[107]. Liliana Weilberg considère lui aussi qu'il existait des « *contradictions* » dans le projet de moderniser l'Amérique Latine et souligne le rôle fondamental de la culture, et notamment de la littérature, pour trouver des réponses symboliques et canaliser les discours nationaux autour de l'identité : « *culture represents a standing point for literary construction, and at the same time serves as confirmation of its authority* »[108]. En ce sens, l'émergence des institutions littéraires jouait un rôle essentiel dans la modernisation culturelle de l'Amérique Latine, ainsi que dans la formation et l'accumulation du capital littéraire des nations.

La notion de capital littéraire trouve ses racines dans le concept de « capital *Culture ou Civilisation »* de Paul Valéry[109], ayant fait suite aux réflexions de Goethe sur la *Weltliteratur* (littérature mondiale) et le *Weltmarkt* (le marché d'échange mondial)[110]. D'après Valéry, on pouvait emprunter les vocables économiques pour parler de la production, de la consommation et de la valeur d'un produit, dit *spirituel,* et, malgré tout, de même que pour le capital économique, on pouvait également accumuler un capital littéraire. « Il s'agit d'un capital qui se forme, qui s'emploie, qui se conserve, qui s'accroît, qui périclite, comme tous

106 ORTIZ, Renato. « Cultura, modernidad e identidades », in *Nueva Sociedad*, n° 137, 1995, pp. 17-23.

107 Ibidem.

108 « La culture représente un point d'appui pour la construction littéraire, et sert en même temps de confirmation de son autorité », traduction libre. WEINBERG, Liliana. « The Oblivion We Will Be: The Latin American Literary Field after Autonomy », *Institutions of World Literature. Writing, Translation, Markets*, Stefan Helgessson et Pieter Vermeulen (Éds.), New York, Routledge, 2016, pp. 67-78.

109 VALÉRY, Paul. « La liberté de l'esprit », *Regards sur le monde actuel et des autres essais*, Paris, Gallimard, 1945, pp. 157-180.

110 David Jérôme. « Le paradoxe de Goethe », in *Romantisme*, n° 163, 2014, pp. 29-39 [En ligne]. Consulté le 15 juillet 2020. URL : https://www.cairn.info/revue-romantisme-2014-1-page-29.html

les capitaux imaginables »[111]. De son côté, Pascale Casanova prend le concept de Valéry et le transforme en « capital littéraire » pour parler exclusivement de littérature. Elle considère également que l'accumulation du capital littéraire d'un pays a pour conséquence d'augmenter son prestige littéraire au sein de la Littérature Mondiale et crée ainsi une hiérarchisation littéraire des pays qui la constituent. Le fait de posséder des œuvres considérées comme *classiques* ou *universelles* constitue certes la façon la plus importante d'accumuler un capital littéraire, selon Casanova, mais il est aussi important qu'il existe des institutions littéraires pour augmenter ce capital littéraire.

> Ce capital s'incarne donc aussi dans tous ceux qui le transmettent, s'en emparent, le transforment et le réactualisent. Il existe sous la forme des institutions littéraires, académies, jurys, revues, critiques, écoles littéraires, dont la légitimité se mesure au nombre, à l'ancienneté et à l'efficacité de la reconnaissance qu'ils décrètent[112].

En Amérique Latine, le capital littéraire n'existait pas du fait qu'aucune œuvre classique n'était reconnue à l'époque. Cependant, l'émergence d'institutions littéraires dans deux zones de la région, comme ce fut le cas au Mexique et en Argentine, résume bien l'évolution de la littérature, son importance pour la formation intellectuelle et littéraire, ainsi que sa connexion avec les mouvements littéraires européens, qui prédominent toujours beaucoup sur le continent pendant la première partie du XX^{ème} siècle.

3.1. Les institutions littéraires en Argentine

3.1.1. Aspects généraux de la lecture en Argentine au XIX^{ème} siècle

L'Argentine a joué un rôle central dans le développement social, culturel et politique de l'Amérique du Sud depuis le XIX^{ème} siècle, en servant tout d'abord foncièrement de moteur de l'Indépendance dans le Sud puis en en venant à créer une industrie internationale du livre. La stabilité politique et militaire caractérisant la seconde moitié du XIX^{ème} siècle a permis à ce pays de se moderniser et de s'industrialiser à un rythme soutenu. L'exportation de laine, par exemple, est passée de 45 millions de kilogrammes en 1860 à 211 millions de kilogrammes à la fin du siècle[113]. Cette période de prospérité a engendré l'émergence d'une classe moyenne qui s'intéressait de plus en plus aux activités culturelles telles que la lecture. D'après Benítez-Rojo, trois facteurs ont accentué la nécessité de consolider une industrie du livre en

111 VALÉRY, Paul. Op. cit., pp. 157-180.

112 CASANOVA, Pascale. *La République mondiale des lettres*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 35.

113 BENÍTEZ ROJO, Antonio. Op. cit.

Argentine : « *the substantial rise in the population's living standard, the increase in European immigration, and the decrease in illiteracy* »[114]. Ainsi, la transformation progressive de la société argentine a augmenté le nombre de lecteurs et contribué au développement de l'industrie du livre en termes de création, publication et diffusion, c'est-à-dire celui de l'ensemble du système autour de la figure de l'écrivain.

Pour sa part, Vivian Román met l'accent sur la participation des étrangers dans la consolidation d'un marché du livre à la fin du XIX[ème] siècle, « *se produjo un importante aumento del número de librerías e imprentas [...] ellas se encontraban mayoritariamente gestionadas por extranjeros que llegaron a estas tierras* »[115], mais elle ajoute aussi qu'elle a été associée à l'importation de nouvelles technologies pour la production des livres, ce qui montre que les libraires cherchaient non seulement à faire connaître les littératures étrangères dans leurs pays mais également à contribuer à diffuser la jeune littérature argentine. La figure de l'éditeur naît également durant cette période, mais à l'époque, il s'agissait d'une figure particulière qui n'était en effet pas rattachée à une librairie ou à une imprimerie mais qui s'attelait à la production de livres d'apprentissage, d'éditions à prix réduits et de textes « *criollistas* »[116].

Il n'existait donc pas de consécration exclusive de l'industrie littéraire, ses tâches étaient en effet partagées entre les créations de manuels d'apprentissage visant à alphabétiser la population et la sélection des textes américanistes qui reproduisaient la réalité sociale. Par exemple, la fascination pour l'essor technologique et la foi dans les progrès de la science avaient impulsé la publication de romans de science-fiction comme *Viaje maravilloso del Sr. Nic-Nac al planeta mart*e et *Horacio Kalibang, o los autómatas* d'Eduardo L. Homberg ou *Buenos Aires en el año 2080* d'Aquiles Sioen[117]. Le succès commercial des textes littéraires était inhabituel, par exemple le roman *Facundo : Civilización y barbarie* n'a pas rapporté de revenus à Sarmiento, surtout si l'on considère que la plupart des écrivains devaient payer les frais de publication à l'avance. Comme l'a déclaré Sarmiento lui-même, les revenus économiques qu'il reçut pour son œuvre furent : « *Igual a nada...me llevo nada* »[118].

---

114 « l'augmentation substantielle du niveau de vie de la population, l'augmentation de l'immigration européenne et la diminution de l'analphabétisme », traduction libre. BENÍTEZ ROJO, Antonio. Op. cit.

115 ROMÁN, Viviana. « A propósito del desarrollo de la industria editorial y las interpretaciones históricas de algunos de sus tópicos », in *Anuario Centro de Estudios Económicos de la Empresa y el Desarrollo*, n° 8, año 8, 2017, pp. 7-26.

116 Ibidem.

117 BENÍTEZ ROJO, Antonio. Op. cit.

118 CARILLA, Emilio. « Autores, libros y lectores en la literatura argentina », in *Cahiers du Monde hispanique et luso-brésilien*, n° 10, 1968, pp. 17-32.

Cependant, deux œuvres ont pour leur part été de véritables best-sellers en Argentine à la fin du XIX[ème] siècle : *Martín Fierro* de José Hernández et les romans costumbristes d'Eduardo Gutiérrez. Dans le cas du succès de *Martín Fierro*, Emilio Carilla considère que la publication des éditions en format poche, qualifiées de « *cuadernillos* », qui coûtaient nettement moins cher, a joué un rôle essentiel dans la massification du roman. « Martín Fierro *constituye un éxito realmente popular y el primer gran triunfo de librería en nuestro desarrollo bibliográfico* »[119]. Néanmoins, le succès commercial d'un livre datant de cette époque-là n'est pas comparable à celui d'un ouvrage actuel, l'écrivain Atilio Chiappori signale, par exemple, qu'en 1908 un livre en prose ou en poésie en Argentine était tiré entre 700 et 1000 exemplaires[120], le succès consistait donc à épuiser ce tirage ou une réédition de ce même tirage, ce qui n'arrivait que de façon exceptionnelle. Dans une lettre adressée à Henríquez Ureña pour parler d'un projet éditorial, l'écrivain et éditeur José Ingenieros explique que les écrivains argentins les plus « *vendibles »* à l'étranger pouvaient vendre à titre exceptionnel 3 000 exemplaires.

> *Los autores argentinos más vendibles son (en el orden estricto que indico) los siguientes : Almafuerte, Lugones, C.O. Bunge, Groussac, Enrique Larreta, Juan A. García, Soiza Reilly, Juan B. Justo, Manuel Ugarte, Alberto Ghiraldo, Manuel Gálvez, David Peña, Ricardo Rojas, Rodolfo Rivarola y Enrique Banchs. De esos autores puede asegurarse una venta mínima de 1 000 ejemplares y máxima de 2 000, en la Argentina. Ninguna bajará excepcionalmente de 400 ni excederá de 3 000*[121].

La nouvelle société lectrice a augmenté au fil des années en Argentine, mais elle n'était pas encore suffisamment développée pour assurer l'indépendance économique aux écrivains à succès *ad portas* du XX[ème] siècle. Le cas de Sarmiento illustre bien cette réalité, à savoir que si un auteur voulait être publié, il devait payer, d'autant plus qu'il lui fallait aussi compter sur l'approbation d'une maison d'édition de Buenos Aires, ce qui rendait la publication difficile pour les jeunes écrivains.

3.1.2. Les maisons d'édition en Argentine

L'industrie littéraire, de même que toutes les autres industries culturelles, possède différentes composantes qui l'intègrent et la définissent, pour reprendre les termes de Bourdieu, comme des *champs*. Il existe ainsi sur le marché des biens symboliques un *champ de production*,

119 Ibidem.

120 Ibidem.

121 Ibidem.

c'est-à-dire des institutions ou des personnes en charge de la production des objets culturels. Selon Bourdieu, on peut diviser le *champ de production*[122] en deux : *le champ de production restreinte* et *le champ de grande production symbolique.* Le premier est un *champ* qui a pour public objectif d'autres producteurs de biens symboliques, c'est-à-dire, des artistes ou des personnes liées au monde des arts, « le public cultivé », un monde restreint dont le but n'est pas d'avoir économiquement du succès mais de construire et d'augmenter son capital symbolique et son prestige littéraire et culturel. Le second s'adresse au « grand public » et évolue en fonction du marché des biens symboliques, son but est la croissance de son capital économique mais en respectant toujours les limites de son *champ* dans lequel le livre n'est pas un objet ordinaire soumis aux lois du marchés, mais un objet doté d'une double nature[123] car il a une valeur de marchandise et une autre de *signification* composée de l'appréciation esthétique portant sur le livre et qui ne peut pas être quantifiée en termes économiques. D'après Bourdieu, une autre caractéristique importante de ce *champ* est que ses membres essayeront éventuellement « la conquête du marché »[124]. Cette classification était partiellement inapplicable en Argentine et dans les autres pays latino-américains à la fin du XIX^{ème} siècle, puisqu'elle était conçue pour les sociétés qui disposaient déjà d'une industrie culturelle bien développée. Dans le cas de l'Argentine, le premier *champ* n'existait pas à l'époque et le second était en train de se former progressivement. Et la principale préoccupation des maisons d'édition qui émergeaient à ce moment-là n'était pas de conquérir le marché, lui aussi en phase de construction, mais de consolider sa faible production littéraire. Ainsi, les maigres revenus des maisons d'éditions argentines les obligèrent à réaliser d'autres tâches non littéraires comme l'impression de papeterie commerciale[125]. Il n'existait donc pas, à proprement parler, de *champ de grande production symbolique* à l'époque mais on pouvait toutefois parler d'un *semi-champ* ou d'un *champ en formation* parce que les marchandises n'étaient pas non plus exclusivement des *biens symboliques.*

D'après Eustasio García[126], on peut dire que l'évolution du marché éditorial argentin s'est faite en six étapes : *Inicial* (XVII^{ème} siècle - 1852), *Los primeros impulsos* (1852 -1900),

122 BOURDIEU, Pierre. « Le marché des biens symboliques », in *L'Année sociologique (1940/1948-)*, troisième série, vol. 22, 1971, pp. 49-126.

123 BOURDIEU, Pierre. « Champ intellectuel et projet créateur », *Les Temps Modernes*, n^{o} 246, 1966, pp. 865-906.

124 BOURDIEU, Pierre. « Le marché des biens symboliques ». *Op. cit*.

125 SAGASTIZÁBAL, Leandro. *La edición de libros en la Argentina.* Buenos Aires, EUDEBA, 1995, p. 43.

126 GARCÍA, Eustasio A. « Historia de la empresa editorial en Argentina. Siglo XX », *Historia de las Empresas Editoriales de América Latina*, Gustavo Cobo Borda (Éd.), Bogotá, Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe, 2000, pp. 15-104.

Etapa de crecimiento (1900 – 1936), *Etapa de oro* (1936 – 1970), *Etapa de Consolidación* (1970 - 1990) et *Transnacionalización y Concentración* (1990 - jusqu'à nos jours). La consolidation du *champ de production* aura donc lieu pendant les premières décennies du XX^{ème} siècle, l'*Etapa de crecimiento,* mais, comme le signale Viviana Román, elle est le fruit d'un travail éditorial qui a commencé dans les années 1860[127], notamment avec la fondation de trois maisons d'édition qui symbolisent les divers types de développements du marché du livre : Kraft créé en 1862, Peuser en 1864 et Estrada en 1869. Le parcours de ces maisons d'édition peut nous donner une idée de la pertinence et de la spécificité de l'industrie du livre argentin dans la zone, époque qui est qualifiée par Domingo Buonocuore d'« *edad de oro del libro nacional* »[128].

Commençons par nous pencher sur les Éditions Estrada, associées aux premiers pas de l'industrie du livre argentin après l'Indépendance. D'origine espagnole, Ángel Estrada était un *mestizo* qui avait auguré l'importance de l'impression dans la nouvelle république, il décida alors d'investir son patrimoine familial dans une maison d'édition. Grâce à ses connexions politiques, il présidait le *Consejo General de Educación* sous le gouvernement de Sarmiento, ce qui lui a permis de publier une grande quantité de manuels scolaires mais aussi de journaux et textes littéraires. Les éditions Estrada ont contribué au marché éditorial en engageant des écrivains pour la confection de manuels scolaires, « *la convocatoria a autores nacionales para la preparación de los mismos* »[129], et ainsi participé à la professionnalisation du métier en promouvant l'image de l'écrivain comme quelqu'un qui est capable de poser les bases d'une nation. D'autres caractéristiques incontournables des éditions Estrada sont la relation qu'elles ont tissée avec d'autres maisons d'édition internationales, D. Appleton & Co. De New York, Hachette de Paris et W. & A. K. Johnston Limited d'Édimbourg, qui avaient donné leur autorisation pour reproduire leur catalogue de sciences, d'histoire, de langue, entre autres. Ces accords commerciaux montrent encore une fois l'expansion argentine sur le marché global, ce pays latino-américain était encore certes en situation de dépendance mais sa situation éditoriale était largement meilleure que celle d'autres pays de la zone. Mariana Garone évoque un autre service proposé par Estrada en 1883, qui montre bien que ce marché éditorial se consolide, celui des produits destinés aux librairies, tels que le papier, les plumes,

127 ROMÁN, Viviana. Op. cit.

128 GARONE GRAVIER, Marina et ARES, Fabio. « Fundición nacional de tipos para imprenta de la familia Estrada : hacia una independencia tipográfica argentina », *En torno a la imprenta en Buenos Aires*, Fabio Ares, (Coord.), Buenos Aires, Dirección General Patrimonio, Museos y Casco Histórico, 2018, pp. 149-178.

129 Ibidem.

les encres, cahiers, etc.[130]. La croissance et le développement du marché avaient tellement progressé que les maisons d'éditions argentines n'avaient plus besoin d'acheter leurs produits ailleurs, elles pouvaient désormais s'approvisionner dans leur propre pays et, de plus, étaient capables de fournir toute l'Amérique du Sud. Selon l'étude menée par María Eugenia Acosta, la croissance éditoriale entre les années 70 et 80 a été multipliée par quatre, ce qui a permis de promouvoir métier nécessaire pour l'industrie du livre, celui d'éditeur.

> *De los treinta y ocho establecimientos de edición de libros que existían hacia 1879 se pasó a cincuenta y ocho en 1887. En 1880 siete establecimientos de edición de libros se llamaron a sí mismos 'editores'. Poco después, en 1886, el número ascendió a veintidós*[131].

Les Éditions Kraft furent créées par l'immigrant allemand Guillermo Kraft, qui avait acquis son expérience dans le monde éditorial grâce à une formation en France. À son arrivée à Buenos Aires en 1862, il introduisit aussitôt de nouvelles technologies qui ont accéléré la modernisation éditoriale en Argentine, notamment les machines lithographiques à vapeur et l'impression en quatorze couleurs[132]. Dans une première phase, les principaux services qu'il offrait étaient les « *impresiones artísticas, cartográficas y comerciales* », ainsi que la publication de magazines, journaux satiriques et dictionnaires. Il n'existait donc pas de consécration exclusive ni majoritaire de la diffusion littéraire parce que la plupart des textes publiés étaient des livres historiques, politiques ou scientifiques. Cependant, les Éditions Kraft conservaient une relation avec les centres culturels européens pour se tenir informées des nouvelles technologies de l'impression. Au fil des années, l'industrie a connu une croissance à tous les niveaux, en termes de nombre de producteurs, d'auteurs et de récepteurs. Elle a aussi fait l'objet d'une consolidation de son *champ de production* dont la compétitivité augmentait et dans lequel il s'avérait possible de se consacrer exclusivement au marché des biens symboliques.

À la fin de l'année 1940, les Éditions Kraft possédaient un catalogue presque exclusivement littéraire d'œuvres en prose, de poésie et de théâtre et une collection d'ouvrages d'écrivains argentins distribués en Amérique Latine. « *En los catálogos predominaron cuantitativamente las traducciones de «clásicos» universales y de best sellers, en muchos casos publicados*

130 GARONE GRAVIER, Marina et ARES, Fabio. Op. cit.

131 COSTA, María Eugenia. « De la imprenta al lector, reseña histórica de la edición de libros y publicaciones periódicas en Buenos Aires (1810-1900) », in *Question/Cuestión*, vol. 1, n.º 23, 2009, pp. 216-225.

132 COSTA, María Eugenia. « Guillermo Kraft (1839-1893) [Semblanza] », *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* [En ligne]. Consulté le 1 décembre 2020. URL : https://www.cervantesvirtual.com/obra/guillermo-kraft-1839-1893-semblanza/

como económicas ediciones de bolsillo »[133]. De plus, les locaux des Éditions Kraft servaient également de siège à l'*Asociación de Amigos del Libro,* présidée par Enrique Larreta, et elles avaient aussi créé un prix littéraire qui portait leur nom. On peut en déduire que certaines de ces pratiques ont été le fruit de la relation avec l'Europe, que l'Argentine a principalement prise pour modèle pour se moderniser. Ainsi, au milieu du XX^{ème} siècle, les caractéristiques des Éditions Kraft remplissaient l'ensemble des critères définissant le *champ de grande production symbolique,* en contribuant à la stabilité de l'industrie du livre, en consolidant l'autonomie de l'écrivain et en facilitant l'accès à un marché international littéraire.

Le parcours d'Imprenta, Litografía y Encuadernación de Jacobo Peuser est similaire à celui de Kraft, Peuser était en effet un immigré allemand qui avait décidé de créer une maison d'édition à Buenos Aires en important la technologie européenne. Cependant, deux particularités du cas de Peuser illustrent bien l'évolution du marché éditorial argentin. Peuser n'avait pas suivi de formation d'imprimeur mais avait travaillé en Argentine au sein de différentes imprimeries, il avait acquis son expérience dans un pays latino-américain, ce qui prouve que le marché éditorial était assez développé au milieu des années soixante et en pleine expansion car de nouvelles entreprises d'imprimeries avaient été créées, comme celle de Peuser. Dans un premier moment, ses publications étaient également assez hétérogènes : livres scientifiques, manuels scolaires, et œuvres historiques et littéraires. Mais au fil des années, Peuser en vint à se consacrer presque exclusivement à l'édition de textes littéraires.

Il avait la particularité de posséder une collection de littérature *gauchesca*, des œuvres étrangères en langue originale et des traductions réalisées par sa propre maison d'édition, comme celle de *La Divina Comedia* effectuée par Bartolomé Mitre[134]. Peuser deviendra aussi une librairie et un point de rencontre pour des hommes de lettres et politiciens pendant la dernière moitié du XIX^{ème} siècle et la première du XX^{ème} et elle assumera son rôle de moteur de l'industrie littéraire ainsi que de porte-parole de l'identité littéraire nationale. La croissance de Peuser au niveau national et international, « *proyectándose asimismo en el mercado editorial hispanoamericano* »[135] réaffirme et renforce ainsi la place de l'Argentine dans le *champ de grande production symbolique* de l'Amérique Latine. Le rôle de Peuser dans la publication des œuvres classiques a non seulement contribué à consolider la formation d'un public lecteur, mais lui a également permis de se familiariser avec les littératures européennes, *éducation littéraire* dont ont tiré profit les intellectuels argentins qui ne maîtrisaient pas

133 Ibidem.

134 Ibidem.

135 Ibidem.

suffisamment la notion de cosmopolitisme par rapport à ceux des autres pays latino-américains. L'imaginaire littéraire argentin est alors composé majoritairement de la littérature gauchesca et de celle européenne, toutes deux étant éditées et publiées par des maisons d'édition argentines.

Toutefois, même s'il s'agit là d'une production remarquable pour un pays qui avait développé son industrie éditoriale en l'espace de quelques décennies seulement, on ne peut pas oublier que l'industrie argentine est insérée dans un marché global, *un champ de production et de circulation des biens symboliques,* pour reprendre les propos de Bourdieu, dont le rôle demeurait encore inférieur à celui qu'elle endosserait plus tard, au milieu du XX^{ème} siècle, situation que l'on peut expliquer par deux raisons. Tout d'abord, du fait de l'absence de livres argentins consacrés au niveau international, l'Argentine n'avait pas encore de textes classiques à offrir puisque sa république était jeune et également du fait de l'inexistence d'un *champ de production restreint* qui aurait permis l'accélération d'une littérature originale et qui, en termes économiques, aurait été très difficile à assumer par les nouvelles maisons d'édition.

Et, en second lieu, le marché global du livre était déjà bien développé avant son émergence en Argentine. Les maisons d'édition européennes, notamment celles françaises, contrôlaient une grande partie de la distribution des classiques littéraires en langue espagnole. D'après Henríquez Ureña[136], les maisons parisiennes Garnier, Bouret, Rosa, Roger et Chernoviz, et Hachette dominaient le marché hispanique, suivies de loin par la l'allemand Brockhaus et la new-yorkaise Appleton. Les Espagnols étaient conscients de leur retard et en 1892, ils ont abordé le « *problema del libro español en América* »[137] pour définir une stratégie d'implantation et d'expansion éditoriale au sein des pays hispanophones, en choisissant l'Argentine comme l'un de leurs sièges sur le continent. Malgré leur croissance, les maisons d'édition argentines occupent donc un espace peu significatif sur le marché international éditorial espagnol, situation qui changera au milieu du XX^{ème} siècle, grâce à son développement continu et à des situations géopolitiques qui inverseront le panorama international.

136 HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. « La colección latinoamericana », *Utopía de América*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1989, pp. 75-78.

137 ESPOSITO, Fabio. « Los editores españoles en la Argentina : redes comerciales, políticas y culturales entre España y Argentina », *Historia de los intelectuales en América Latina: Los avatares de la « ciudad imaginaria »*, Jorge Myers (Éd.), vol. 1, Buenos Aires, Katz, 2008, pp. 515-529.

3.1.3 Les journaux et les revues littéraires en Argentine

La figure de l'auteur et son métier ont aussi beaucoup évolué pendant cette période en Argentine et dans ce processus, le rôle des journaux a été essentiel pour promouvoir les travaux et les idées des écrivains. D'après Henríquez Ureña, dans un premier moment, les écrivains argentins publiaient seulement des fragments de leurs œuvres dans les journaux locaux, la publication d'un livre rassemblant ces fragments fut en effet postérieure à l'apparition de ceux-ci. La littérature argentine, de même que dans d'autres pays où l'industrie du livre n'était pas encore très développée, est donc fragmentaire, ce qui se répercute sur la façon de concevoir un livre. « *El periodismo, que nace en el Río de la Plata con los albores del siglo, es, paralelamente, también el único medio de difusión literaria »*[138], les journaux deviennent ainsi des diffuseurs des textes littéraires qui se penchaient sur l'identité et les défis de leur pays. En procédant ainsi, les journaux ont joué le rôle d'éditeurs pour sélectionner les textes qu'ils allaient publier. La relation fut donc très étroite entre les journaux et les écrivains avant que se consolident les maisons d'éditions, c'est pourquoi plusieurs écrivains travaillaient aussi comme journalistes[139] et l'écriture littéraire demeurait une seconde activité. Cependant, pour faire évoluer le métier d'écrivain, qui était au centre du marché éditorial, il fallait montrer qu'il était possible de le professionnaliser, c'est-à-dire, de se consacrer exclusivement à l'écriture, même si cela n'était le cas que pour une poignée d'écrivains.

Par conséquent à l'avènement des maisons d'éditions, les journaux ont changé de fonction dans le *champ culturel,* et se sont chargés de la diffusion et de la critique des textes littéraires, rôle qui perdure encore de nos jours. Tous les journaux ne proposaient pas de sections consacrées à la diffusion de la littérature, ils étaient en effet fort différents en ce qui concernait les sujets qu'ils traitaient du fait de l'immigration, et l'on pouvait ainsi trouver des journaux visant des objectifs ou des communautés très spécifiques : *El Correo Español*[140]*, Le Courrier de la Plata*, *La Nazione italiana*, *Il Corriere Italiano* ou *Argentinisches Tageblatt,* entre autres. Mais les journaux les plus importants qui ont contribué à développer le *champ*

138 CARILLA, Emilio. « Autores, libros y lectores en la literatura argentina », *Op. cit*.

139 Prenons pour exemple le cas de Rubén Darío qui collaborait au journal *La Nación* de Buenos Aires à partir de 1889.

140 L'arrivée des Espagnols en Argentine est certainement un cas à part, un phénomène qui s'explique en partie par l'immigration ; mais Fabio Esposito distingue aussi une vague de migrants dont l'objectif était d'essayer de conquérir le marché hispanique grâce aux affinités culturelles et linguistiques entre l'Argentine et l'Espagne. « Buenos Aires era el mercado cultural más apetecible entre las antiguas colonias del Reino y llegó a constituirse en el epicentro desde el cual esos editores pretendieron controlar las plazas hispanoamericanas ». ESPOSITO, Fabio. Op. cit., pp.

littéraire en Argentine ont été *La Nación* et *La Prensa,* qui disposaient tous deux d'espaces pour commenter les nouveautés littéraires d'Amérique et d'Europe.

Le cas le plus remarquable est certainement celui de *La Nación* et du soutien que ce journal a apporté au poète Rubén Darío qui aurait, en effet, un impact sur l'ensemble de la littérature hispanique. Darío arriva à Buenos Aires en 1893, attiré par son développement culturel et l'hétérogénéité de cette ville, après avoir publié *Azul* et pour vivre à *Cosmópolis* – nom qu'il utilisait pour désigner la capitale argentine – car il considérait qu'elle était tout à la fois ancienne et moderne[141], ce qui la rendait attractive et bigarrée. La décision de Darío montre à quel point l'Argentine en était venue à symboliser le caractère urbain et culturel de l'ensemble de l'Amérique Latine, à constituer un point de connexion entre l'Amérique et l'Europe et, sur le plan purement littéraire, une vitrine dans laquelle les écrivains pouvaient être repérés par d'autres littératures, telles que celles espagnole ou française, et réussir à être consacrés au niveau international. La bonne réception de journalistes comme Joaquín V. González de *La Prensa* ou de Julio Piquet de *La Nación* de Darío au sein de la société littéraire argentine est due au fait qu'il représentait la modernité littéraire, non seulement en raison de l'originalité de sa poésie, mais aussi parce que Darío était un grand diffuseur des nouveautés littéraires françaises, qui étaient pour les écrivains latino-américains comme des phares qui les éclairaient.

D'après Ángel Rama, cette période représente un *isochronisme*[142], parce que l'époque littéraire que commençait à vivre l'Amérique Latine suivait le même rythme que celui de l'Europe, au lieu d'être en décalage comme cela avait été le cas auparavant. Avec le mouvement déclenché par les modernistes et propulsé maintenant depuis l'Argentine par Rubén Darío, l'Amérique Latine travaillait désormais à la création d'une littérature authentique et ne se contentait plus d'imiter une littérature ayant vu le jour en Europe. La place de *La Nación* devient ainsi essentielle parce qu'elle se constitue comme un lieu où Darío et d'autres modernistes peuvent publier leurs textes destinés au grand public, ainsi qu'un espace de valeur culturelle pour légitimer leurs créations, sans oublier qu'ils n'avaient pas obtenu une véritable consécration uniquement en Europe, notamment à Paris. Quand un tel succès arrivait de façon exceptionnelle, les journaux argentins se faisaient l'écho de l'événement sur le champ. Selon Carilla, l'envie suscitée par le fait d'être mentionné dans les

141 « Y muy siglo diez y ocho y muy antiguo / y muy moderno, audaz, cosmopolita ». DARÍO, Rubén. *Cuarenta y cinco poemas,* Óscar Rodríguez Ortiz (Éd.), Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1994, p.66.

142 RAMA, Ángel. *Rubén Darío y el modernismo.* Caracas, Alfadil Ediciones, 1985, p. 36.

journaux français était si vive, que certains auteurs allaient jusqu'à payer pour l'être[143]. Les journaux étaient ainsi des alliés de l'industrie du livre parce qu'ils présentaient l'auteur à la société et rendaient compte de succès découverts ailleurs, dans un *champ culturel* considéré comme plus important, tâche qui divergeait largement de celle des magazines et revues.

Dans *Las revistas literarias argentinas 1893-1967* d'Héctor René Lafleur, l'on propose de faire remonter cette période à 1893, année qui fut en effet marquée par des « *síntomas premonitorios de una revolución intelectual* »[144] et qui se divise en quatre moments : *La primera vanguardia* (1893 – 1914)[145], *La nueva generación* (1915-1939), *La Generación del 40* (1940-1950) et *Los últimos años* (1951-1967). Le choix de 1893 ne s'avère pas anodin, il s'agit, en effet, de l'année où la popularité d'*Azul (*1888) de Rubén Darío inonde Buenos Aires et de la diffusion des idées modernistes. C'est aussi l'année de la parution de *La Revista Nueva*, tout d'abord dirigée par José Ceppi, sous le pseudonyme d'*Aníbal Latino,* puis par Roberto J. Payró, ainsi que celle de l'arrivée de Rubén Darío à Buenos Aires. Or, cela ne veut pas dire pour autant qu'auparavant il n'existait aucun magazine publiant des textes littéraires ; prenons par exemple le cas de *La moda. Gaceta semanal de música, de poesía, de literatura, de costumbres* (1837-1838) dirigée par Juan Bautista Alberdi[146], publication qui diffusait les créations et les discussions littéraires de la *Generación del 37*. Selon Lafleur *et al*, avant 1893 la littérature n'était pas au centre des préoccupations des écrivains, elle était en quelque sorte un outil, et non une fin en elle-même.

Ainsi, à l'époque de Sarmiento et d'Echevarría, aussi qualifiée de *los años heroicos,* la littérature était une arme de combat, « *tan mortífera como la moharra del lancero* »[147], pour façonner un modèle de nation. En revanche, pour la *Generación del 80* « *la literatura fue un pretexto* »[148] pour chercher à obtenir des postes politiques ou consulaires et accéder aux cercles sociaux les plus prestigieux. « *La frase bien peinada franqueaba al Parlamento; el prestigio literario era suficiente ganzúa para las puertas del Círculo de Armas, el Club del Progres*o »[149]. D'après Lafleur, les discussions strictement littéraires commencent à partir de

143 Tel est le cas de Delfina Bunge de Gálvez et de son roman *Simplement*. « Le Figaro le cobraba 500 francos por un echo, y 2 000 francos por una reseña firmada por Paul Réboux ». CARILLA, Emilio. « Autores, libros y lectores en la literatura argentina ». *Op. cit*.

144 LAFLEUR PROVENZANO, Alonso. *Las revistas literarias argentinas (1893-1967),* Buenos Aires, El 8vo. Loco Ediciones, 2006, p. 40.

145 Plus de soixante revues et magazines littéraires ont été comptabilisés par Lafleur Provenzano. Ibidem.

146 LABRA, Diego. « Predicar en desiertos : La Moda de Juan Bautista Alberti », *Formas del pasado: historiografías, prácticas culturales, memorias*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2013, pp. 1-14.

147 LAFLEUR PROVENZANO, Alonso. *Op.cit.*, p. 37.

148 Idem, p. 38.

149 Ibidem.

1893 grâce à l'essor culturel du pays, à la multiplication des espaces consacrés à la diffusion artistique, comme l'inauguration de l'*Ateneo de Buenos Aires,* et à l'irruption de magazines et revues exclusivement dédiés à la littérature. *La Nueva Revista* et ses prédécesseurs ont vu le jour au milieu de cette nouvelle Argentine qui avait désormais les moyens de se permettre de mener à bien des discussions esthétiques littéraires. On peut donc considérer que les magazines et revues appartiennent au *champ de production restreint* parce qu'ils s'adressent à un public spécifique et cultivé, pour lequel le facteur économique n'est pas au centre du bien symbolique. Cependant, ce *champ* n'est pas encore bien développé car ces magazines et revues disparaîtront en très peu de temps. Les termes « *Juventud y brevedad* »[150], devise que l'on doit à Jorge Lafforgue, deviendront les deux caractéristiques centrales de ces publications, le mot *Juventud* renvoyant à la relative jeunesse des directeurs de ces publications, et *brevedad* à leur nature éphémère.

La primera vanguardia est par ailleurs également marquée par une forte présence de collaborateurs internationaux, tout d'abord d'autres Argentins ou Latino-américains qui vivaient dans d'autres pays ou en Europe, puis de critiques et d'écrivains étrangers, notamment espagnols et français. Le besoin de tisser des liens avec d'autres littératures et intellectuels était une priorité pour cette génération qui avait adopté le cosmopolitisme comme l'un de ses principes. D'autres magazines et revues comme *La Revista de América,* dirigée par Rubén Darío (1867-1916) et Ricardo Jaimes Freyre (1868-1933), se distinguent en publiant des textes de l'Uruguayen Bartolito Mitre (1845-1900), du Bolivien Julio Lucas Jaimes (1840-1914), du Guatémaltèque Enrique Gómez Carrillo (1873-1927) qui vivait à Paris, parmi d'autres auteurs. Le pont créé par les magazines et revues littéraires entre l'Amérique du Sud et l'Europe deviendra si important que d'autres écrivains arriveront en Argentine pour créer des magazines et revues dans ce pays. A la revue de Darío, l'on peut ajouter *El Búcaro Americano* (1896)*,* dirigée par la Péruvienne Clorinda Matto de Turner (1852-1909), qui était parvenue à publier pendant douze ans et se distinguait par sa diffusion des écrivaines latino-américaines. Par ailleurs, certaines publications avaient même adopté des noms étrangers, comme *La Revue Illustrée du Rio de la Plata,* ou d'autres avaient traduit le nom d'une revue étrangère comme *El Mercurio de América,* qui imitait *Le Mercure de France* pour mettre en valeur son adhésion à la culture littéraire de ce pays et à son modèle pour diffuser les nouveautés littéraires.

150 LAFLEUR PROVENZANO, Alonso. *Op.cit.*, p. 9.

Il s'avère aussi important de mentionner la *Revue Sud-Américaine* (1914), dirigée par l'Argentin Leopoldo Lugones (1874-1938) à Paris et écrite en français, dont l'objectif était de servir de point de connexion entre les deux continents et de faire connaître les événements les plus importants d'Amérique latine[151]. Bien qu'étant éditée en France et que sa thématique n'ait pas été exclusivement littéraire, elle est considérée par Lafleur comme une revue argentine, car ses pages abritent des textes d'autres auteurs et intellectuels argentins, ainsi que d'Espagnols et Français comme G. Clemenceau, Paul Fort, Emile Verhaeren, Camille Mauclair, Paul Adam, Francis Vielé-Griffin, Jules Payot, Lucien Descaves et Jules Huret[152]. Ainsi, durant les premières décennies du XX^{ème} siècle, des hispanistes spécialisés en littérature latino-américaine commencèrent à émerger en Europe, ainsi qu'en Argentine, et n'oublions pas le cas du français Paul Groussac[153] (1848-1929), qui vivait en Argentine et avait dirigé la revue *Sud-América* (1884) et *La Biblioteca* (1896) à caractère plus académique. À l'avènement de la Première Guerre Mondiale, la littérature latino-américaine aura réussi à s'ouvrir un chemin en Europe grâce au développement éditorial argentin et à l'essor de l'industrie du livre incarnée dans les maisons d'édition, les éditeurs, journaux qui s'occupaient de littérature, les magazines, revues, écrivains, et poètes. Les *médiateurs*[154] des deux rives de l'Atlantique seront le dernier maillon de la chaîne en train de poindre, mais ils seront essentiels pour démontrer que la littérature latino-américaine n'est pas une branche de la littérature espagnole et, surtout, afin de contribuer à sa consécration internationale.

3.2. Les institutions littéraires en Mexique

3.2.1. Aspects généraux de la lecture au Mexique au XIX^{ème} siècle

Il existe plusieurs similitudes entre l'émergence de l'industrie du livre au Mexique et en Argentine : la multiplication des imprimeries et des maisons d'édition durant les premières décennies ayant suivi l'Indépendance, la modernisation technologique, la diffusion de la

151 Carilla considère que, malgré son nom, la revue de Lugones abordait aussi des sujets portant sur l'ensemble de l'Amérique Latine, surtout du Mexique du fait de la situation de ce pays après la révolution. CARILLA, Emilio. « La revista de Lugones : Revue Sud-américaine », in *Thesaurus,* tomo XXXIX, núm. 3, 1974, pp. 501-525.

152 Ibidem.

153 D'après Paula Bruno, l'une des raisons qui ont permis l'ascension rapide de Paul Groussac dans les milieux intellectuels argentins était sa condition de français, « funcionó como etiqueta legitimante (…) contar con un francés en el mundo de la cultura garantizaba cierto prestigio ». BRUNO, Paula G. « Paul Groussac y 'La Biblioteca' (1896-1898) », *Hispamérica*, vol. 32, n°. 94, 2003, pp. 87-94 [En ligne]. Consulté le 3 juillet 2020. URL : www.jstor.org/stable/20540457

154 Ce terme repose sur le concept de Pascale Casanova et sera développé dans les sous-parties suivants.

littérature nationale et le recul de l'analphabétisme dans le pays. Cependant, d'autres facteurs étaient déjà présents avant l'émancipation, comme l'existence d'imprimeries au Mexique et de conditions sociopolitiques très spécifiques, qui ont développé une autre forme d'industrie du livre qui, malgré les aléas, a été la plus importante au nord de l'Amérique Latine. Nous n'aborderons pas ici ces particularités étant donné que ces similitudes ont été déjà traitées en détail dans le sous-partie consacré à l'Argentine.

La première particularité est certainement l'existence de l'imprimerie sur le territoire mexicain et de savoir-faire associés à cette pratique dans ce pays. Selon l'écrivain espagnol Blanco White (1775-1841), les débats au sein des Cortes de Cádiz sur la liberté de l'impression ont été très suivis au Mexique et ont constitué l'un des moteurs qui ont mis en valeur combien il était nécessaire qu'émerge une société des lecteurs, « *convirtió a una parte de la población en asidua lectora de la prensa periódica, de los folletos, revistas y de cuanto chismorreo o noticia política estuviera consignada en papel* »[155]. Après l'Indépendance, l'intérêt des lecteurs avait augmenté et il englobait des discussions sur l'identité nationale, les arts et la culture, ce qui a engendré l'émergence de différents types de lecteurs qui réclamaient des publications spécialisées, comme des livres littéraires qui étaient auparavant interdits. Martínez Leal signale que le nombre d'habitants qui vendaient des livres dans la zone connue sous le nom de Zócalo avait considérablement augmenté. Ainsi, la capitale mexicaine est passée de huit librairies – qui se consacraient presque exclusivement à la vente de livres religieux avant l'Indépendance – à cinquante-neuf endroits où les gens pouvaient acheter des livres au milieu du XIX^{ème} siècle[156], comme les *cajones, alacenas, gabinetes de lectura y librerías*[157].

Les *cajones* étaient des infrastructures mobiles où les lecteurs pouvaient acheter des livres, magazines, revues et journaux ainsi que divers objets. Ils se concentraient autour du Zócalo et leur mobilité était leur principal atout, car ils pouvaient ainsi changer très facilement d'emplacement pour chercher des clients. Les *alacenas* étaient, pour leur part, de grands kiosques comportant des étagères et placards à l'intérieur, et des chaises et tables à l'extérieur pour les clients qui préféraient lire sur place. On pouvait y trouver des livres littéraires mais aussi d'autres objets comme des jouets, parfums ou des médicaments. Par contre, les

155 MARTÍNEZ LEAL, Luisa. « Un siglo de tinta y papel en la ciudad de México », in *Villes en parallèle*, n°45-46, juin, 2012, pp. 122-146.

156 Ibidem.

157 GUIOT DE LA GARZA, Lilia. « El competido mundo de la lectura: librerías y gabinetes de lectura en la ciudad de México », *Constructores de un cambio cultural: impresores editores y libreros en la ciudad de México*, *1830-1855*, Laura Suárez de la Torre (Coord.), México D.F. Instituto Mora, 2003, pp. 437-510.

gabinetes de lectura étaient, pour leur part, des espaces entièrement consacrés à la lecture et aux discussions autour des nouveautés éditoriales. Leur contribution la plus importante, d'après Martínez Leal, était la location de leurs produits à petit prix afin de susciter l'intérêt des populations défavorisées pour la lecture et la situation sociopolitique du pays. Les *gabinetes de lectura* furent surtout promus par Joaquín Fernández de Lizardi, auteur d'*El periquillo Sarniento,* qui a inauguré le premier *gabinete de lectura* du Mexique en juillet 1820.

> *En ella los clientes podían leer los periódicos e impresos que se publicaban en la capital y en otros puntos del país. Su propósito era propagar la ilustraciôn entre la clase menos pudiente de la sociedad, que no podía comprar los impresos que diariamente salían a la luz*[158].

Ce projet de Fernández de Lizardi fut toutefois un fiasco financier et son *gabinete de lectura* dut rapidement fermer, cependant en 1823 il fut repris par les autorités mexicaines qui demandèrent que soient créés des *gabinetes de lecturas* dans toutes les mairies du pays, et ont de plus financé ce service afin qu'il soit gratuit pour tous et que la lecture soit pratiquée dans l'ensemble du territoire. Par ailleurs, les libraires ont su s'adapter aux nouveaux besoins de la société mexicaine qui avait envie de consommer des publications d'autres cultures, elles ont donc proposé une grande variété de textes nationaux et étrangers, parmi d'autres produits non littéraires. De même que dans le cas de l'Argentine, durant les premières décennies du pays le *champ culturel* n'était pas encore assez développé pour offrir des produits exclusivement littéraires, c'est pourquoi il était courant de retrouver divers produits dans des endroits originellement conçus pour la littérature. Parmi les librairies les plus importantes, Martínez Leal souligne la création de la librairie Mariano Galván Rivera (1826-1841), qui se distingua grâce à son important catalogue littéraire, principalement composé de romans.

Durant les dernières années ayant précédé sa disparition, la librairie Mariano Galván Rivera avait publié des romans mexicains et traduit des livres étrangers, et était ainsi devenue un modèle de modernité au sein de l'industrie du livre mexicain, voilà pourquoi Martínez Leal considère son créateur comme « *el verdadero fundador del comercio de librería en México* »[159]. D'autres librairies remarquables de l'époque sont la *Librería mexicana,* la *Librería e imprenta de Alejandro Valdés* et la *Librería de Mariano de Zuñiga y Ontiveros*, qui existait, pour sa part, déjà avant l'indépendance. Un autre facteur important de cette époque

158 MARTÍNEZ LEAL, Luisa. Op. cit.
159 Ibidem.

est le lien tissé entre les librairies et les journaux pour diffuser les nouveautés littéraires par le biais de la publicité.

La popularité des journaux et la réduction de leur prix les positionnaient comme la vitrine principale de la nouvelle société lectrice. Avant l'émergence des publications spécialisées, les librairies avaient donc besoin d'une méthode efficace, afin de faire connaître leurs produits au grand public, même si, durant cette première partie du XIX^{ème} siècle, les journaux ne se consacraient pas à la critique littéraire, la seule mention d'un écrivain ou d'une œuvre dans un journal constituait une façon de valider le métier d'écrivain et une incitation à développer le *champ de production* des biens symboliques.

3.2.2. Les maisons d'édition au Mexique

La figure des maisons d'édition au XIX^{ème} siècle a eu plusieurs visages en raison des conditions sociopolitiques du pays et du maintien des imprimeries de l'époque coloniale. Selon Suárez de la Torre[160], dans un premier moment, la création de maisons d'éditions exclusivement consacrées à la littérature fut limitée puisque, d'un côté, les institutions ecclésiastiques conservaient une forte influence sur la population et qu'elles décourageaient de consommer de la littérature de fiction[161], et de l'autre, car les conflits politiques en cours à l'intérieur du pays et les trois invasions étrangères du territoire promouvaient la production de textes largement politiques ou historiques. La figure de l'écrivain et l'image de la littérature étaient donc étroitement liées aux sujets de l'actualité et se manifestaient dans les journaux de toutes les tendances politiques. « (...) *"los periodistas" — entonces no profesionales — eran a la vez autores de ensayos literarios o históricos y hombres políticos, y definían con sus escritos el pasado, el presente y el futuro de la nación* »[162]. La conscience politique était donc davantage marquée chez les écrivains mexicains dont le pays traversait, en effet, différentes difficultés qui empêchaient les Mexicains de concrétiser la construction de leur nation, situation qui a créé, ce que Suárez de la Torre appelle la figure des « *autores-editores* ». Des écrivains partageant une idéologie politique éditaient et publiaient certes des textes considérés d'intérêt public, parmi lesquels figuraient des publications littéraires

160 SUÁREZ DE LA TORRE, Laura. « Los impresos: construcción de una comunidad cultural. México, 1800-1855 », in *Historias*, *Dirección de Estudios Históricos*, n° 60, 2005, pp. 77-92.

161 Pour approfondir la relation entre l'église et la littérature à cette époque-là, Suárez de la Torre renvoie au travail d'Othón Nava Martínez dans lequel l'on comptabilise au moins 8 maisons d'éditions catholiques qui classaient les romans dans les catégories de « *buenas o malas escrituras* » pour les croyants.

162 SUÁREZ DE LA TORRE, Laura. Op. cit.

mexicaines et étrangères mais qui représenteraient encore la minorité de la production. La plupart de ces textes étaient des publications pédagogiques destinées au peuple pour son éducation, ou des textes historiques portant sur des événements nationaux. Les maisons d'édition servirent donc, dans une première étape, à diffuser les problèmes du pays et à se pencher sur leur possible solution et chacune d'entre elles était liée à une idéologie politique diffusée à travers des journaux ou magazines. Cette particularité a été possible grâce au grand nombre d'imprimeries que comptait le Mexique : « *tres centenas de imprentas en el país, un número muy elevado si consideramos las 40 que existían en el siglo XVIII* »[163].

Suárez de la Torre insiste également sur la figure des « *impresores-editores* », c'est-à-dire, des propriétaires d'imprimeries qui réalisaient eux aussi un travail d'éditeurs dans leurs publications. Parmi les plus connus, figuraient Mariano Galván, Ignacio Cumplido, Mariano Fernández de Lara, Miguel González et Vicente García Torres, « *fueron pequeños talleres de corta duración, dedicados a imprimir hojas volantes, convites o folletos; pocos fueron los que realizaron su actividad durante gran parte del siglo* »[164]. On peut distinguer dans leur travail les influences anglaise, française et espagnole dans la conception d'un magazine et la façon d'aborder la critique et la diffusion littéraire. Cependant, ce *champ de production* n'était pas développé du fait de raisons sociopolitiques et aussi de « *la escasez y el alto precio del papel, los elevados costos de producción* »[165] de l'industrie du livre durant la première moitié du XIX^{ème} siècle, vide qui fut rapidement comblé par un autre acteur qui a impulsé le *champ littéraire* au Mexique, à savoir les maisons d'édition étrangères.

Libérées des devoirs patriotiques et des contraintes politiques, les maisons d'éditions étrangères possédaient l'expérience et la technologie nécessaires pour pourvoir aux besoins éditoriaux de la société mexicaine, leur stratégie consistait à s'associer à des libraires mexicains pour vendre les publications qui avaient été conçues et publiées à l'étranger. Tel était le cas des Éditions Françaises Rosa (*Editorial de Rosa*) qui deviendront célèbres au Mexique et en Amérique Latine sous leur second nom commercial : Éditions Veuve Bouret (Ediciones de la Viuda de Bouret). Les Éditions Rosa commencèrent leur activité éditoriale au Mexique grâce à l'aide de Marino Galván, qui distribua leurs publications à partir de 1823.

163 Ibidem.

164 PÉREZ SALAS C., María Esther. « Nuevos tiempos, nuevas técnicas: litógrafos franceses en México (1827-1850) », *Impressions du Mexique et de France*, Andries Lise et Laura Suárez de la Torre (Éds.), Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009, pp. 219-254.

165 SUÁREZ DE LA TORRE, Laura. « Tejer redes, hacer negocios: la Librería Internacional Rosa (1818-1850), su presencia comercial e injerencia cultural en México », *Impressions du Mexique et de France,* op. cit., pp. 87-114.

Suárez de la Torre considère qu'afin de comprendre pourquoi le choix s'est porté sur le Mexique parmi les autres pays hispanophones, il est nécessaire de connaître la situation éditoriale et politique de l'Europe du XIX^{ème} siècle. Les maisons d'édition françaises étaient très nombreuses et le *champ de production* saturé, ce qui obligeait les entreprises les plus petites à fermer ou à chercher des possibilités ailleurs.

Afin d'échapper à la faillite, la stratégie de Rosa a consisté à fournir le marché du livre en Espagne, pays qui avait connu la censure de la monarchie absolue. Cette expérience s'est avérée lucrative mais n'a été que brève car la monarchie absolue a repris le pouvoir en Espagne, et interdit de nouveau l'entrée des livres étrangers. Rosa se tournera donc vers l'Amérique hispanique pour éviter la fermeture de sa maison d'édition, la élection du Mexique peut s'expliquer par la bonne réputation dont jouissait ce pays en Europe grâce à la publication d'*Essai politique sur le royaume de la Nouvelle-Espagne* d'Alexander von Humboldt. « *La imagen que circuló en Europa en las primeras décadas del siglo XIX en torno a México fue de grandeza y riqueza : el cuerno de la abundancia* »[166]. La maison éditoriale de Rosas a très rapidement eu du succès au Mexique en raison de son catalogue éditorial constitué de livres critiques à l'encontre de l'époque coloniale de l'Espagne, de nouveautés françaises qui permettaient de se tenir informé des nouveaux styles littéraires, de publications européennes portant sur le Mexique ou l'Amérique, comme le texte d'Humboldt mentionné, et même de livres de certains auteurs mexicains.

> *Los mexicanos pudieron leer un gran número de novelas a través de los libros de Rosa, de autores franceses como Marmontel, Voltaire, Lamartelière, Chateaubriand, Hugo, Balzac, Mme de Staël, o escritoras menores como Mme Dufresnoy, de Renneville; pero también por la librería Rosa disfrutaron a autores taquilleros como Walter Scott, W. H. Ireland, Fenimore Cooper, Byron, Goethe; a los clásicos españoles Cervantes de Saavedra, Samaniego e Iriarte, e incluso a los mexicanos del momento Gorostiza, Navarrete, Couto o Mora*[167].

Éditions Rosa ouvrira ensuite sa propre Librairie au Mexique pour s'occuper elles-mêmes de la distribution, mais il convient de préciser que d'autres maisons d'édition vendaient elles aussi des livres en espagnol dans ce pays, comme ce fut le cas d'Ackermann, d'Aubin et de Seguin et Bossange. Mais la particularité de Rosa repose sur le fait que sa librairie était devenue un lieu de rencontre pour les intellectuels mexicains durant la seconde partie du XIX^{ème} siècle, et deviendrait encore plus célèbre au fil du XX^{ème} siècle après avoir changé de nom au profit de la *Librería de la Vda. de Ch. Bouret*. Le XX^{ème} siècle est toutefois aussi l'époque de l'émergence des maisons d'édition mexicaines qui y trouveront un contexte social

166 Ibidem.

167Ibidem.

et politique plus stable pour développer leur propre industrie du livre. A la différence de ce qui se passait en Argentine, certaines maisons d'édition étaient financées par l'État mexicain, comme la *Secretaría de Educación Pública,* et étaient associées à des initiatives privées comme les *Ediciones Bota* (1911) ou *Ediciones Cvltvra* (1921). La première était gérée par un migrant espagnol, Andrés Botas, qui avait introduit un processus rigoureux d'édition qui lui permettait de choisir les écrivains qu'il allait publier. Si la qualité littéraire d'un livre était remarquable, Botas s'engageait à le publier sans demander en contrepartie aucune commission à l'auteur pour sa publication[168], démarche qui constituait une nouveauté à l'époque, qui a permis à cet éditeur de consolider son catalogue avec des œuvres de prestigieux écrivains mexicains tout en développant, en même temps, *un champ de production restreinte,* caractéristique moderne de l'industrie du livre. Par ailleurs, les *Ediciones Cvltura* se distinguèrent par leur forte activité éditoriale après la Révolution mexicaine, ainsi que par leurs anthologies de poésie et de prose qui mettaient en lumière les voix les plus originales de la littérature mexicaine[169]. Les initiatives privées, parmi d'autres, s'ajoutant à celles de l'État qui avait décidé d'investir dans la culture mexicaine[170], ont créé les conditions optimales pour être l'un des pôles de l'industrie du livre en Amérique Latine. Ainsi, la présence de maisons d'édition internationales qui fournissaient des livres sur l'ensemble du continent et la fondation de maisons d'édition qui mettaient en valeur la littérature nationale ont constitué les fondements de l'édition au Mexique, qui connaîtrait un véritable essor éditorial à partir des années trente, époque de la création du *Fondo de Cultura Económica* (1934), grâce au déclin des maisons d'édition internationales causé par les deux Guerres Mondiales, et au savoir-faire mexicain qui bénéficierait de l'expertise des émigrés espagnols[171].

3.2.3. Les journaux et revues littéraires au Mexique

La littérature a toujours occupé une place très importante dans les journaux mexicains, y compris avant l'Indépendance. Dans *El debate literario en el Diario de México*, Martínez Luna montre que les discussions littéraires sur les mouvements ou la critique littéraire

168 GARONE GRAVIER, Marina. « Ediciones Botas (1911-1990?) [Semblanza] », *Biblioteca Cervantes Virtual* [En ligne]. Consulté le 1er août 2020. URL : http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcg1826

169 GARONE GRAVIER, Marina. « Ediciones Botas (1911-1990?) [Semblanza] », *op. cit*.

170 Etape connue sous le nom de « *construcción de institutiones* » et dirigée par Vasconcelos. DÍAZ ARNICIEGA, Víctor. « La voz del eco. Vasconcelos : lección de historia y vida », *José Vasconcelos. Ulises criollo*, Claude Fell (Coord.), San José de Costa Rica, Universidad de Costa Rica, 2000, pp. 732-775.

171 MARTÍNEZ RUS, Ana. « La Industria Editorial española Ante Los Mercados Americanos Del Libro 1892-1936 », in *Hispania*, vol. 62, n.º 212, 2002, pp. 1021-1058.

existaient déjà durant les dernières années de la colonie. Ainsi, *Diario de México* a publié entre 1805 et 1812 des réflexions sur « *la utilidad de la sátira, la imitación, el lenguaje de la poesía, los plagios, la censura, la práctica de la lectura, lo que debía traducirse, cómo debía ser la crítica literaria, entre otros temas* »[172]. Il s'agissait certes de discussions bien encadrées à cause de la censure qui pesait sur le droit à l'impression mais qui firent malgré tout office de précurseurs d'une activité éditoriale qui continuerait à se répandre et se diversifier après l'émancipation.

Les journaux, qui s'intéressaient à la diffusion ou aux débats littéraires, proposaient donc une section spécifique portant sur ces sujets ou un supplément littéraire. Dans *Literatura y prensa periódica mexicana. Siglos XIX y XX. Afinidades, simpatías, complicidades* de Chavarín González et Rodríguez González, il est clairement mis en valeur que la littérature était au centre des débats dans les journaux les plus importants du Mexique, ce que l'on peut expliquer par la large présence des écrivains à cet endroit. Cela ne signifie pas pour autant que la littérature avait une place plus importante que la politique et la société dans les journaux, mais qu'elle abordait elle aussi des sujets qui reflétaient les défis du pays. Les genres littéraires utilisés pendant toute cette période sont nombreux : échanges épistolaires, essais, carnets de voyages, chroniques. La diffusion des œuvres littéraires de jeunes écrivains et la critique des nouveautés sont les éléments figurant le plus fréquemment dans les journaux. Il convient également de mentionner l'existence d'une communauté éditoriale espagnole. Comme nous l'avons montré dans le cas de l'Argentine, à la fin du XIX^{ème} siècle les maisons d'édition espagnoles avaient décidé de reconquérir le marché du livre en Amérique Latine, or, le contexte était enfin propice à une telle entreprise, car les sentiments anti-espagnols s'étaient dissipés et les liens commerciaux et culturels commençaient à se tisser de nouveau. Ainsi, par exemple, le journal *El Correo Español* (1889), dans sa section littéraire, commentait, tout d'abord, les publications espagnoles et mexicaines et l'on pouvait éventuellement aussi trouver des commentaires sur des livres émanant d'autres pays hispanophones, « *se publicaron, habitualmente, de cuatro a diez entregas en cinco números a la semana* »[173]. De plus, *El Correo Español* permettait aussi, dans certains cas, de reproduire les textes dans d'autres publications espagnoles, les écrivains mexicains ou latino-américains qui publiaient dans ses pages pouvaient ainsi être lus en Espagne, ce qui créait un pont éditorial entre les deux continents.

172 JUÁREZ BAUTISTA, Susana Lizbeth. « El debate literario en el *Diario de México* (1805-1812) », in *Literatura Mexicana*, vol. 23, n°2, 2011, pp. 145-150.

173 ELIZALDE, Lydia. « Literatura publicada en el periódico *El Correo Español* », in *Revista Internacional de Historia de la Comunicación,* n° 12, 2019, pp. 327-343.

Pour ce qui est des revues littéraires, *El Iris* (1826) est considérée comme l'une des premières par Suárez de la Torre parce qu'elle se consacrait exclusivement à la critique littéraire, nouveauté à l'époque qui avait vu le jour en inspirant des modèles européens. *El Iris* était dirigé par les Italiens Claudio Linati et Florencio Galli, et par le Cubain José María Heredia. D'autres revues suivront aussi la même stratégie en prenant pour modèles d'autres revues européennes, notamment françaises. « El Recreo de las Familias, *1837-1838* (*Le Musée des Familles*), El Mosaico Mexicano, *1836-1842* (*La Mosaïque*), El Museo Mexicano, *1843-1846* (*Le Musée*), El Liceo Mexicano, *1844* (*Le Lycée*), La Ilustración Mexicana, *1851-1855* (*L'Illustration*) »[174].

Une autre revue qui a joué un rôle central dans le développement culturel et éditorial du Mexique fut la *Revista Moderna* (1898), dirigée par Jesús Valenzuela, également réputée pour avoir mis en avant les mouvements modernistes et pour suivre le modèle du *Mercure de France.* Cependant, elle se différenciait de ses concurrentes argentines de par sa volonté de conserver un esprit critique à l'égard du modernisme de Rubén Darío et de remettre en question l'originalité de ses propositions esthétiques : proposait-il une style novateur ou n'était-il qu'une nouvelle imitation produite à partir d'un « *galicismo mental* »[175] ? Appelée *Revista Moderna de México* à partir de 1903, elle se caractérisait par sa revendication de cosmopolitisme et ses collaborateurs se considéraient eux-mêmes comme des héritiers des toutes les littératures du monde, c'est pourquoi ils ne se limitaient pas aux sujets nationaux, mais visaient l'universalité. « *La revista introduce también algunas literaturas consideradas «exóticas », como la croata y la polaca, gracias al circuito comunicativo establecido por las revistas, en particular francesas* »[176]. La participation d'écrivains étrangers était aussi très marquée dans la *Revista Moderna de México,* Franco insiste surtout sur la participation des Français à cette dernière (84 en tout) car la France était à cette époque considérée comme le symbole de l'universalité littéraire. D'autres revues postérieures, comme *Ulises, Contemporáneos, Pegaso* ou *Revista de Revistas,* suivront cette même voie qui avait été tracée par la *Revista Moderna de Mexico* durant le XX^{ème} siècle et tisseront des liens avec d'autres pays d'Amérique Latine, avec les États-Unis et l'Europe. L'inclusion des écrivains étrangers servira d'élément important pour l'internationalisation des revues et des écrivains,

174 SUÁREZ DE LA TORRE, Laura. « Los impresos: construcción de una comunidad cultural. México, 1800-1855 ». Op . cit.

175 PINEDA FRANCO, Adela. « De poses y posturas: la exégesis literaria y el afrancesamiento en la *Revista Moderna* », *México Francia : Memoria de una sensibilidad común; siglos XIX-XX,* tomo II, México D.F., Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, 1993, pp. 403-423.

176 Ibidem.

et permettra aussi à ces maisons d'édition de se tenir informées au jour le jour des nouveautés littéraires parues dans les autres pays.

Le cas d'Alfonso Reyes (1889-1959) et de Raymond Foulché-Delbosc (1864-1929) illustre bien cet échange intellectuel entre le Mexique et l'Europe, dans ce cas avec la France. L'écrivain mexicain connaissait, en effet, bien l'œuvre du critique français, spécialisé dans la poésie de Góngora et Quevedo, du fait que ses textes avaient été publiés au Mexique. A son arrivée à Paris, Reyes eut l'opportunité de rencontrer Foulché-Delbosc dans la capitale pour s'entretenir avec lui[177]. La bonne impression causée par Reyes sur ce dernier l'a amené à l'inviter à participer à la *Revue Hispanique*. Ainsi, grâce aux publications qui connectaient le continent américain à celui européen, les intellectuels mexicains ont eux aussi réussi à s'introduire dans les revues européennes, ce qui a permis à la littérature mexicaine de s'éloigner de la périphérie littéraire dans laquelle elle végétait au milieu du XIX^{ème} siècle.

4. La découverte de la prose latino-américaine en France

L'on peut faire remonter l'intérêt de la France pour l'Amérique hispanique à la période de la colonisation, notamment au XVIII^{ème} siècle, époque où plusieurs œuvres de littérature, philosophie, théâtre, religion, d'histoire et de géographie ont été publiées en France[178] pour le grand public. Les récits portant sur les cultures et la vie dans l'Amérique espagnole fascinaient, en effet, les Français et, en général, les Européens en raison de leur caractère novateur et de leur contraste avec le mode de vie des Européens. Les écrivains des Lumières s'intéressaient à l'Amérique espagnole comme sujet de réflexion ou d'expression artistique. Tel fut le cas dans les textes de Montesquieu (*Lettres persanes,* 1721), Voltaire (*Alzire ou les Américains,* 1736), Rousseau (*Discours sur l'origine des inégalités parmi les hommes,* 1755, ou *Découverte du Nouveau Monde,* 1756), Diderot (*Supplément au voyage de Bougainville,* 1772) ou Marmontel (*Les Incas ou la destruction de l'Empire du Pérou,* 1777*)*. Le succès de ces types de récits a par ailleurs également impulsé la réédition de textes célèbres écrits en Amérique comme ceux de *Très brève relation de la destruction des Indes* de Bartolomé de las Casas, des *Commentaires royaux sur le Pérou des Incas* del Inca Garcilaso de la Vega, des

177 MARTÍNEZ CARRIZALES, Leonardo. « Revista Mexicana de Literatura : Autonomía literaria y crítica de la sociedad ». *Tempo Social,* vol. 28, n° 3, 2016, pp. 51-76 [En ligne]. Consulté le 27 juillet 2020. URL : https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-20702016000300051

178 Afin d'en consulter la liste détaillée, voir l'article de Gérard Gómez. GÓMEZ, Gérard. « Pensées françaises au regard de l'Amérique espagnole du XVIIIe siècle », in *Cahiers d'études romanes. Traduction et plurilinguisme,* n° 14, 2005, pp. 289-312.

lettres de Hernán Cortés à Charles-Quint ou d'autres textes portant sur la *Conquista* qui avaient été publiés au XVII^{ème} siècle mais qui n'avaient pas réellement suscité d'intérêt. On peut donc considérer que cette période fut le point d'origine de la relation éditoriale entre la France et l'Amérique hispanophone, non seulement parce que la France avait doublement intérêt à se pencher sur l'Amérique hispanophone (en tant que sujet de production pour les auteurs et de consommation pour les lecteurs) mais également du fait que les lecteurs d'Amérique cherchaient quant à eux à lire des textes écrits par les penseurs des Lumières, tendance qui a eu un profond effet sur la période de l'Indépendance de leurs pays et la relation postérieure entretenue avec la France.

Or, il faut considérer que la rivalité entre la France et l'Espagne a conduit à prioriser la diffusion, en France, des textes adoptant une posture critique envers la domination espagnole ou exaltant les civilisations préhispaniques du Nouveau Monde. Ce modèle a été reproduit par les écrivains français qui, même s'ils tenaient des propos élogieux sur la *Conquista* et la figure de Christophe Colomb, critiquaient très durement la façon dont les Espagnols traitaient les indigènes d'Amérique. Cependant, hormis Rousseau, les écrivains français évitaient de critiquer le système colonial en lui-même, parce que, comme le signale Jean-Paul Duviols, cela aurait été préjudiciable pour la France. « Colonisateurs eux-mêmes, les Français ne vont pas juger leurs rivaux sur les principes (car ce serait une auto-condamnation), mais plutôt sur la forme et les résultats »[179]. L'image qu'avait la France de l'Amérique latine au moment de l'avènement de son Indépendance est donc étroitement liée à la conquête et à l'exploitation des peuples, mais sa complexité géographique, sociale et culturelle et les aspirations de ces nouvelles nations n'étaient pas clairement perçues par cette dernière. L'une des raisons est que l'Espagne avait une politique de protectionnisme commercial qui limitait l'accès des étrangers aux territoires de l'Amérique espagnole, voilà pourquoi la majorité des récits avaient pour source des textes publiés par des Espagnols.

> Les jugements des rares voyageurs français qui, au cours de la période coloniale, eurent la chance de pouvoir pénétrer dans le continent interdit et qui prêtèrent quelque attention au système politique, n'étaient ni sereins ni complets. Les préjugés qui s'appuyaient sur la "légende noire" de la Conquête, les conduisaient à condamner par avance toutes les réalisations de la couronne d'Espagne[180].

L'hispaniste Benassy-Berling ironise même sur la méconnaissance de la France de l'Amérique latine dans les termes suivants : « La malheureuse expédition au Mexique n'aurait

179 GÓMEZ, Gérard. Op. cit.

180 Ibidem.

pas eu lieu sans une bonne dose d'ignorance pour ne pas dire de mépris »[181]. Au fil de son analyse sur la présence des personnages historiques latino-américains dans les dictionnaires et des bibliographies universelles publiés au XIX^{ème} siècle, elle montre, en effet, le peu d'intérêt que les Français ont manifesté pour les événements les plus importants d'Amérique Latine et leurs protagonistes. Dans la deuxième édition de la *Biographie Universelle ancienne et moderne* de Louis-Gabriel Michaud, publiée entre 1843 et 1863, les noms des libérateurs latino-américains tels que Bolívar, San Martín ou Morelos sont certes cités, mais leurs biographies sont courtes et l'on y trouve souvent des inexactitudes. « C'est la qualité moyenne des notices qui pèche, surtout si l'on compare avec celles d'autres domaines. Bon nombre d'entre elles sont rédigées par l'éditeur lui-même, Michaud Jr, qui s'improvise américaniste et aussi hispaniste »[182]. Le manque de rigueur concernant l'Amérique Latine est visible dans les erreurs bibliographiques et s'illustre aussi par l'absence de spécialistes ou connaisseurs susceptibles d'apporter des informations précises et exactes sur ce sujet.

Un autre livre publié à la même époque, *Des Colonies et de la Révolution actuelle de l'Amérique* (1817) de l'abbé Dominique de Pradt[183] a, selon Bénassy-Berling, le mérite de replacer le sujet de l'Indépendance de l'Amérique dans l'actualité de l'époque de sa publication. Néanmoins, les lacunes de son récit demeurent les mêmes, il s'agit, en effet, du manque de connaissance de ce très vaste et complexe territoire et de la partialité des sources qu'il a utilisées afin de construire son récit sur ce lieu qu'il méconnaît. Certes, les publications de Michel Chevalier sur l'importance de différencier l'Amérique *saxonne* de l'Amérique *latine*[184] ont été rééditées durant la première moitié du XIX^{ème} siècle, tel est le cas des *Lettres sur l'Amérique du Nord* en 1836, *Des intérêts matériels en France* en 1838 et des textes de Benjamin Poucel *Études des intérêts réciproques de l'Europe et de l'Amérique, La France et l'Amérique du Sud* en 1849 ainsi que *Des émigrations européennes dans l'Amérique du Sud* en 1850, mais elles n'étaient pas été destinées au grand public mais plutôt aux autorités françaises dans le but d'instaurer un nouveau modèle de relations entre la France et l'Amérique Latine. Par conséquent, malgré leur rôle transcendantal dans la légitimation du terme *latine* pour désigner ce territoire, il est fort difficile de les considérer comme la pierre

181 BÉNASSY-BERLING, Marie-Cécile. « Notes sur quelques aspects de la vision de l'Amérique hispanique en France pendant la première moitié du XIXe siècle », in *Caravelle. L'image de l'Amérique latine en France depuis cinq cents ans*, n°58, 1992, pp. 39-48.

182 Ibidem.

183 Il est important de signaler que des autorités religieuses françaises comme Pradt, Henri Grégoire ou encore Félicité de Lamennais, se sont intéressées à l'avenir de l'Amérique Latine, et furent en quelque sorte les premiers latino-américanistes français.

184 ARDAO, Arturo. *Op. cit.*, p.11.

angulaire de la relation entre ces deux zones, surtout si l'on considère que les autorités françaises ont utilisé l'information de ces publications pour essayer de conquérir les territoires de l'Amérique Latine. C'est pour cette raison que le désintérêt français à leur égard s'instaura aussitôt après la défaite de Maximilien de Habsbourg au Mexique et en raison de la non-intervention des institutions françaises pour établir des liens réels entre ces deux lieux.

Or, c'est durant cette même période que plusieurs intellectuels latino-américains habitant Paris en tant qu'exilés ou représentants des différents pays de l'Amérique Latine, promurent les relations entre la France et l'Amérique Latine. Ce furent les premiers créateurs des institutions qui jetteraient les bases d'un échange culturel et littéraire. Les figures de José María Torres Caicedo et de Francisco Bilbao seront cruciales dans l'émergence de cette nouvelle relation, non seulement parce qu'ils diffuseront le terme *latino* afin de bien faire la distinction entre l'Amérique latine et celle anglophone, qualifiée de *sajona*, mais également parce qu'ils feront partie de cette première génération de Latino-américains qui construiront les bases de la relation entre la France et l'Amérique Latine. Ainsi, par exemple, Caicedo a fondé en 1879 l'*Union Latino-Américaine* et en 1886 l'*Académie de l'Amérique Latine,* organisation qui « *además de estar afiliada a otras sociedades científicas de París, Francia y Europa, contaba con un órgano de difusión propio* »[185].

Cependant, dans un premier moment cet intérêt était unilatéral, puisqu'il émanait de la communauté latino-américaine de Paris qui luttait pour obtenir une notoriété au sein des cercles diplomates et culturels français. Les Latino-américains étaient très réputés pour leur connaissance du monde français et leur maîtrise de cette langue, et ils étaient bien accueillis malgré leur petit nombre, d'environ 4 000 dans les années 1870[186], cette réputation de *migrantes de qualité* accompagnera les Latino-américains durant tout le XX^{ème} siècle et contribuera à l'acceptation de leur culture et de leurs produits culturels. « Une typologie des Latino-Américains à Paris aboutit toujours à un catalogue des groupes les plus élevés de la société, par la fortune, parfois, mais presque toujours par la culture »[187]. Pour sa part, l'intérêt français pour la culture et la littérature latino-américaine se manifesta à la fin du XIX^{ème} siècle mais progressivement, la figure des *médiateurs* serait fondamentale pour valider la culture et la littérature latino-américaines.

185 ROJAS, Daniel Emilio. « Los latinoamericanos de París en el cambio de siglo. Sobre *Die Hauptstadt Lateinamerikas* (2013), de Jens Streckert », in *Colombia Internacional*, n°. 87, 2016, pp. 243-259.

186 Ibidem.

187 GUERRA, François-Xavier. « La lumière et ses reflets : Paris et la politique latino-américaine », in *Le Paris des étrangers*, André Kaspi et Antoine Marès (Éds.), Paris, Éditions Imprimerie nationale, 1989. pp. 171-181.

4.1. Les médiateurs français et la diffusion de la prose latino-américaine

Contrairement à Bourdieu, qui emploie le terme *découvreur*[188] afin de désigner les auteurs ou critiques qui jouent un rôle essentiel dans la publication d'un texte, il nous semble plus pertinent d'utiliser le vocable *médiateurs* de Pascale Casanova qui met en effet l'accent sur la publication et la diffusion des textes littéraires traduits. Elle distingue trois types de médiateurs qui contribuent à la diffusion d'un livre étranger. Le premier est le « médiateur ordinaire », à savoir une personne habitant l'univers littéraire mais n'étant pas dotée d'un pouvoir de consécration en soi, dont le rôle consiste à informer de façon directe ou indirecte d'autres personnes qui disposent d'un *crédit littéraire* supérieur afin qu'elle puissent diffuser le livre auprès d'un public spécialisé ou du simple lecteur. « Ils sont traducteurs et/ou « agents de renseignement » de tout l'espace littéraire qu'ils alimentent en informations sur les innovations littéraires des pays qu'ils visitent ou qu'ils connaissent. Ils sont en quelque sorte des points de repère »[189]. Dans le cas de l'Amérique Latine, Casanova cite l'exemple du diplomate français Henri Hoppenot (1891-1977), qui tenait au courant le critique littéraire Valery Larbaud des nouveautés.

Le deuxième médiateur est le « consacrant consacré », qui se caractérise par son pouvoir de consécration d'un livre ou d'un auteur de par la légitimité de sa parole et le capital symbolique qu'il a accumulé et possède. On peut trouver dans ce groupe des écrivains, intellectuels ou des traducteurs. Or, une particularité très importante de ce groupe est que ses membres « consacrent à titre personnel »[190]. Ils s'opposent par là-même au dernier groupe, c'est-à-dire à celui des « consacrants institutionnels », qui « appartiennent à l'institution académique ou scolaire, notamment les traducteurs universitaires »[191] et qui utilisent le prestige de leur institution pour mettre en valeur une œuvre ou un écrivain.

Durant les dernières années du XIX^{ème} siècle et les premières du XX^{ème} siècle, la figure française la plus prééminente dans la diffusion de la littérature de l'Amérique Latine a été l'écrivain et critique Rémy de Gourmont (1858-1915). L'influence qu'il a exercée sur la revue *Mercure de France* a en effet non seulement permis la création d'une rubrique

188 BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 239.

189 CASANOVA, Pascale. « Consécration et accumulation de capital littéraire », in *Actes de la recherche en sciences sociales. Traductions: les échanges littéraires internationaux*, vol. 144, 2002, pp. 7-20.

190 Ibidem.

191 Ibidem.

exclusivement consacrée à la littérature de ce territoire, les « Lettres latino-américaines » n 1897, mais il a également contribué à positionner certains écrivains latino-américains en tête de la rubrique mentionnée. Son capital littéraire était si important dans les lettres françaises, à l'époque, qu'on peut le considérer comme un « consacrant consacré ». Son rôle est là encore incontournable dans la *découverte* de la littérature latino-américaine, si l'on prend en compte le contexte de l'époque où la littérature espagnole demeurait elle-même assez méconnue du grand public français. Marcel Bataillon rappelle[192], par exemple, que c'est seulement à partir de 1895 que la chaire du Collège de France réservée aux Langues et Littératures de l'Europe Méridionale consacrera la plupart de ses recherches à la littérature espagnole et à la langue espagnole grâce aux travaux d'Alfred Morel-Fatio qui, par rapport à ses prédécesseurs Edgard Quinet et Paul Hazard, avait une connaissance plus approfondie de ce sujet. Les études portant sur l'Amérique Latine, ou le latino-américanisme, ne naîtront qu'après 1910, c'est pourquoi le rôle de Remy de Gourmont s'avère essentiel afin de comprendre la naissance de la diffusion littéraire latino-américaine en France.

Rémy de Gourmont a cultivé un intérêt tout particulier pour l'Amérique Latine qui l'a amené à se mettre en relation avec les principaux intellectuels latino-américains qui habitaient en France ainsi que sur le territoire américain. Même si l'origine de cet intérêt a été remise en question par Liliana Samurovic-Pavlovic dans *Les lettres hispano-américaines au « Mercure de France » (1897 – 1915),* où elle déclare que l'intérêt de Rémy de Gourmont pour les nouvelles lettres latino-américaines était en réalité pragmatique et a débuté après que l'écrivain guatémaltèque Enrique Gómez Carrillo avait assuré la souscription de plusieurs membres de la communauté latino-américaine au *Mercure de France*[193]. Le fait est que Rémy de Gourmont a sélectionné deux des trois responsables de la rubrique « Lettres latino-américaines » (sujet qui sera développé dans la sous-section suivante) et que les intellectuels latino-américains se devaient de lui rendre visite quand ils passaient sur Paris.

Cependant, il est nécessaire de parler du caractère paradoxal de la figure de Rémy de Gourmont par rapport à la littérature latino-américaine. D'un côté, le Mexicain Alfonso Reyes et le Péruvien Ventura García Calderón (1886-1959) considéraient que les connaissances de ce critique français en termes de littérature latino-américaine étaient superficielles, ce qui semble expliquer la faible quantité de textes produits par Rémy de Gourmont concernant la

192 BATAILLON, Marcel. « L'hispanisme au Collège de France : Alfred Morel-Fatio », in *Bulletin of Spanish Studies,* vol. 24, 1947, pp. 132-139 [En ligne]. Consulté le 9 novembre 2020. URL : https://doi.org/10.1080/14753825012331359422

193 SAMUROVIC-PAVLOVIC, Liliana. *Les lettres hispano-américaines au « Mercure de France » (1897 – 1915)*, Beograd, Faculté de Philologie de l'Université de Belgrade, 1969, p. 105.

littérature latino-américaine. « A part Larreta, Julio Piquet était l'unique écrivain hispano-américain sur lequel Rémy Gourmont eut publié un essai »[194]. Même si l'on y ajoute la préface qu'il avait écrite dans le recueil de poèmes de Leopoldo Díaz (1862-1947), globalement leur nombre demeure faible, ce qui montre que Rémy de Gourmont n'était pas un spécialiste de cette littérature mais plutôt un intellectuel ouvert à la découverte de nouvelles créations. De l'autre, il avait conscience de combien il était important de séparer la littérature espagnole de celle de l'Amérique Latine, et c'est pour cette raison que dans le *Mercure de France* il existe deux rubriques s'y intéressant : « Lettres espagnoles » *et* « Lettres latino-américaines ».

Connaisseur de la poésie de Rubén Darío, Rémy de Gourmont perçoit que la France exerce une forte influence sur les écrivains latino-américains et il décide de la consolider en contribuant à la diffuser dans le *Mercure de France*, en se mettant en relation avec les intellectuels d'Amérique Latine et des journaux comme *La Nación* d'Argentine et ce, en soulignant les différences littéraires et linguistiques entre l'Amérique Latine et l'Espagne. Cette posture lui a valu un échange virulent avec le poète espagnol Miguel de Unamuno à cause de sa préface dans le recueil de poèmes *Les ombres d'Hellas* de Díaz, où il considère que les idées qui nourrissent les lettres latino-américaines ne sont pas espagnoles mais européennes et, surtout, parisiennes. Il en vient même à renommer la langue d'Amérique Latine « néoespagnol » parce qu'elle est « plus souple que le rude castillan classique, est aussi plus claire »[195]. Il célèbre ainsi l'influence de la littéraire française sur la nouvelle production latino-américaine, « la phrase, construite à la française, suit une marche plus logique, plus conforme au mouvement naturel de la pensée[196] ». La réponse d'Unamuno sera furtive mais le critique français ne reviendra pas sur ses propos et s'élèvera au rang de défenseur de l'originalité latino-américaine, dans un contexte où même certains intellectuels latino-américains éprouvaient des difficultés à parler d'authenticité littéraire[197].

Son grand apport à la prose latino-américaine sera sans doute sa traduction, en 1910, du roman *La gloria de Don Ramiro* d'Enrique Larreta (1875-1961) qui avait été publié par la maison d'édition du *Mercure de France* et qui sera commentée par plusieurs critiques français

194 Idem, pag. 117.

195 GOURMONT, Remy de. « Préface », *Les Ombres d'Hellas*, Paris, Floury, 1902, p. 8, [En ligne]. Consulté le 4 août 2020. URL : http://www.remydegourmont.org/de_rg/autres_ecrits/prefaces/diaz/notice01.htm

196 Ibidem.

197 Rappelons les discussions sur l' « émancipation mentale » qui ont débuté au milieu du XIX^{ème} siècle sur le continent américain et qui se poursuivraient jusqu'aux premières décennies du XX^{ème} siècle avec les essais de José Carlos Mariátegui.

en termes élogieux : Maurice Barrès dans *Le Gaulois,* Paul Adam dans *Le Figaro*. « En France, la critique a été unanime à la louer. Tout dernièrement encore, Marius-Ary Leblond l'appelait également un chef d'œuvre »[198]. Cette réception favorable sera relayée dans les pays hispanophones et Larreta sera bientôt considéré comme un auteur à succès et un écrivain international, même si on lui avait déjà attribué ce statut en Espagne en 1908, année de la publication de son roman. Pourtant, la réception de Larreta dans les journaux français met en évidence un trait caractéristique de la critique française des premières décennies du XX^{ème} siècle, à savoir l'amalgame entre l'Espagne et l'Amérique Latine. Cette œuvre sera en effet souvent qualifiée de « livre espagnol », y compris par Rémy de Gourmont, la critique française avait en effet tendance à classer ce roman de Larreta dans la littérature espagnole, sans mentionner l'origine argentine de son auteur ni la contribution de l'Amérique Latine à la conception de cette œuvre.

Le même phénomène se répéterait avec d'autres latino-américains dont l'œuvre avait connu une bonne réception à la même époque en France. Tel est le cas de celles, également traduites en français, d'Enrique Gómez Carrillo et de Rubén Dario. « La critique française ne semble tenir compte que du domaine linguistique : Larreta, Gómez Carrillo, Darío et les autres sont des Espagnols, d'Amérique si l'on veut, mais tout compte fait des Espagnols »[199]. Comme l'assurait Octavio Paz, durant cette période la littérature de l'Amérique Latine était considérée comme « *una rama del tronco español* »[200], c'est pourquoi elle ne pouvait être présentée, et même expliquée, qu'en faisant référence à l'Espagne. Ces critiques ont malgré tout permis la découverte de la littérature latino-américaine en France, découverte associée à nombre d'inexactitudes si l'on veut, mais une découverte qui marquera tout de même un tournant dans la diffusion de la littérature latino-américaine et dans le rapprochement entre la France et l'Amérique Latine. Dans l'ensemble de ce processus la figure de Remy de Gourmont a été fondamentale pour jeter les bases d'une relation qui s'intensifiera durant les décennies suivantes.

Une autre figure essentielle pour comprendre la diffusion et la découverte de la prose latino-américaine a été Ernest Martinenche (1869-1941), professeur d'université à la Sorbonne et

198 CONTRERAS, Francisco. « Enrique Larreta : Romancier de race », *L'Esprit de l'Amérique espagnole*, Paris, Éditions de la Nouvelle Critique française, 1931, pp. 55-62.

199 MOLLOY, Sylvia. *La Diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XX^{ème} siècle,* Paris, Presses universitaires de France, 1972, p. 22.

200 La première version de cette article est apparu en français dans le dossier « Nouveaux écrivans de l'Amérique Latine » de la revue *Les Lettres nouvelles* n° 16 (nouvelle série), 1961, pp. 5-12. Après, il est apparu en espagnol dans plusieurs recueils d'essais, notamment dans *Puertas al campo.* PAZ, Octavio. « Literatura de fundación », *Puertas al campo*, Barcelona, Seix Barral, 1972, pp. 15-21.

créateur du *Bulletin de la Bibliothèque américaine* en 1910, qui peut être classé comme un « consacrant institutionnel » car son activité de médiateur a été étroitement liée à sa vie universitaire. De même que dans le cas de Rémy de Gourmont, son intérêt pour l'Amérique Latine était indirect parce qu'il était d'abord un fin connaisseur de la littérature espagnole et de l'influence de celle-ci sur les lettres françaises. Il commence à s'atteler à diffuser la culture et la littérature latino-américaines après avoir été nommé secrétaire général du « Groupement des Universités et Grandes Écoles de France pour les relations avec l'Amérique Latine », institution créée en 1908 suite à l'initiative de George Dumas et d'Henri Le Chatelir qui, après un voyage en Amérique Latine, avaient été surpris de la grande connaissance des intellectuels latino-américains de la culture et des découvertes scientifiques françaises qui contrastait énormément avec leur méconnaissance des Français au sujet de l'Amérique latine.

> Ils avaient été frappés de la fidélité des sud-américains à notre langue, à notre littérature, à notre science, à notre culture en un mot. L'ignorance dans laquelle la plupart de Français étaient de l'Amérique latine leur parut, par contraste, plus choquante, et ils décidèrent d'y remédier tout au moins sur le plan universitaire[201].

Comme dans le cas précédent, c'est l'intérêt des intellectuels latino-américains pour la France qui va déclencher une relation d'échange culturel et des connaissances entre ces deux territoires, ce qui permit aux pays latino-américains de se faire connaître dans la capitale culturelle de l'Europe au début du XIX^{ème} siècle. Plusieurs institutions françaises qui existent encore aujourd'hui et qui se consacrent à l'étude de l'Amérique Latine seront créées du fait de cette initiative, ce qui montre la transcendance du « Groupement des Universités et Grandes Écoles de France pour les relations avec l'Amérique Latine » pour le latino-américanisme et la légitimation des créations latino-américaines. Afin de parvenir à divulguer des textes latino-américains, Ernest Martinenche décide de créer une publication qui fera office d'organe de diffusion du Groupement, bulletin qui servira de trait d'union entre les intellectuels des deux zones et consolidera la présence de la littérature latino-américaine dans l'imaginaire du lecteur français.

Ernesto Martínez, comme l'appelaient ses amis hispanophones, avait également visité une grande partie des pays latino-américains tels que le Brésil, l'Uruguay, l'Argentine, le Chili, le Pérou, Panamá, le Mexique et Cuba, où il avait été convié par des universités latino-américaines. La réception chaleureuse dont il avait fait l'objet, y compris dans des pays où il n'était qu'un simple visiteur, montre bien l'enthousiasme de l'Amérique Latine pour la

201 LESCA, Charles. « Histoire d'une revue », *Hommage a Ernest Martinenche,* collection Études hispaniques et américaines, Paris, Éditions d'Artrey, 1939, pp. 428-440.

reconnaissance française. « Gouvernements, universités et particuliers rivalisaient de généreuse délicatesse dans la réception qui lui était faite, et ce fut souvent que s'exprima la joie de constater que la France intellectuelle sortait de son apparente indifférence »[202]. Sa maîtrise de la langue espagnole, par rapport aux autres intellectuels français qui se rendaient en Amérique Latine sans même en connaître la langue, lui a permis de se construire un réseau d'intellectuels qui contribueraient postérieurement à son *Bulletin.* Varela Fernández comptabilise dix nationalités qui constituent le noyau de son réseau:

> *en Francia (Max Daireaux, Valery Larbaud, Jean Sarrailh, Paul Mérimée, Georges Pillement, Paul Groussac, Raymond Ronze, Francis de Miomandre, Marius André, Louis Barrau-Dihigo, Georges Le Gentil y Marcel Bataillon), en Perú (José de la Riva Agüero y Osma y los hermanos Francisco y Ventura García Calderón), en Argentina (Juan Pablo Echagüe, Manuel Ugarte y Charles Lesca) en España (Rafael Altamira y Crevea, Miguel de Unamuno y Homero Serís), en Chile (Gabriela Mistral), en Canadá (Isabel Foulché-Delbosc a pesar de que sus intercambios epistolares fueron muy breves en el tiempo), en Venezuela (Teresa de la Parra), en Brasil (Manoel Gahisto), en México (Alfonso Reyes) y en Ecuador (Gonzalo Zaldumbide)*[203].

Mais, le plus importante dans cette initiative de Martinenche fut peut-être qu'elle légitimait les voix et les connaissances des Latino-américains figurant dans une littérature *périphérique,* qui était assez récente et, par conséquent, très peu traduite et mal comprise, dans ce pays qui était considéré comme le *centre* de la Littérature mondiale.

Le cas le plus remarquable est celui de l'écrivain et diplomate argentin Manuel Ugarte qui, grâce aux démarches de Martinenche, donnera un cours à la Sorbonne intitulé *Les idées françaises dans l'Amérique Latine* en 1911[204]. Les liens entre la France et l'Argentine, l'un des pôles culturels les plus importants d'Amérique latine, se renforceront durant cette période du fait de l'échange universitaire entre la Sorbonne et l'Université de Buenos Aires auquel participera également le directeur de la Bibliothèque Nationale d'Argentine, Paul Groussac. La France abandonna ainsi son rôle de récepteur passif qu'elle avait endossé au cours du XIXème siècle et rejoignit l'effort de l'Amérique Latine, qui, dès l'indépendance, avait plaidé pour la construction d'un pont culturel et littéraire entre ces deux territoires. L'Institut de l'Université

202 DELPY, Gaspard. « Ernest Martinenche », in *Bulletin Hispanique*, tome 45, n°2, 1943, pp. 164-174 [En ligne]. Consulté le 3 octobre 2020. URL : https://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1943_num_45_2_2957

203 VARELA FERNÁNDEZ, Darío R. « Ernest Martinenche y su red de intelectuales: construcción del hispanismo francés », *Ibéric@l : Hispanistes et hispanismes : un institut dans les soubresauts du siècle*, Renée Clémentine Lucien et Marie-Angèle Orobon (Éds), numéro 15, printemps, 2019, pp. 59-68.

204 SOMMERER, Erwan. « La souveraineté par l'extériorité. Recension et analyse des écrits de Manuel Ugarte dans les revues françaises (1899-1935) », in *Cahiers des Amériques latines*, n° 70, 2012, pp. 19-37 [En ligne]. Consulté le 5 octobre 2020. URL : https://journals.openedition.org/cal/2327?lang=en#article-2327

de Paris à Buenos Aires, créé en 1922, parmi d'autres initiatives, confirmera ces liens qui perdurent encore.

> Un jour naîtront un Institut de l'Université de Paris à Buenos-Aires, des lycées français au Brésil, en Uruguay, une chaire d'études brésiliennes à Paris. Les missions de professeurs français dans les Universités et Grandes Écoles se multiplieront ; les plus autorisés, parmi les intellectuels français, feront connaître à l'Amérique latine et notre recherche scientifique et notre art et notre pensée[205].

Martinenche jouera également un rôle important dans la collecte de fonds afin de créer l'Institut d'Études Hispaniques, qui sera inauguré le 29 mai 1929 avec la présence du président français Gaston Doumergue et des intellectuels français, espagnols et latino-américains, ce qui montre l'importance de cet événement pour le monde universitaire français. Même si Martinenche s'est aussi attelé à tisser des liens avec l'Espagne, il a bien compris, de même que Rémy de Gourmont, la nécessité de séparer les études latino-américanistes de celles espagnoles. Il impulsera ainsi la création de la *Revue de l'Amérique Latine,* héritière du *Bulletin de la Bibliothèque américaine*, qui servira d'outil de divulgation pour le public français et qui permettra de relancer les échanges entre les intellectuels français et ceux latino-américains après la Première Guerre Mondiale. Mais, contrairement à Rémy de Gourmont, Martinenche n'a pas cultivé d'inimitiés avec les intellectuels espagnols. Unamuno, par exemple, était l'un des membres de son réseau et il a bien collaboré aux projets de Martinenche.

Il est évident que Rémy de Gourmont et Martinenche n'ont pas été les seuls à s'être intéressés à l'Amérique Latine pendant cette période. Varela Fernández mentionne, par exemple, Max Daireaux, Valery Larbaud, Jean Sarraih, Paul Mérimée, Georges Pillement, Paul Groussac, Raymond Ronze, Francis de Miomandre, Marius André, Louis Barrau-Dihigo, Georges Le Gentil et Marcel Bataillon en tant qu'intellectuels français intéressés par la littérature latino-américaine. Nous pouvons également citer Laurent Tailhade, Luc Durtain, Jean Cassou, Marcel Robin, Ernest Mérimée, Jean Pérès, Mathilde de Pomès, Marcelle Auclair, Vezinet, Emile Faguet, Paul Adam, Henri Barbusse, Maurice Barrès, Anna de Noailles, Maurice Nadeau, François Maspéro, Gérard de Cortanze[206] ; sans oublier les écrivains binationaux qui étaient des médiateurs naturels entre ces deux territoires, parmi lesquels les franco-uruguayens Isidore Ducasse (Lautréamont), Jules Supervielle et Jules Laforgue, et les franco-cubains Paul Lafargue et José María Heredia.

205 DELPY, Gaspard. Op.cit.

206 Pour une classification détaillée des médiateurs français, voir annexe 1.

En outre, nous constatons, cependant, que durant cette période, l'intérêt pour l'Amérique latine fut secondaire, ce y compris pour des médiateurs comme Rémy de Gourmont ou Ernest Martinenche, qui étaient tout d'abord des connaisseurs de la littérature espagnole avant de s'orienter vers la diffusion de la littérature latino-américaine. Cela s'explique par la jeunesse de cette littérature, par l'absence d'œuvres traduites et aussi par celle des institutions françaises qui auraient pu encourager la réalisation d'études à propos de ce territoire. Il faudra attendre le milieu du XX^{ème} siècle pour que l'intérêt de la France pour la prose latino-américaine se généralise.

4. 2. *Le Mercure de France* et son impact sur la diffusion de la prose latino-américaine

Avant la fin du XIX^{ème} siècle, la diffusion de la prose latino-américaine au sein des milieux littéraires (rubriques littéraires des journaux, revues, cercles littéraires) était presque inexistante. Malgré les efforts des Latino-américains pour faire connaître leur littérature en France, la parution des œuvres d'écrivains latino-américains dans les magazines et revues était exceptionnelle. La *Revue des deux mondes* sera la publication qui s'intéressera le plus à l'Amérique, mais elle ne mentionnera que très peu les écrivains latino-américains - Andrés Bello, José Martí, José María Torres Caicedo, María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo et Domingo Faustino Sarmiento -, qui seront présentés comme des acteurs fondamentaux de l'avenir de leurs pays et de leur continent, sans approfondir leur production littéraire. Afin de les distinguer des écrivains espagnols, ils étaient souvent qualifiés d'écrivains du *Nouveau Monde* et la parution de leurs œuvres dans la *Revue* sera liée au processus d'Indépendance et à la consolidation de leurs nations. La seule exception est le livre de Sarmiento, *Civilización y Barbarie,* qui fut largement commenté par Charles Mazade en 1846 dans son article *L'Américanisme et les républiques du Sud. La société argentine : Quiroga et Rosas*. En raison de la spécificité de cet ouvrage, le critique français pouvait expliquer à son public la complexité de l'Argentine, grâce aux personnages de Facundo Quiroga et Juan Manuel Rosas, et l'opposer aux caractéristiques de la *civilisation* européenne. C'est le caractère pédagogique de cette œuvre de Sarmiento, qui permettait d'introduire un sujet inconnu pour le public français, qui a garanti son succès en France et en Europe. Néanmoins, pour trouver une véritable diffusion de la prose latino-américaine en France, il faudra attendre que paraisse le *Mercure de France.*

La parution du *Mercure de France* en 1890, sous la direction d'Alfred Vallette, constitue une innovation dans les lettres françaises à la fin du XIX^{ème} siècle. Il se distinguera de par la diversité de ses collaborateurs, dont entre autres André Gide, Guillaume Apollinaire, Stéphane Mallarmé, Proust, et l'hétérogénéité littéraire des sujets abordés. Ayant pour objectif la publication « des œuvres purement artistiques »[207], cette revue accordera une place importante aux littératures étrangères. Dans un monde globalisé, l'arrivée d'œuvres étrangères était de plus en plus courante, et permettait de découvrir la réalité d'autres pays, qualifiés d'*exotiques*. En plus de cela, le cosmopolitisme littéraire était un concept assez répandu au sein des sphères intellectuelles de l'Europe du XIX^{ème} siècle, ce qui a aussi favorisé la diffusion des littératures étrangères dans cette revue, dans les rubriques de lettres anglaises, chinoises, japonaises, italiennes, hollandaises, ottomanes et latino-américaines.

Les « Lettres latino-américaines », rubrique que l'écrivain et diplomate vénézuélien Pedro Emilio Coll prendra en charge, paraissent pour la première fois dans l'édition d'octobre 1897, puis seront ensuite publiées de façon irrégulière. Dans son première article, Coll utilisera le conflit entre Cuba et l'Espagne pour identifier les caractéristiques spécifiques des œuvres de chacun de ces deux pays et différencier leurs goûts littéraires. Ainsi, Coll considérait que la littérature espagnole « était trop étroite pour une race qui voulait étendre ses émotions selon l'impulsion de son propre tempérament »[208], c'est pourquoi les Latino-américains ont cherché des modèles littéraires ailleurs, dans d'autres langues et littératures comme celle française, parce qu'elles « révèlent une sensibilité plus inquiète, une vie intérieure, plus troublée par les problèmes modernes et par la lutte pour l'existence »[209]. L'utilisation du conflit entre ces deux pays ne s'avère pas anodine, Coll reproduit, en effet, un modèle qui intéresse bien le public français et que d'autres critiques littéraires avaient eux aussi utilisé afin de parler de lieux peu connus : les événements historiques. Cependant, les connaissances de Coll lui permettent facilement de passer du conflit armé à la littérature. Il cite, par exemple, les écrivains qui se sont engagés pour la libération de leur patrie comme José Martí, Gutiérrez Nájera ou José Asunción Silva, avant de mentionner ensuite de façon détaillée la diversité des publications littéraires que l'Amérique Latine produit.

Derrière ces initiatives, Coll voit se former une sorte de fraternité intellectuelle entre les écrivains latino-américains car ils partagent un besoin commun à tous, à savoir

207 s/a. « Historique », *Le Mercure de France* [En ligne]. Consulté le 9 novembre 2020. URL : https://www.mercuredefrance.fr/Historique.

208 COLL, Pedro Emilio. « Lettres latino-américaines », *Mercure de France*, 1 octobre 1897, pp. 303-309.

209 Ibidem.

l'internationalisation de leur littérature. Coll termine son article en superposant de nouveau les événements historiques et la littérature : il considère que, pour le moment, l'Amérique latine n'a pas encore été capable de produire « des ouvrages parfaits »[210], parce que les conflits internes à chaque pays accaparent l'attention des intellectuels pour « les pousser naturellement dans la lutte des partis et dans l'intrigue politique »[211]. Dans ses articles postérieurs, Coll consacrera quelques lignes aux œuvres en prose, commentera ainsi *Mi diario* de Belisario Montero (1857-1929), *Croquis y Sepias* de Ciro B. Ceballos (1877-1938) et *El sueño de rapiña* de Carlos Reyles (1868-1938). Cependant, deux difficultés majeures pour la diffusion de la prose émergeront bientôt: l'insuffisance du nombre de traductions en français[212] et la prédominance de la poésie sur la prose, dernière caractéristique due à l'essor du modernisme.

La deuxième étape de cette rubrique commence en 1901, l'écrivain Eugenio Díaz Romero (1877-1927) prendra en charge la section qui désormais est intitulée « Lettres hispano-américaines ». On ne connaît pas les raisons de ce changement de nom, cependant l'on peut considérer que cette décision de la part du *Mercure de France* découle du fait que le terme *latino-américain* n'était pas assez répandu à l'époque et aurait pu susciter des confusions. De plus, la direction du *Mercure de France* continue à utiliser le terme *Amérique espagnole* pour désigner l'Amérique Latine. « M. Eugenio Díaz Romero étant dorénavant chargé de la rubrique « Lettres hispano-américaines », nous prions les écrivains de l'Amérique espagnole de lui adresser directement les ouvrages »[213]. Durant la période où Díaz Romero était responsable de cette rubrique, la prose latino-américaine serait confrontée aux mêmes restrictions dans sa diffusion. Cependant, le nombre des articles de plus en plus nombreux lui seront consacrés. Par rapport à la période de Coll, Díaz Romero évitera de commenter les événements historiques de son pays et se concentrera sur la critique littéraire. Il parlera des œuvres en prose de son prédécesseur Pedro Emilio Coll, ainsi que de celles de Rubén Darío, d'Ángel de Estrada, de Manuel Ugarte, de Víctor Pérez Petit, d'Enrique Gómez Carrillo, entre autres.

La troisième période commencera en 1911 et fera suite à deux années de non publication de la rubrique, le critique littéraire chilien Francisco Contreras (1877-1933) prendra le relais des

210 Ibidem.

211 Ibidem.

212 Les responsables de cette rubrique ont souvent traduit les titres des œuvres pour le public français, mais en général il n'existait pas de livres traduits mis à la disposition des lecteurs.

213 s/a. « Avis », *Mercure de France*, 1 mai 1901, p. 576.

« Lettres hispano-américaines » et, de même que son prédécesseur, il sera choisi par Rémy de Gourmont. Contreras rédigera cette rubrique pendant plus de vingt ans mais sa parution sera aussi irrégulière à cause des problèmes occasionnés par la Première Guerre Mondiale, événement dramatique qui interrompra la publication du *Mercure de France.* Dans son premier article, Contreras fait une présentation de la littérature latino-américaine et reconnaît que la poésie, à la tête de laquelle figurent Rubén Darío et les *modernistas*, a été le genre le plus utilisé par les Latino-américains, « chose logique dans une littérature jeune, qui traversera sa première période : la période lyrique »[214]. Cependant, il annonce que la prose commence à s'imposer en Amérique Latine grâce à l'« esprit libérateur »[215] qui règne dans ce territoire depuis le départ des colons. Même s'il reconnaît la forte influence des lettres françaises sur les textes littéraires latino-américains, Contreras considère toutefois que les œuvres latino-américaines authentiques ont commencé à émerger. Dans le cas de la prose, il cite les publications d'Enrique Rodó*,* de Vargas Vila, Díaz Rodríguez, d'Enrique Gómez Carrillo, de Manuel Ugarte, Luis Orrego Luco, Tulio Cestero, Luis Rodríguez Embil, Alberto Blest Gana, Guillermo Labarca Hubertson, Leonardo Peña, Luis Roberto Boza, d'Alcides Arguedao, entre autres.

Durant cette période, la communauté intellectuelle latino-américaine de France augmente de façon remarquable et s'est organisée pour participer à la vie culturelle parisienne afin de faire connaître ses créations artistiques.

> Forte de sa culture embryonnaire l'Amérique hispanique, par l'entremise des écrivains résidant à Paris, tente déjà un timide effort de propagande ; outre les revues, il y a des expositions d'art – Pierre Jan fait la chronique de l'une d'elles dans le premier numéro de *El Nuevo Mercurio* – et des conférences, organisés par des Hispano-américains[216].

Les traductions augmenteront mais elles sont encore très rares, vingt-sept avant la Première Guerre Mondiale[217], et souvent à l'initiative d'écrivains latino-américains désireux d'être lus et commentés par les critiques français. Le cas le plus remarquable est celui d'Enrique Gómez Carrillo, qui fut au plus haut point l'écrivain dont l'œuvre fut la plus commentée et traduite durant cette période. Ses activités seront relatées par Contreras dans sa rubrique du *Mercure du France*, de même que la participation des Latino-américains à des réunions sociales

214 CALDERÓN, Francisco. « Lettres hispano-américaines », *Mercure de France*, 16 février 1911, p. 207.

215 Ibidem.

216 MOLLOY, Sylvia. *Op. cit.*, p. 19.

217 VILLEGAS, Jean-Claude. *Paris, capitale littéraire de l'Amérique Latine*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, collection Écritures, 2007, p. 52.

célèbres de l'époque[218], dont l'objectif est clair : légitimer l'Amérique Latine en montrant au public français que l'esprit latino-américain est compatible avec le sien. Une autre stratégie utilisée par Contreras consiste à parler, dans ses chroniques, de l'influence que la littérature latino-américaine commence à avoir sur la littérature espagnole[219].

Malgré ces efforts de divulgation et légitimation, la littérature latino-américaine et par voie de conséquence sa prose, n'obtiendra pas de véritable succès auprès du grand public. Les très rares critiques français qui commentent la littérature latino-américaine le feront pour des raisons d'amitiés ou de façon exceptionnelle, ces publications ne seront pas très nombreuses et donneront ainsi l'image d'une littérature encore en cours de formation.

Sylvia Molloy souligne le cas du critique littéraire Valery Larbaud, dont les publications paraissent toutefois en général dans des revues en espagnol, ce qui a limité leur divulgation auprès du public français[220]. Même si l'avènement de la guerre renforcera le lien entre la communauté latino-américaine et le monde littéraire français[221], son impact sur la diffusion de la littérature ne sera pas important jusque dans les années quarante, lorsque les traductions seront plus fréquentes et les liens culturels entre la France et l'Amérique latine plus étroits. Cependant, l'on peut considérer que ces rapprochements entre les intellectuels français et ceux latino-américains créeront une image positive de l'Amérique Latine et de ses habitants, ce qui permettra à la France de conserver une attitude ouverte et bienveillante envers les Latino-américains.

4.3. Le rôle du *Bulletin de la Bibliothèque américaine*

Créé le 11 mars 1910, grâce à l'initiative d'Ernest Martinenche, le *Bulletin de la Bibliothèque américaine* avait tout d'abord été conçu comme une revue[222], cependant le *Groupement des Universités et Grandes Écoles de France pour les relations avec l'Amérique Latine* avait considéré qu'elles ne disposaient pas de moyens financiers suffisants pour produire et diffuser

218 Rappelons qu'à l'époque, la plupart des postes de diplomates en Amérique Latine étaient occupés par des écrivains, ce qui leur permettait d'avoir accès à ce type de réunions.

219 Il cite par exemple les propos de l'écrivain Emilio Carrere. CONTRERAS, Francisco. « Lettres hispano-américaines », *Mercure de France,* 16 février 1911, p 880.

220 Voir les collaborations de Larbaud avec Gómez Carrillo dans *El Nuevo Mercurio.* MOLLOY, Silvia. *Op. cit*., p. 29.

221 Des ouvrages latino-américains concernant le conflit ont été traduits et publiés pendant la Première Guerre Mondiale tels que « l'enquête de Ventura García Calderón, *Don Quichotte à Paris et dans les tranchées*, ou l'ouvrage de Gómez Carrillo, *Le sourire sous la mitraille*, qui obtient le prix Montyon de l'Académie Française ». VILLEGAS, Jean-Claude. *Op. cit*., p. 52.

222 LESCA, Charles. Op. cit., pp. 428-440.

une revue sans prendre le risque de devoir, un jour ou l'autre, en interrompre la diffusion et a donc décidé de créer un bulletin qui constituait certes un projet moins ambitieux, mais qui assurait une publication fréquente au sein d'un public français spécialisé. Dans son premier numéro, le *Bulletin de la Bibliothèque américaine* annonce ses objectifs :

> (…) réunir les livres et publications périodiques édités dans les républiques de l'Amérique Latine ainsi que les ouvrages et revues parus en France et à l'étranger et concernant ces mêmes pays (…) Les livres américains sont rares en France ; les bibliothèques publiques n'en possèdent que quelques exemplaires et les librairies parisiennes n'en connaissent même pas les noms.

Notons, en premier lieu, qu'à la même époque, le *Mercure de France* utilisait les expressions *Amérique espagnole* ou *hispano-américain*, tandis que le *Bulletin de la Bibliothèque* décida pour sa part d'employer celle d'*Amérique latine* ou le mot *américain* pour se référer à cette même zone, ce qui montre bien qu'il n'existait pas de consensus autour de l'utilisation du terme le plus approprié pour la désigner[223], problème que l'on retrouve dans les textes publiés par la communauté latino-américaine à Paris. Le *Bulletin* deviendra ainsi une modeste publication mensuelle de 32 pages qui sera présidée par Ernest Martinenche et dont le rédacteur en chef sera J. F. Juge. Cette publication portera sur l'ensemble de l'Amérique Latine, y compris le Brésil, et ses articles se pencheront sur toutes les sciences humaines et sociales. Chaque édition contiendra, en moyenne, trois courts articles suivis d'une bibliographie des nouveautés latino-américaines qui seront présentées avec un compte-rendu. Ainsi, durant la première année, le *Bulletin* publiera quatre articles portant sur la prose en Amérique latine : des textes de Ventura García Calderón sur *Le théâtre au Pérou*, de Riva Aguero à propos de *La vie littéraire au Pérou,* d'Oliveira de Lima consacré à *L'œuvre de M. Sylvio Romero* et de Teixeira da Silva Telles au sujet de *L'influence française sur la littérature brésilienne.* Le *Bulletin* devient donc une véritable vitrine pour les écrivains et intellectuels latino-américains qui cherchaient à faire connaître la littérature latino-américaine et les mettait, de plus, en relation directe avec les Français intéressés par leur travail. On peut certes parler de l'impact du *Bulletin* sur le grand public, mais il est certain que cette initiative a eu une répercussion bénéfique en encourageant les universitaires français à consacrer des recherches à l'Amérique Latine. La création d'une bibliothèque qui ne réunira que des œuvres latino-américaines et uniquement consacrée à l'Amérique latine en est la preuve, même si « ce ne sont encore que de modestes rayons assez peu garnis »[224] et elle favorisera l'intérêt pour ce

223 Ce débat, qui a bien commencé après l'Indépendance des pays latino-américains, demeure d'actualité, même si aujourd'hui il n'existe pas de consensus autour du nom de ce territoire.

224 MARTINENCHE, Ernest. « L'action du "Groupement des Universités et Grandes Écoles de France pour les relations avec l'Amérique Latine" pendant l'année 1909 », in *Bulletin de la bibliothèque américaine,* n°4,

territoire, ainsi que les échanges universitaires entre les pays latino-américains et la France. Un autre aspect essentiel du *Bulletin* sera son organisation sur le continent américain, s'appuyant sur des *Comités qui* seront créés dans la plupart des pays de ce territoire, qui permettra au *Bulletin* de pouvoir compter sur des intermédiaires *officiels* afin de se tenir informé des publications en Amérique Latine, stratégie remarquable pour l'époque qui met évidence que ses membres sont réellement désireux d'établir des liens durables. Au terme de chaque année, ces *Comités* enverront une liste des événements et publications les plus remarquables afin qu'ils soient mentionnés dans le bilan annuel du *Bulletin*.

Durant les années suivantes, la prose aura une place moins privilégiée à cause de l'abondance des articles historiographiques, mais elle demeurera malgré tout toujours présente dans la rubrique « Bibliographie ». L'on peut ainsi y trouver des mentions aux œuvres de Carlos Reyles, d'Alfonso Reyes, de Gómez Carrillo, d'Oliveira de Lima, de Julio Herrera y Reissig, d'Alexandro Sux, de Roberto Payró, Carlos Cisneros, Francisco Contreras, entre autres. Il ne s'agit pas là de critiques littéraires mais plutôt de commentaires succincts qui parlent de la vie de chaque auteur et du thème de son livre. De même que dans le cas du *Mercure de France,* la grande majorité des livres qui seront commentés n'avaient pas été traduits en français au moment de leur évocation dans le *Bulletin,* ce qui limiterait fortement l'impact de la diffusion de la prose latino-américaine. Un autre aspect révélateur serait la décision de commenter les œuvres des auteurs latino-américains qui avaient également participé au *Bulletin* en tant que collaborateurs. Il convient à ce sujet de mentionner le cas d'Oliveira de Lima qui, durant la première année, avait publié sur Sylvio Romero et l'année suivante commenté l'œuvre de Charles Lesca. Son cas n'était pas unique mais il montre bien que la production en prose n'était pas si développée à l'époque et même que les Latino-américains peinaient à faire diffuser leur littérature en herbe. On constate aussi que la plupart des textes qui avaient été écrits sur la prose latino-américaine étaient signés de Latino-américains, l'insuffisance des traductions limiterait ainsi l'intérêt de la critique française pour la prose latino-américaine. Les quelques Français qui s'y intéresseraient seraient ceux qui maîtrisaient bien l'espagnol ou les binationaux comme Charles Lesca, qui avaient souvent publié dans la rubrique « Bibliographie ».

L'avènement de la guerre en 1914 a interrompu la publication du *Bulletin,* cependant après la diffusion du manifeste *Kultur*[225]*,* par des intellectuels allemands qui appelaient à créer un

1910. pp. 3-8.

225 VARELA FERNÁNDEZ, Darío R.. *Op. cit.*, pp. 59-68.

réseau de soutien dans le Nouveau Monde, Martinenche décida de publier une édition spéciale du *Bulletin* pour démontrer que les intellectuels de l'Amérique Latine étaient du côté de la France. Cette publication comptera sur les collaborations de :

> *Les argentins Manuel Carlés et [Raymundo] Wilmart, le bolivien [Néstor] Morales Villazón, les brésiliens Graça Aranha et [Maria] J[oão] de Medeiros Albuquerque, le chilien C[arlos] Silva Vildósola, le général colombien [Carlos] Cuervo Marquez, le costaricain R[icardo] Fernández Guardia, les équatoriens Victor M[anuel] Rendón et Gonzalo Zaldumbide, le dominicain [Federico] García Godoy, les mexicains Francisco L[eón] de la Barra, ancien président de la République et Ezequiel Chavez, le paraguayen Cecilio Baez, les péruviens Francisco et Ventura García Calderón, les uruguayens Hugo D[avid] Barbagelata, P[edro] Figari et [Domingo] Mendilaharsu, le vénézuélien Carlos A[ntonio] Villanueva*[226].

Ce *cahier de guerre* renforcera les liens d'amitié entre la France et l'Amérique Latine à un moment décisif pour cette première, mais, comme le fait remarquer Charles Lesca[227] , il aura aussi un autre effet ultérieur, à savoir défendre « la cause de la civilisation latine ». Si, durant les dernières décennies, les Latino-américains ont longuement lutté pour prouver leur appartenance symbolique à la France, l'édition spéciale du *Bulletin* servira en quelque sorte de légitimation française de cette idée de confraternité, tout du moins depuis l'université française. Ainsi, son changement de nom durant la guerre, l'appellation *Bulletin de la bibliothèque américaine* étant désormais remplacée par celle de *Bulletin de l'Amérique Latine,* ne sera pas simplement un acte, mais permettra également de consolider les termes *Amérique Latine* et *latino-américain* et le sens de l'amitié franco-latino-américaine. Par conséquent, à partir d'octobre 1916, le *Bulletin de l'Amérique Latine* reprend son rythme de publication initial, jusqu'en 1921, année où Ernest Martinenche considère qu'il est désormais temps de passer à l'étape suivante de la diffusion, donc de transformer le *Bulletin de l'Amérique Latine* en une revue.

La *Revue de l'Amérique Latine* paraît ainsi le 1er janvier 1922, Martinenche en demeurera le directeur, mais le nouveau rédacteur en chef sera le Péruvien Ventura García Calderón et le Français Georges Pillement y occupera le poste de secrétaire de rédaction. L'objectif de cette revue a été esquissé par Martinenche dans le dernier numéro du *Bulletin de l'Amérique Latine.* Il est double. Le premier est de faire découvrir au public français ce territoire si vaste et complexe qui, depuis son indépendance, s'intéresse à la France *:*

> L'Amérique Latine nous a fait jusqu'ici l'honneur de nous connaître infiniment mieux que nous la connaissons. Elle a lu nos livres, ceux où l'on travaille aussi bien que ceux où l'on se repose. Nous

226 LESCA, Charles. Op. cit.

227 Ibidem.

> n'avons longtemps répondu à cette prédilection que par les maladresses d'une sympathie confuse et mal éclairée[228].

Le second objectif est de renforcer le concept de latinité à une période où les conflits armés exigeaient une conception nette de ceux qui étaient les alliés et de ceux qui ne l'étaient pas.

> Jamais peut-être ne se fait sentir davantage la nécessité du groupement des forces latines du Nouveau Monde autour de ce drapeau dont elles ont si vivement souhaité la victoire (...) Notre nouvelle Revue ne négligera aucune occasion de mettre en lumière toutes les raisons qui nous imposent cette union si conforme à nos intérêts à tous comme à nos sentiments[229].

Selon Adriana Berchenko, la décision de diffuser le terme *latin* répond également au besoin de la France de se reconnaître dans une *identité latine européenne,* qui s'oppose à l'*identité ²*, l'adversaire de l'époque.

> *Europa vive los años de la post-guerra y Francia, especialmente, busca la reafirmación de su propia identidad en la recuperación del sentido profundo de su ser latino. Los ideales que lo sustentan se oponen con vigor a los valores germánicos contra los que combatió y sobre los que acaba de triunfar. Este soporte ideológico – espíritu de latinidad – engarza con la voluntad de mostrar a la mirada europea la esencia latinoamericana[230].*

Ainsi, la *Revue de l'Amérique latine* n'est pas seulement une publication de divulgation mais également un instrument qui exprime la volonté des universitaires français de se réapproprier le concept de *latinité* pour garantir une relation durable et avantageuse avec l'Amérique Latine. On peut considérer cette posture comme constituant un tournant dans les relations entre la France et l'Amérique Latine parce que c'est la première fois qu'une institution française exprime de façon si claire son besoin de se rapprocher de l'Amérique Latine pour établir un « groupement » des pays dotés d'une identité similaire, dans ce cas de celle latine. Si on cette position à la stratégie menée durant l'époque de Napoléon III, au milieu du XIX^{ème} siècle, qualifiée de « théorie d'union des races latines »[231], la différence notable est que le gouvernement impérial considérait que la France était « la première puissance latine »[232] et que son devoir était de « devenir l'actrice principale dans la régénération des peuples latins, car son influence morale est jugée supérieure »[233]. Le manifeste de Martinenche désigne une

228 Ibidem.

229 Ibidem.

230 BERCHENKO, Adriana. « La Revue de l'Amérique latine en los años 20 », in *América : Cahiers du CRICCAL. Le discours culturel dans les revues latino-américaines de l'entre-deux guerres, 1919-1939,* n°4-5, 1990, pp. 21-26.

231 ABUD, Francis. « Les races latines au service de la grande pensée du règne de Napoléon III. L'expédition française au Mexique 1861-1867 », in *Cahiers d'histoire*, vol. 33, n° 2, 2016, pp. 45-66.

232 Ibidem.

233 Ibidem.

nouvelle stratégie : le groupement. Certes, dans cette confraternité des pays latins, la France se positionne comme un acteur de premier ordre, mais elle ne souhaite plus annexer d'autres territoires latins. Ce tournant se produit sans doute comme une conséquence de la Première Guerre Mondiale, à un moment décisif où la France cherchait des alliés. La décision de Martinenche de s'adresser aux intellectuels latino-américains ne s'avère pas anodine, à l'époque, les hommes de lettres d'Amérique Latine occupaient en effet souvent des postes politiques très importants dans leurs pays ou appartenaient à des réseaux du plus haut niveau, ce qui leur permettait d'influer sur les décisions de leurs nations[234]. Rappelons, par exemple, que parmi les collaborateurs de l'édition spéciale du *Bulletin,* l'on peut trouver l'ex-président mexicain Francisco L. de la Barra ou le général colombien Cuervo Marquez.

Ainsi, la *Revue de l'Amérique Latine* commence à paraître à une période marquée par une très grande reconnaissance envers le rôle joué par les Latino-américains dans la défense des intérêts français[235], qui coïncide avec une très large production littéraire latino-américaine en France, engendrant une ouverture pour les créations de ces auteurs. La *Revue de l'Amérique Latine* comprendra très vite l'importance des traductions dans la diffusion de la littérature et décidera d'incorporer une rubrique appelée « Anthologie américaine » dans laquelle seront publiés des poèmes ou des extraits de romans. « *En ella se presentan mes a mes dos o más creadores traducidos al francés. Un equipo de especialistas - Francis de Miomandre, Jean Cassou, Marcelle Auclair, Georges Pillement, entre otros - preparan la traduction -* »[236]. D'après l'étude de Berchenko, dans cette rubrique environ trois cents écrivains Latino-américains seront abordés durant les onze années de publication de cette revue, ce qui constitue une divulgation considérable pour une littérature qui jusque-là, n'était même pas parvenue à surmonter le problème de la traduction. Une autre rubrique qui apparaîtra dans cette revue sera celle d'articles portant sur l'Amérique Latine. De même que dans le cas du *Bulletin,* ces publications seront à caractère historique, social, politique mais aussi littéraire. Et, enfin, la rubrique intitulée « La vie en Amérique Latine » partagera, pour sa part, des

234 L'étude de Pierre Jarige montre bien que le champ thématique politique représentait 25 % des textes publiés, tandis que les textes de *Littérature* seulement 16,5 %.Or, il faut préciser que nombre d'écrivains occupaient des postes diplomatiques et étaient aussi mentionnés dans la rubrique politique. JARIGE, Pierre. « La revue de l'Amérique Latine. Historia e ideas », in *REDIAL*, n°5, 1994, pp. 97-128.

Pour la relation entre littérature et politique voir : PULIDO HERREZ, Begoña. « Alfonso Reyes y la literatura mexicana en la *Revue de l'Amérique Latine* (1922-1932) », in *Literatura Mexicana*, vol. 31, n° 1, 2020, pp. 67-98.

235 Plusieurs écrivains latino-américains lutteront pour la victoire de la France durant la Première Guerre Mondiale, mais la publication la plus célébrée sera celle d'Enrique Gómez Carrillo, qui recevra la Légion d'Honneur du gouvernement français pour ses chroniques de guerre.

236 BERCHENKO, Adriana. Op. cit.

activités et événements culturels et économiques latino-américains dans les pays concernés mais aussi en France. L'étude de Berchenko signale également que cette dernière rubrique pouvait être présentée sous différents noms : « Vie politique », « Vie économique et sociale », « Vie littéraire », « Vie musicale », « Vie scientifique », « Les livres », « Les Américains à Paris », « La vie en Amérique Latine », « La vie intellectuelle en France ». Il est évident que l'un des objectifs de cette revue était bel et bien de montrer à quel point les Latino-américains s'apparentaient aux français dans les différents aspects de leurs vies.

Une autre rubrique éphémère qui paraîtra dans certaines éditions et qui mettra en lumière l'adhésion linguistique de certains écrivains latino-américains à la France sera *Les écrivains américains de langue française,* publiée en 1922, 1924, 1925 et 1927. « *Ingresaron en esta rúbrica poetas como el cubano Armando Godoy, Héctor Velarde del Perú, Alfredo Gangotena de Ecuador, algunos haitianos y brasileños* »[237]. Cependant, selon Villegas, d'autres auteurs tels que José María de Heredia (1803-1839), Isidore Ducasse (1846-1870), Gonzalo Zaldumbide (1884-1965), Rufino Blanco Fombona (1874-1944), Enrique Larreta, Francisco Contreras et les frères Francisco y Ventura Calderón ont eux aussi publié en français mais au sein d'autres publications moins connues[238]. Même si l'enjeu de la langue de publication n'était pas remis en question par la *Revue de l'Amérique Latine*, toutes les langues n'avaient cependant pas la même valeur littéraire sur le territoire de la Littérature Mondiale, comme le démontre le travail de Pascale Casanova[239] et à l'époque, le français était considéré comme la langue la plus littéraire. En termes de « littérarisation », une œuvre publiée en français était jugée plus littéraire qu'une autre œuvre éditée dans une langue que l'on estimait *moins littéraire*. Cela explique bien le besoin de certains écrivains – et pas seulement latino-américains – de publier en français pour bénéficier d'une reconnaissance plus rapide.

Un autre apport considérable de la *Revue de l'Amérique Latine* sera l'écho qu'il aura sur d'autres journaux et magazines qui fêteront les publications de la *Revue* et, de temps en temps, se pencheront sur les écrivains latino-américains. Berchenko mentionne ainsi *Le Temps, Le Figaro, L'Action française, L'Echo de Paris, Rappel, L'Ère Nouvelle,* et d'après Charles Lesca, le travail de la *Revue* a suscité la curiosité des critiques littéraires français, ainsi que des maisons d'édition. « Ce n'est probablement pas une simple coïncidence si, depuis 1922, la critique française s'occupe d'une littérature qui l'avait, jusque-là, laissée indifférente et si ses éditeurs français publièrent des traductions des ouvrages brésiliens et

237 BERCHENKO, Adriana. Op. cit.

238 VILLEGAS, Jean-Claude. *Op. cit.*, pp. 96-97.

239 CASANOVA, Pascale. *La République mondiale des lettres,* op. cit.

hispano-américains »[240]. Selon la liste élaborée par José Luis Luna, les écrivains de prose qui seront traduits par la *Revue* dans la rubrique « Anthologie Américaine » sont Eduardo Barrios, Arévalo Martínez, Eustasio Rivera, José Enrique Rodó, Alcides Arguedas, Mariano Azuela, Ricardo Guiraldes, Alberto Guillén, Alfonso Reyes. Parmi eux, les plus commentés seront Sarmiento et Alfonso Reyes ; le premier grâce à la publication en français de son œuvre, qui lui a assuré une diffusion considérable auprès de la critique française, tandis que le second endossait un rôle déterminant dans la communauté latino-américaine à Paris qui lui procurait une position favorable pour divulguer ses créations. Néanmoins, les traductions et comptes rendus en prose étaient moins nombreux que ceux écrits au sujet de la poésie latino-américaine, qui faisaient l'objet de davantage de commentaires, y compris en dehors du cercle littéraire de la *Revue,* tel fut notamment le cas de la production poétique de Rubén Darío.

Or, les textes portant sur la prose latino-américaine dans la *Revue* seront, dans leur grande majorité, des écrits ne portant pas de jugement littéraire thématique ou stylistique. Cela n'est pas surprenant si l'on considère que le principal objectif de la *Revue* était de divulguer la pensée latino-américaine. Cependant, dans les rares textes associés à un commentaire, l'on peut identifier deux types de réceptions. D'un côté, celle négative consiste à reprocher à l'auteur de manquer d'originalité, tel est le cas par exemple de la critique de Georges Pillement de *Los de abajo* (« Ceux d'en bas ») de Mariano Azuela : "il est borné à la simple peinture du réalisme de ceux d'en bas, qui, du moins, ne manque pas de vigueur"[241]. Par contre, le commentaire positif se distingue quant à lui parce que l'écrivain latino-américain ou son œuvre y sont associés à un auteur européen, notamment français. Par exemple, Jean Cassou considérait en effet que le récit *La cena* d'Alfonso Reyes était influencé par Gérard de Nerval ; tandis que Valery Larbaud considérait, pour sa part, que, dans *Vision de Anáhuac* de Reyes, le lyrisme avait un impact sur les textes de Saint-John Perse[242]. On trouve le même phénomène dans les commentaires poétiques, dans les critiques de la *Revue de l'Amérique Latine*, l'on avait, en effet, pour coutume de souvent qualifier Rubén Darío de « Verlaine de l'Amérique Latine »[243]. L'européanisation était ainsi une stratégie courante afin de consacrer les écrivains latino-américains de l'époque. Rappelons que Remy de Gourmont dans *Mercure de France* avait lui-même comparé le héros de *La gloria de don Ramiro* d'Enrique Larreta à Don Quichotte. « Don Ramire allait-il donc être le Don Quichotte de nos chimères espagnoles

240 LESCA, Charles. Op. cit.
241 PULIDO HERREZ, Begoña. Op. cit.
242 Idem.
243 BERCHENKO, Adriana. Op. cit.

? Peut-être. Il suffit, pour que cela arrive, que ce roman ait chez nous quelque succès de lecture »[244]. Cela nous permet de constater que la prose latino-américaine n'était pas aussi appréciée que la poésie, malgré tous les efforts réalisés en termes de traduction, on peut expliquer une partie de cette réception par la prédilection de la critique française pour la poésie latino-américaine, notamment, celle de Rubén Darío ainsi que de Gabriela Mistral[245], écrivains qui étaient traduits et présentés dans la *Revue* comme les porte-drapeau de l'Amérique Latine.

Cependant, on ne peut pas négliger d'autres facteurs, certes potentiellement mineurs, mais qui ont toutefois pu porter préjudice à la diffusion de la prose latino-américaine, à savoir, entre autres, l'exotisation. La critique de Valery Larbaud montre bien une autre difficulté que les écrivains latino-américains devaient surmonter pour être reconnus en France. Considéré comme l'un des spécialistes les plus remarquables de la littérature latino-américaine, Larbaud publiait régulièrement des articles dans plusieurs revues, magazines et journaux, y compris dans le *Mercure de France* et la *Revue de l'Amérique Latine*. Cependant il éprouvait une forte aversion à l'encontre de la prose latino-américaine qui n'exaltait pas la nature ou le côté exotique des différents pays. Dans un article publié dans la revue d'Enrique Gómez Carrillo *Nuevo Mercurio*[246] Larbaud s'adresse aux écrivains latino-américains en ces termes :

> Nous ne leur demandons pas de poèmes du quartier latin, ni des nouvelles qui laissent entendre qu'elles ont été écrites sur le boulevard, à la terrasse d'un café à la mode. Nous exigeons d'eux des visions de villes tropicales, de blanches et voluptueuses villes antillaises, des villes de couvents au cœur des Andes noires, les verdoyantes perspectives d'avenues caressées par des rafales de vent tiède à Mexico et Buenos Aires ; la vie des *estancieros* et des gauchos, une belle silhouette de vacher des provinces frontalières de la République Argentine, et par conséquent, le spectacle de la nature, la note exotique, la tristesse, la mélancolie et même l'ennui qui se dégage de certains paysages andins.

La conception de Larbaud au sujet de la littérature latino-américaine a certainement influencé les choix thématiques de certains écrivains latino-américains, qui cherchaient à être lus et commentés en France. Ce type de réception a peut-être limité la divulgation de la littérature latino-américaine en français et, de plus, promu une littérature anachronique pour l'époque. Le naturalisme, mouvement littéraire à l'origine du folklorisme et du régionalisme, était déjà en train de disparaître en France durant les premières années du XX^{ème} siècle. Cependant, il

244 GOURMONT, Remy de. « Un roman espagnol. La Gloire de don Ramire. Promenades littéraires », *Mercure de France*, 1912 [En ligne]. Consulté le 29 novembre 2020. URL : http://www.remydegourmont.org/de_rg/oeuvres/promenadeslitteraires/4serie/hieretaujourdhui.htm#unroman

245 BERCHENKO, Adriana. Op. cit.

246 BENSOUSSAN, Albert. « L'Amérique latine et la France : un amour partagé », *Retour des Caravelles : Lettres latino-américaines d'aujourd'hui,* Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1999, pp. 23-33.

était vivement recommandé aux écrivains de la *périphérie* de la Littérature Mondiale, c'est-à-dire à ceux latino-américains. Il s'avère tout du moins paradoxal de constater que l'un des principaux reproches émis contre la littérature latino-américaine était son manque d'originalité. Mais, pour être consacré dans le *centre* de la Littérature mondiale le chemin le plus facile, tout du moins à l'époque, consistait à écrire ce que le centre avait besoin de lire. Dans son étude, Villegas rejoint aussi ce point de vue lorsqu'il signale que l'exotisme constitue un facteur fondamental pour parvenir à être publié en France dans les années trente. « Ils préfèrent [les éditeurs] dans un premier temps un exotisme plus marqué, plus flamboyant et grand public qu'ils trouvent d'abord dans l'écriture, qualifiée par eux de tellurique, d'un José Eustasio Rivera, ou d'un Rómulo Gallegos, ou même d'un Miguel Angel Asturias »[247].

Après la disparition de la *Revue de l'Amérique Latine,* en raison de la crise financière des années trente, les institutions créées pour établir une relation culturelle avec l'Amérique Latine et les intellectuels spécialisés dans ce domaine poursuivront leurs efforts de diffusion. Les traductions des œuvres latino-américains et les critiques ne seront certes pas réunies dans un même magazine ou une même revue, mais elles seront toujours publiées, ne serait-ce que de façon sporadique. Les années qui précéderont les années 1950 montreront que la prose latino-américaine demeure faiblement présente. Cependant, on s'était tellement efforcé de la diffuser durant les décennies précédentes, que l'on était parvenu à créer un horizon d'attente pour les lecteurs qui s'intéressaient à l'Amérique Latine, caractéristique fondamentale qui peut permettre d'analyser la réception d'une œuvre, d'un auteur ou d'une littérature.

Conclusion

La construction d'une identité littéraire latino-américaine est étroitement liée au processus d'émancipation vécu par les républiques américaines au XIXe siècle. Cependant, ce processus de formation identitaire s'est retrouvé confronté à de multiples questionnements qui demeurent ouverts jusqu'à aujourd'hui et convergent vers l'événement fondamental et problématique qu'est la colonisation espagnole. Ainsi, l'histoire littéraire a dû aborder la question essentielle de la classification des œuvres littéraires créées avant et pendant la période de colonisation afin de déterminer si elles pouvaient ou non être considérées comme des œuvres latino-américaines. Ce problème, qui paraissait être uniquement de nature historique et semblait avoir une solution simple à travers une périodisation, est toutefois devenu complexe à cause de notions telles que « l'émancipation mentale » ou les

247 VILLEGAS, Jean-Claude. *Op. cit.,* p. 126.

questionnements de José Carlos Mariátegui sur l'imitation des styles et des formes littéraires européens. Autrement dit, et selon cette perspective, même après son émancipation dans les républiques, une œuvre pouvait continuer à manquer d'identité latino-américaine. Parallèlement, le questionnement est passé de la *désespagnolisation* à la *déseuropéisation* de la littérature, de la culture et des arts en général, processus vital pour comprendre les relations littéraires entre la France et l'Amérique latine, car de nombreux écrivains et intellectuels se sont installés à Paris au XIXe siècle, alors considérée comme la capitale littéraire du monde, pour copier ses styles littéraires et tenter d'être traduits, commentés et diffusés dans cet espace. D'autre part, un questionnement a émergé au sujet de la nécessité de rechercher un style littéraire qui transmette de manière originale et incontestable l'identité latino-américaine. Les mouvements modernistes et indigénistes émergent pendant cette période et en réponse à ces réalités. Il en est de même des relations littéraires avec la France qui se développent elles aussi.

Ainsi, l'approche de l'Amérique latine envers la France était marquée par la recherche de la *désespagnolisation* et de la reconnaissance française, désirs exemplifiant tous deux les rôles que chacun a acquis au début de cette relation littéraire : un rôle actif du côté de l'Amérique latine et un autre réceptif de la France. Le changement de ce paradigme intervient au début du XXe siècle en conséquence de cette première étape. La France reconnaît l'influence qu'elle exerce sur l'Amérique latine et décide de promouvoir la diffusion culturelle et artistique de ce territoire, créant ainsi un dialogue entre ces deux espaces. Nous passons ainsi d'une étape de diffusion spécialisée à une autre d'interaction. La première de celles-ci fut marquée par le travail réalisé par le *Mercure de France* de Rémy de Gourmont et par les cercles d'intellectuels latino-américains, et s'est caractérisée par la promotion de livres qui, hormis quelques rares exceptions, n'avaient pas été traduits. Ainsi, les commentaires littéraires publiés dans cette revue avaient pour objectif central de déclarer l'existence de la littérature latino-américaine et de la différencier de celle espagnole. La deuxième étape, celle de l'interaction, eut pour protagoniste *La Revue de l'Amérique latine* d'Ernest Martinenche et durant cette dernière, nombre de spécialistes français de l'Amérique latine émergèrent. Ce groupe a non seulement contribué à une large diffusion des nouveautés littéraires latino-américaines mais aussi à la présentation de traductions de poèmes ou d'extraits de livres et de romans dans leur revue et proposé ainsi un dialogue interactif entre ces deux territoires. Le contexte politique s'est également avéré fondamental pour promouvoir et modifier les relations littéraires. Après la Première Guerre mondiale, la France a compris qu'elle pouvait compter sur le soutien des républiques *latines* face à ce qu'elle considérait alors comme une

menace germanique. Ainsi, des institutions ont été créées pour renforcer les liens académiques, diplomatiques, culturels et artistiques entre l'Amérique latine et la France. Ce que nous qualifions de « découverte de la prose latino-américaine en France » s'est produit dans ce contexte d'un intérêt naissant pour ce territoire encore peu connu par la France au milieu du XXe siècle. En même temps, en Amérique latine, l'industrie éditoriale, dont les axes centraux se situaient au Mexique et en Argentine, acquérait de plus en plus d'indépendance et commençait à encourager la publication d'œuvres créées par des auteurs latino-américains, en contribuant de la sorte au renforcement des bibliothèques, librairies, cafés littéraires, ainsi qu'à l'émergence de métiers nécessaires et exclusifs à cette industrie comme ceux d'éditeurs, de libraires, de critiques et d'auteurs. Ces deux réalités qui ont convergé des deux côtés de l'Atlantique, au milieu du XXe siècle, expliquent l'arrivée des auteurs de notre corpus sur une scène complètement revitalisée, bien que des notions essentielles telles que le terme spécifique pour désigner cette zone font encore débat aujourd'hui et il ne semble pas qu'un consensus soit envisageable dans l'immédiat autour des expressions Amérique latine ou Hispanoamérique qui sont les termes les plus appropriés afin de s'y référer. Nous avons fait le choix de la qualifier de « prose latino-américaine » car elle met l'accent sur le rôle joué par la France dans les années cinquante, marquée par l'authenticité littéraire. De leur côté, les éditeurs français et la critique étaient enfin prêts à s'immerger dans une nouvelle littérature qui était novatrice pour un public général et qui, en même temps, entretenait des relations déjà établies avec la France. La réception et la diffusion de la prose doivent être comprises de cette manière, dans ces conditions uniques, qui se sont consolidées au fil des décennies de relations littéraires. De même, l'*horizon d'attente* du lecteur français à l'égard de cette littérature ne peut être analysé qu'une fois que l'état de la prose latino-américaine et sa relation avec la France auront été établis, c'est pourquoi ce chapitre s'avère essentiel à cette fin.

DEUXIÈME PARTIE : LA SÉLECTION ET DIFFUSION DE LA PROSE LATINO-AMÉRICAINE EN FRANCE ENTRE 1950 ET 2010

Introduction

Le concept d'horizon d'attente, qui a été redéfini par Hans Robert Jauss, nous montre bien que la naissance d'une œuvre n'est pas un événement littéraire isolé mais dépend bien au contraire de plusieurs facteurs qui précèdent l'avènement d'un livre et façonnent l'imaginaire du lecteur avant même qu'il le lise.

> Elle évoque des choses déjà lues, met le lecteur dans telle ou telle disposition émotionnelle, et dès son début crée une certaine attente de la « suite », du « milieu » et de la « fin » du récit (Aristote), attente qui peut, à mesure que la lecture avance, être entretenue, modulée, réorientée, rompue par l'ironie, selon des règles du jeu consacrées par la poétique explicite ou implicite des genres et des styles[248].

Cet horizon fait donc l'objet d'un renouvellement constant, car il se nourrit d'un héritage littéraire qui croît au fil du temps, ce qui permet de retracer non seulement l'évolution d'une littérature mais aussi son histoire. D'après Jauss, le lecteur aussi bien que le critique et l'écrivain, sont des figures nécessaires pour comprendre l'évolution de la réception littéraire et sont toutes les trois interconnectées parce qu'elles contribuent à actualiser le concept d'une œuvre ou d'une littérature, s'il s'agit d'un cas exceptionnel. Dans celui de la littérature latino-américaine en France, on peut considérer que les premières années du XX^{ème} siècle marquent l'avènement de son tour d'horizon, car il s'agit d'une période durant laquelle les nouveautés littéraires latino-américaines sont commentées dans le *Mercure de France* et la communauté latino-américaine fait parler d'elle à Paris. Cependant, la prose latino-américaine demeurera toujours très marginale et les très rares œuvres traduites seront celles qui permettront de connaître l'histoire de l'Amérique Latine ou de sa relation avec l'Espagne. L'image de l'écrivain latino-américain qui sera associée à cet horizon d'attente sera celle d'un homme de lettres ou d'un diplomate, « par la fortune parfois, mais presque toujours par la culture »[249], qui partage les valeurs de la France et qui trouve dans ce territoire un pays d'accueil qui lui est familier. Cette image a été largement diffusée par les journaux français, qui informaient de la présence des Latino-américains lors des événements culturels et politiques, présence qui était non seulement bien acceptée mais même célébrée.

Mais, à partir des années trente, et surtout grâce au travail de traduction de la *Revue de l'Amérique Latine* et aux initiatives d'intellectuels français comme Larbaud, qui, par exemple,

248 JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception.* Paris, Gallimard, 1978, p. 55.

249 GUERRA, François-Xavier. « La lumière et ses reflets : Paris et la politique latino-américaine ». *Op. cit*.

a impulsé la publication de *Vision d'Anahuac* d'Alfonso Reyes[250], l'horizon d'attente de la prose latino-américaine se consoliderait. Elle était ainsi associée aux œuvres qui mettaient l'accent sur l'aspect préhispanique ou sur la nature et les effets qu'elle produisait sur le caractère des gens. C'est-à-dire qu'elle était presque entièrement réduite à son aspect exotique. Les œuvres historiques ou naturalistes avaient ainsi plus de chances d'être traduites et commentées en France. Villegas signale[251], par exemple, le cas du Vénézuélien Uslar Pietri (1906-2001), dont le roman *Les Lances rouges,* publié en 1932 à Paris, n'a pas bénéficié d'une réception favorable même s'il s'agissait pourtant d'une figure importante au sein de la communauté des intellectuels de son époque. Selon Villegas, le manque de tellurisme ou d'exotisme a porté préjudice à la divulgation de cette œuvre qui n'a été consacrée en France que dans les années quatre-vingt-dix. Cette situation s'explique par le fait que, hormis quelques cas exceptionnels dans l'histoire de la littérature, l'évolution de l'horizon d'attente est progressive. Aussi bien la critique que les lecteurs, et même les écrivains, ont tendance à lire des œuvres qui font partie de leur horizon d'attente, ce qui ralentit par là-même la diffusion d'une œuvre jugée *hors norme.*

> La résistance que l'œuvre nouvelle oppose à l'attente de son premier public peut être si grande, qu'un long processus de réception sera nécessaire avant que soit assimilé ce qui était à l'origine inattendu, inassimilable. Il peut en outre arriver qu'une signification virtuelle reste ignorée jusqu'au moment où l'évolution littéraire, en mettant à l'ordre du jour une poétique nouvelle, aura atteint l'horizon littéraire où la poétique jusqu'alors méconnue deviendra enfin accessible à l'intelligence[252].

De la sorte, Jauss différencie deux concepts permettant de comprendre la réception d'une œuvre : la *signification actuelle* et celle *virtuelle.* Le premier montre la réception d'une œuvre dans son champ temporel, c'est-à-dire à la période où elle a été publiée et commentée ; tandis que le second mesure, quant à lui, l'impact d'une œuvre sur le long terme. Cependant, le second cas est uniquement applicable aux œuvres exceptionnelles qui marquent une époque, ce qui veut dire que, pour la plupart, les œuvres n'ont qu'une *signification actuelle.* Tel est le cas de la prose latino-américaine dans les années trente et quarante, car elle ne parvient pas à faire évoluer son horizon d'attente. Par exemple, dans la réception de *La vorágine* de José Eustasio Rivera (1888-1928), la critique souligne la forte présence de la nature, caractéristique toujours associée à la prose latino-américaine, comme si elle lui était inhérente. « La nature y apparaît comme l'inexorable ennemie, le monstre anthropophage. Sous ce soleil surchauffant les exhalaisons de pourriture, l'homme subit la contagion de cette

250 Publié dans la collection « Une œuvre, un portrait » chez Gallimard en 1927.

251 VILLEGAS, Jean-Claude. *Op. cit.,* p. 126.

252 JAUSS, Hans Robert. *Op. cit.*, p. 73.

cruauté homicide »[253]. Dans un autre journal datant de la même époque (1934), *Journal des débats politiques et littéraires*, on peut également trouver des références à la nature lorsque l'on parle du roman de José Eustasio Rivera. « Elle est passionnante l'histoire de cet Arturo Cova qui traverse mille aventures avant de devenir la victime de la forêt vierge »[254]. L'œuvre du péruvien Ciro Alegría (1909-1967) *La Symphonie péruvienne,* sera elle aussi consacrée dans les mêmes termes, c'est-à-dire que l'on se la remémore et on la loue puisqu'elle fait allusion à la nature, même si elle a été publiée dans les années quarante. « L'auteur a fait appel aux ressources immenses du folklore local et des légendes incas »[255]. Cependant, on peut constater une évolution, une ouverture, dans la réception du roman d'Alegría dans une autre critique, celle de Pierre Darmangeat, qui la situe non seulement au sommet de la littérature, dite *périphérique*, mais également parmi les œuvres qui ont trouvé une place dans le *centre*. « C'est par des ouvrages de cette qualité et de cette humanité palpitante que les jeunes littératures hispano-américaines, prennent rang parmi les premières de notre temps »[256]. Cette nouvelle appréciation sur la prose latino-américaine sera fondamentale durant les dernières années de cette décennie parce qu'elle suscitera un jugement littéraire ne se limitant pas aux références à leur exotisme ni à leur folklorisme[257], ce qui ouvrira une voie pour promouvoir aussi des œuvres latino-américaines proposant une thématique différente, dans lesquelles la campagne et la nature joueront un rôle moins important et, dans certains cas, auront même disparu. A l'aube des années cinquante, après la Seconde Guerre Mondiale, les relations littéraires entre la France et l'Amérique Latine se renouvelleront grâce à une critique littéraire plus ouverte et à une production littéraire très novatrice, facteurs qui joueront tous deux en faveur de la diffusion de la prose latino-américaine et permettront la consécration d'une nouvelle génération d'écrivains latino-américains, Borges en tête, qui échapperont enfin aux étiquettes du passé et pourront imposer leurs style et vision littéraire au *centre* de la Littérature mondiale.

Or, ainsi que le signale Józef Heistein, l'horizon d'attente de Jauss doit être associé à une sociologie de la réception, démarche qui nous permettra de connaître tous les éléments qui ont déterminé la réception d'une œuvre dans un autre pays ou une culture différente. « C'est à la sociologie que Jauss assigne la tâche d'examiner les interférences historiques et socio-

253 LEVINSON, André. « José Eustasio Rivera : La Forêt homicide », *Je suis partout*, 21 février 1931, p. 4.

254 S/a. « Publications nouvelles », *Journal des débats politiques et littéraires*, 6 mars 1934, p. 2.

255 PARROT, Louis. « Les Livres et l'homme », *Les Lettres françaises,* 4 octobre 1946, p. 5.

256 DARMANGEAT, Pierre. « Revue des livres : Ciro Alegría », *Les Langues néo-latines,* 1 avril 1947*,* p. 27.

257 Voir la réception des œuvres latino-américaines dans la revue *Les langues néo-latines.*

économiques »[258]. Afin de parvenir donc à comprendre comment la prose latino-américaine en est venue à conquérir le marché littéraire français, il est nécessaire de considérer les interférences qui ont déterminé son succès auprès de la critique française. De ce fait, nous allons mettre l'accent sur trois éléments qui constituent la base des études de réception, qui sont le lecteur, l'auteur et l'œuvre. Cette approche méthodologique repose sur les travaux d'Yves Chevrel et de Daniel Henri Pageaux qui ont signalé combien il était important d'analyser ces facteurs qui jouent un rôle important dans la diffusion d'une œuvre étrangère. « Il faut donc examiner avec soin les séries, diachroniques et synchroniques, qui servent à situer une œuvre étrangère »[259]. L'étude du lecteur nous permettra de savoir non seulement quel type de littérature lisaient les français au début des années 50, mais aussi de connaître qui était le lecteur français et, surtout, quelle relation il entretenait avec les littératures étrangères. Le lecteur est l'élément central d'une œuvre car elle lui est destinée. L'analyse du lecteur devient ainsi également une analyse de la culture réceptrice parce que cela explique les raisons pour lesquelles une œuvre est accueillie ou non dans un contexte donné. « L'appréciation d'une œuvre étrangère (par traduction ou dans l'original) se fait en fonction de données qui relèvent d'un certain état relationnel entre culture émettrice et culture réceptrice »[260]. La lecture revitalise les relations littéraires entre ces deux régions, ce qui dévoile l'horizon d'attente du pays ou la région émettrice en la confrontant à sa littérature nationale. L'acceptation ou le rejet d'une littérature étrangère ne peut ainsi s'expliquer que par la prise en compte de toutes ces considérations. Bien qu'il existe plusieurs types de lecteurs, il sera toutefois nécessaire de se concentrer sur ceux qui lisent des livres étrangers et pour ce faire, il faudra homogénéiser le concept de lecteur et se concentrer sur celui spécialisé, c'est-à-dire sur la critique littéraire. « II est d'ailleurs bien évident que, quelle que soit la classification retenue, elle sera fonction de la singularité, de la complexité, mais aussi de l'homogénéité du récepteur »[261]. L'étude du lecteur français servira donc à établir quel était l'état de la littérature française à l'époque et son degré d'ouverture aux littératures étrangères, ce qui expliquera le développement de la réception de la prose latino-américaine en France.

D'autre part, l'analyse de l'auteur servira à retracer l'arrivée en France des cinq écrivains qui composent cette étude, à savoir Jorge Luis Borges, Mario Vargas Llosa, Juan Carlos Onetti,

258 HEISTEIN, Józef. « La réception et ses documents. Esquisse d'une étude », *La Réception de l'œuvre Littéraire,* Jósef Heinstein (Éd.), *Wrocław,* Uniwersytet Wroclawski, 1983, p. 31-42.

259 CHEVREL, Yves. « La réception des littératures étrangères », in *Thélème: Revista complutense de estudios franceses,* n° 7, 1995, pp. 83-100.

260 PAGEAUX, Daniel Henri. « La Réception Des Œuvres Étrangères », *La Réception de l'œuvre Littéraire,* op. cit., pp. 18–30.

261 CHEVREL, Yves. Op. cit.

Reinaldo Arenas et Roberto Bolaño, et aussi à connaître les mécanismes qui ont permis leur traduction et leur publication : les prix littéraires internationaux, le succès à l'étranger de la prose latino-américaine, les circonstances politiques, entre autres. Cette deuxième partie montrera également quelle image la France avait de ces écrivains et combien elle s'avère aussi indissociable de l'image de leurs pays. « C'est donc par l'étude de l'image de l'étranger, ou mieux des images de l'étranger, que l'on pourra comprendre comment s'énonce le discours critique sur la littérature étrangère »[262]. L'étude chronologique de ces images montrera ainsi l'évolution de leur réception en France ainsi que sur le plan international car la critique littéraire fera souvent référence à son état sur les deux plans. Dans cette deuxième partie sera également dressé l'état des lieux de l'édition française dans les années cinquante, et ses collections consacrées aux littératures étrangères et, dans quelques cas exceptionnels, à la littérature latino-américaine, feront l'objet d'une analyse. « Il s'agit d'être attentif à tout phénomène éditorial, commercial, matériel ou d'autre ordre intellectuel qui aboutit à influencer, conditionner, orienter la lecture, la consommation de l'étranger »[263]. De cette manière nous pourrons déterminer quels sont les critères de sélection des maisons d'éditions et leur stratégie de diffusion des auteurs qui étaient jusque-là inconnus des lecteurs français, et faire contraster l'image de l'écrivain et son œuvre dans son pays et celle que la critique française et les maisons d'édition construiront de lui et de son œuvre en France.

La troisième partie sera consacrée à l'étude de l'œuvre et aux stratégies éditoriales déployées pour faire la promotion de ces œuvres : la quatrième de couverture, la jaquette, le prologue, la couverture du livre. Cette démarche aboutira à une analyse quantitative de la réception de ces œuvres nous permettant de mettre en lumière les jalons qui démontrent le développement de la réception française envers la prose latino-américaine. Même si les études quantitatives occupent une place mineure dans celles littéraires, elles seront toutefois nécessaires pour connaître la dimension globale de la réception de la prose latino-américaine. « Le traitement statistique ne doit pas suivre la monographie, mais la devancer [...] Pour décrire valablement il faut situer pour situer il faut compter »[264]. Ce chapitre répond ainsi à l'objectif de confronter l'horizon d'attente qui est apparu durant le premier chapitre et de compléter le dernier chapitre qui portera sur l'analyse qualitative de la critique littéraire française et ses conséquences sur la consécration de la prose latino-américaine à partir des années 1950.

262 PAGEAUX, Daniel Henri. Op. cit.

263 Ibidem.

264 Cité d'Albert Soboul in CHEVREL, Yves. Op. cit.

1. Le lecteur français à partir des années 1950

La lecture ne commence pas avec le livre, avant que cet objet arrive entre les mains du lecteur, une série d'événements doit en effet avoir lieu, qui feront qu'un tel phénomène se produira. Cela s'explique par le fait que la lecture est une pratique sociale et qu'elle peut être limitée, encouragée et même interdite si la société estime qu'il doit en être ainsi. La réalité sociale a donc une forte influence sur le développement de la lecture et, par conséquent, sur les lecteurs. Durant la Seconde Guerre Mondiale et sous l'occupation nazie en France, la lecture et l'édition des livres étaient, par exemple, fortement contrôlées par les autorités allemandes[265]. Cependant, cela a créé l'effet contraire chez les lecteurs français qui ont trouvé dans la lecture une voie de libération personnelle et intellectuelle. « Les statistiques, même fragmentaires, des bibliothèques municipales à Paris et en province le montrent. Le manque de journaux, la censure, les conditions de vie difficiles ont aiguillonné l'appétit de lecture dans les classes sociales qui lisaient déjà »[266]. Mais cela a eu aussi un impact sur la production des livres étrangers : la priorité était donnée à la traduction des œuvres allemandes au détriment de celle des autres littératures étrangères, notamment des États-Unis, qui avant l'occupation avait trouvé un véritable succès auprès de la critique. « L'Occupation allemande en France a, en effet, brutalement interrompu la dynamique des transferts culturels. Pendant cette période de crise, la traduction a plus que jamais constitué un enjeu politique »[267]. Les années cinquante ont ainsi été marquées, dès le début, par une atmosphère particulière dans laquelle la production et la consommation du livre jouaient un rôle important dans la sphère publique. Dans ce contexte, les écrivains sont devenus des figures de premier ordre parce qu'ils participaient aux discussions en faveur de la reconstruction du pays et pouvaient mobiliser l'opinion publique autour des questions culturelles et artistiques, mais aussi politiques et sociales. Les figures du pouvoir public français se sont très vite rendu compte qu'un nouveau scénario géopolitique se dessinait devant elles et ont décidé de préserver les pratiques culturelles françaises des influences étrangères. « Dès les années 1950 apparaissent la crainte de la massification et la peur de la domination idéologique, qu'elle vienne de l'Est ou de l'Ouest »[268]. D'après Nicole Robine, dans le domaine des pratiques culturelles, l'État français a décidé de mettre en valeur les beaux-arts et la littérature française dans l'éducation

265 Voir NETZ, Robert. *Histoire de la censure dans l'édition,* Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

266 ROBINE, Nicole. *Lire des livres en France. Des années 1930 à 2000,* Paris, Editions du Cercle de la librairie, p. 31.

267 SAPIRO, Gisèle. « Gérer la diversité : les obstacles à l'importation des littératures étrangères en France », *Traduire la littérature et les sciences humaines. Conditions et obstacles,* Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, 2012, pp. 201-224.

268 ROBINE, Nicole. *Op. cit.,* p. 10.

publique, et celle-ci a été impulsée grâce à une réforme de la scolarisation, sans pour autant que les traductions des œuvres étrangères aient été limitées. Malgré le contexte politique, la France demeurait à l'époque le *centre* de la Littérature mondiale, le prix Nobel de Littérature, décerné à François Mauriac en 1952 et l'internationalisation des conceptions littéraires comme la littérature engagée de Jean-Paul Sartre ou l'absurdité d'Albert Camus domineront la scène internationale. C'est-à-dire que la littérature française n'avait pas intérêt à limiter la divulgation des autres littératures, elle incarnait toujours le canon et pouvait accepter d'autres manifestations littéraires sans se sentir pour autant éclipsée. Tous ces éléments contribuent à dessiner la figure du lecteur populaire[269] au début des années cinquante, d'autres facteurs caractériseront cependant aussi son identité.

1.1 Le lecteur populaire français

Pour parler du lecteur français il est nécessaire de souligner qu'il n'en existe pas un seul type, mais plusieurs, qui peuvent être classés dans différentes catégories thématiques, temporelles ou même en fonction de leur appartenance à une catégorie socio-économique. La sociologie de la lecture montre bien que le lecteur est une image multiple qui renvoie à différentes définitions, selon l'angle adopté dans notre analyse. Cependant, nous homogénéiserons les concepts et diviserons le lecteur en seulement deux types : le lecteur populaire et celui spécialisé. Nous définissons le premier comme celui qui lit par loisir, et pour lequel la lecture est une activité libre qu'il peut laisser et reprendre selon ses envies. Il a donc une fréquence variable de lecture et peut abandonner un genre littéraire au profit d'un autre, sans suivre un schéma préétabli. Il décide ainsi de sa propre volonté des livres qu'il veut lire, du moment et de la périodicité de sa lecture, sans pour autant nier les influences ultérieures ou remettre en question son horizon d'attente. Il s'oppose au lecteur spécialisé, qui se distingue, quant à lui, en ayant fait de la lecture son métier. Dans ce cas on peut parler de critique littéraire, de lecteur d'une maison d'édition ou de chercheur littéraire. Ce premier sous-partie portera sur le lecteur populaire et ses caractéristiques identifiables au début des années cinquante.

Même si le lecteur populaire avait embrassé la lecture durant les années de l'Occupation, il était cependant toujours considéré par l'industrie littéraire comme quelqu'un qui devait être guidé par une figure d'autorité, car dans le marché du livre il existait de bonnes et de mauvaises lectures. Le lecteur ne jouissait donc pas d'une véritable liberté pour pouvoir

269 Nous optons pour employer la classification sociologique de « lecteur populaire » de Nicole Robine au lieu d'une catégorie littéraire comme celle de « lecteur réel » de Paul Ricœur, parce qu'il s'agit ici de connaître les pratiques culturelles de la lecture et non l'acte même de la lecture et ses répercussions esthétiques sur le lecteur.

choisir un livre, il était souvent sous la surveillance des autorités politiques, religieuses et même littéraires. « La majorité des éducateurs, des responsables politiques et même des militants du livre pensent que mieux vaut ne rien lire plutôt que de lire « un mauvais livre » »[270]. Cette notion de lecture en tant que loisir, certes accepté mais surveillé, dans le cas du lecteur populaire a émergé dans les années trente et a perduré, d'après Robine, jusque dans les années soixante. Le lecteur populaire est ainsi, dans les années cinquante, un lecteur dépendant, qui lit difficilement d'autres livres que ceux autorisés ou recommandés pour lui.

Cependant, ni la lecture ni le lecteur n'occupaient encore de place importante dans les politiques culturelles de l'époque. Dans le sondage d'opinion publique (Ifop) effectué par l'Institut français pour le magazine *Réalités* en 1949, qui visait à connaître les pratiques courantes des familles françaises, aucune enquête n'était consacrée à la lecture. Par contre, à la question de savoir quelle était l'activité la plus pratiquée en fin de semaine et en soirée, la lecture fut l'option la plus choisie[271]. Cette information, qui manque de précisions, sera la plus ancienne donnée recueillie concernant la lecture en France.

Cependant deux facteurs bouleverseront le profil du lecteur populaire et forgeront sa figure contemporaine, à savoir la modernisation de l'industrie du livre et la politique culturelle de l'époque. Avant les années 1950, le lecteur populaire n'était pas pris en compte par les éditeurs et les maisons d'édition. On le considérait comme un « éternel mineur »[272], quelqu'un qui se contenterait toujours de lire ce qu'on lui donnait. De l'autre côté, le livre ne revêtait pas non plus la signification commerciale qu'il a actuellement, mais était en effet classé plutôt comme un objet « artisanal » qui servait à cultiver l'esprit des gens. L'objectif n'était donc pas pour lui d'obtenir un succès commercial, même si cela pouvait arriver pour quelques auteurs français ou étrangers, mais de constituer un catalogue littéraire prestigieux et gagner du crédit littéraire. Le public cible était donc le lecteur spécialisé parce qu'il pouvait être à l'origine de la consécration d'une œuvre ou d'un auteur. La modernisation du livre consiste donc à s'intéresser à ce que le lecteur populaire a besoin de lire, se le procurer et à le rentabiliser. Les maisons d'éditions décident ainsi de créer plusieurs sortes de catalogues pour leurs différents types de lecteurs. Certaines collections seront donc conçues pour gagner de l'argent et d'autres afin de gagner du prestige. Une autre caractéristique de cette modernisation du livre, inspirée du modèle américain, sera l'utilisation de la publicité pour créer des attentes chez les lecteurs, populaires ou spécialisés. La diffusion d'une œuvre sera désormais associée à une

270 ROBINE, Nicole. *Op. cit.*, p. 26.

271 Idem, p. 29.

272 Roger Chartier utilisait l'expression « éternels mineurs » pour parler du système de guidage qui existait dans la lecture des femmes, enfants et de la classe ouvrière.

campagne de publicité réalisée par les maisons d'édition, ce qui leur permettra d'attirer l'attention du lecteur et, éventuellement, de multiplier les bénéfices économiques.

En France, le pionnier de cette nouvelle stratégie de lancement littéraire sera Bernard Grasset, propriétaire des Éditions Grasset, qui publiera en 1921 le roman *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon et en vendra 170 000 exemplaires en l'espace de seulement deux ans, ce qui sera un véritable succès à l'époque et même de nos jours. La stratégie de Grasset se distinguera non seulement de par l'utilisation des panneaux publicitaires annonçant des tirages exceptionnels (600 000 exemplaires), mais aussi par la création des Comités de Lectures sur l'œuvre d'Hémon et d'un réseau de support constitué de professeurs et curés. Michel Vernus qualifiera ce nouveau mode de diffusion littéraire de « lancements de coups de poings »[273]. Même si la Seconde Guerre Mondiale mettra fin à la normalisation de l'utilisation de la publicité dans la diffusion littéraire, depuis la fin des années quarante la plupart des maisons d'édition avaient compris l'utilité de la publicité pour la diffusion. « D'autres formes de sujétions apparaissent, d'autres lieux disent la norme (avant c'était l'Église et l'école). A l'heure de la culture de masse, la publicité utilisant l'efficacité des autres médias (l'affiche, la radio, la télévision…) dit ce qu'il faut lire »[274]. Ce changement de paradigme transformera le livre en un objet doté d'une double nature, tout à la fois marchandise et signification, pour reprendre les termes de Bourdieu[275].

Le second facteur sera l'implémentation des politiques culturelles en France. Entre 1945 et 1974, la France vivra une période d'effervescence politique, économique et culturelle qui changera la société dans son ensemble, que Jean Fourastié qualifiera de « Trente Glorieuses ». En ce qui concerne le lecteur populaire, une politique stricte de scolarisation sera appliquée dans l'ensemble du pays, « la proportion d'une classe d'âge obtenant le baccalauréat passa d'un peu moins de 5% en 1950 à 33% vers 1995 »[276], ce qui donnera lieu à une nouvelle société lectrice réclamant un accès plus facile et économique aux activités culturelles comme la lecture. Ainsi, les livres de poche apparaissent en 1953 pour combler cette nouvelle demande car ils seraient destinés aux secteurs populaires qui ne pouvaient pas payer une édition dite classique et qui ne considéraient pas non plus le livre comme un objet artisanal. Les éditions de poche ne publieront que ce qui aura un succès commercial garanti et donc, dans un premier temps, les classiques littéraires, y compris les œuvres étrangères. Mais,

273 VERNUS, Michel. *Histoire d'une pratique ordinaire. La lecture en France*, Saint-Cyr-Sur-Loire, Alan Sutton, 2002, p. 132.

274 Idem, p. 131.

275 BOURDIEU, Pierre. « Une révolution conservatrice dans l'édition », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 126-127, 1999, pp. 3-28.

276 TODD, Emmanuel. *Après la Démocratie*, Paris, Gallimard, 2008, p. 56.

aussitôt elles se pencheraient sur la diffusion des auteurs contemporains qui occupaient un rôle central dans les discussions politiques et culturelles de l'époque. La publication en format de poche est donc devenue une forme de consécration littéraire en elle-même, totalement indépendante de celle émanant des lecteurs spécialisés. Une autre impulsion aux politiques culturelles sera l'implémentation des bibliothèques au sein du système éducatif : collège, lycée et université. La lecture et l'habitude de la lecture sont ainsi intégrées comme des activités de la vie quotidienne grâce à la proximité du livre, et l'avènement des bibliothèques municipales, à la même époque, confirmera cette tendance. Le lecteur populaire considère désormais le livre comme un objet proche qui ne nécessite pas de dépense supplémentaire de sa part. En même temps, aura lieu une mise en valeur de la lecture et de la littérature dans la presse et à la télévision. La multiplication des sections consacrées à discuter de la littérature contemporaine sera accompagnée de la diffusion de la première émission de télévision exclusivement consacrée à la littérature, intitulée *Lecture pour tous,* en 1953. La lecture se positionne ainsi comme l'activité préférée des français selon le sondage de l'Ifop, encore une fois commandé par *Réalités* en 1955*,* qui montre que 62 % des personnes interrogées lisent des livres[277]. Mais, ce chiffre qui confirme l'augmentation du lectorat populaire n'est toutefois pas sans poser de questions sur la qualité de ces lectures. Tel était le cas surtout chez les lecteurs spécialisés qui considéraient qu'il fallait toujours guider ces lecteurs vers les livres qu'ils devaient consommer. On peut donc trouver des « discours de déploration des élites des années 1930 à 1960 sur une prétendue baisse du goût pour la lecture des livres de « littérature de qualité » »[278]. Commence ainsi à se dessiner un écart entre ce que lisent les lecteurs spécialisés, et tout ce qui est consacré en général par les institutions littéraires, et les lectures populaires, phénomène que Robert Escarpit qualifie de « disproportion des lectures »[279]. La vie littéraire française et ses discussions littéraires ne se reflètent pas dans les livres les plus populaires, c'est-à-dire les plus vendus. Il existe, en effet, une séparation entre ces deux types de lecteurs qui perdure de nos jours et qui paraît difficile à estomper, distinction qui ne pose pas problème aux maisons d'éditions étant donné qu'elles publient pour ces deux types de lecteurs. Cependant, ce refus de considérer comme une vraie littérature les livres lus par les lecteurs populaires peut expliquer pourquoi, jusqu'en 1990, la lecture de certains genres littéraires, comme celui sentimental, n'était pas considérée comme une pratique culturelle

277 ROBINE, Nicole. *Op. cit.*

278 POULAIN, Martine. « Lecteurs et lectures : Le paysage général », *Pour une sociologie de la lecture*, Martine Poulaine (Éd.), Paris, Éditions du Cercle de la librairie, 1988, pp. 29-58.

279 Cité par ROBINE, Nicole. *Op. cit.*, p. 53.

mais plutôt en tant que loisir[280]. La massification de certains romans remettait en question la qualité littéraire des œuvres et de leurs auteurs, la lecture populaire était considérée au même titre que celle des journaux et magazines. Les phénomènes littéraires comme la publication de *Les Misérables* de Victor Hugo 1862, qui avait remporté un succès aussi bien auprès de la critique que commercial, étaient jugés rarissimes. Quel type de littératures lisaient les lecteurs populaires ? Selon Robine, les livres qu'ils choisissent traitent de sujets qui leur sont familiers dans un langage accessible qui ne leur pose pas de difficultés, leur lecture se réalise ainsi dans ce que Robine appelle « des bornes de sécurité culturelle »[281]. « Ces procédés, dont les lettrés ne voient que l'aspect répétitif et stéréotypé, agissent pour les lecteurs populaires comme des signaux de reconnaissance culturelle »[282]. Ces sujets familiers sont déterminés par les lectures scolaires et le milieu social d'une personne, ils peuvent se développer, mais il restera un noyau dur qui sera la base de son identité de lecteur.

Si l'on analyse les sondages de ces dernières décennies, on constate qu'il existe une corrélation fondamentale entre la scolarisation et l'habitude de lecture, ce qui nous permet de supposer que les bornes de sécurité culturelle ont été établies durant cette période. Ainsi, par exemple, les textes destinés aux élèves représentaient pour les maisons d'édition une partie considérable de leur production : soit 21,7 % en 1962, 16,25 % en 1969, 12,5 % en 1973, 13,3% en 1974[283]. De plus, si l'on considère la quantité de lecteurs par âge et leur comportement, on observe que, dans le sondage réalisé par le Ministère de la Culture en 1984, 92,9 % des personnes de 15 à 19 ans sont des lecteurs, ce qui en fait ainsi la tranche d'âge qui lit le plus, si on la compare à celle des 20-24 ans (89,3 %), des 25-39 ans (83,1 %), des 40-59 ans (67,6%) et des 60 ans et plus (55,7%)[284]. De plus, si l'on prend en compte le nombre de livres lus, c'est là encore le groupe des 15-19 qui possède les plus « gros lecteurs » (26,1%), car selon ce sondage les répondants de cette classe d'âge lisaient plus de 25 livres par an, à cette époque. A titre de comparaison, les 20-24 ans étaient 26 % à se déclarer gros lecteurs, ce qui était le cas de 22 % des 25-39 ans,, de 14,5 % des 40-59 ans et de 12,6 % du groupe des 60 ans et plus[285]. La plupart des lecteurs étaient donc en réalité des élèves scolarisés, cependant un paradoxe émergera, qui peut lui aussi expliquer la diminution de la lecture dans les autres tranches d'âge, à savoir l'obligation de l'enseignement de la lecture dans les écoles.

280 La lecture des romans sentimentaux, par exemple, n'a été prise en compte dans les sondages qu'en 1990. ROBINE, Nicole. *Op. cit.*, p. 79.

281 Idem, p. 87.

282 Ibidem.

283 DESOBRY, C. *Les Maisons d'édition,* Paris, DAFSA, 1976, p. 16.

284 POISSENOT, Claude. *Sociologie de la lecture*, Malakoff, Armand Collin, 2019, p. 53.

285 Ibidem.

Les politiques de scolarisation avaient en effet pour objet de supprimer l'illettrisme dans le pays et la lecture était l'outil le plus utilisé. Mais, cette stratégie de « martèlement didactique », comme l'appelle Robine, engendra une baisse de la pratique de la lecture, une fois la scolarisation terminée. Cette méthodologie s'avère ainsi peu efficace, d'autant plus si on considère que, en même temps, les lecteurs spécialisés diffusaient l'idée que la lecture devait être un plaisir. L'on comptait donc certes, à partir des années 1950, un nombre croissant des lecteurs en France mais leur rapport à la lecture demeure difficile à mesurer, car dans les sondages on ne cherchait pas à savoir quelles étaient les raisons qui les incitaient à lire. D'autres spécialistes comme Martine Poulain ajoutent que le début de la vie professionnelle explique aussi la baisse du nombre de lecteurs parmi ceux plus âgés.

Dans le même sondage réalisé en 1984, dans lequel les caractéristiques des lecteurs en France sont beaucoup plus précises, on peut connaître leur origine socioprofessionnelle. Les groupes de personnes exerçant un travail beaucoup plus physique plus important présentent un taux plus élevé de non lecteurs. Par exemple, 46 % des agriculteurs sont non lecteurs, tout comme 32 % des ouvriers spécialisés et personnels de service, 31 % des petits commerçants et artisans, 22 % des ouvriers qualifiés et contremaîtres. En revanche, les gros commerçants et industriels sont 0 % à être non lecteurs, les cadres supérieurs et professions libérales 1,8 %, les cadres moyens 4,9 % et les élèves et étudiants 2,6 %. Pour ce qui est des gros lecteurs, c'est-à-dire les personnes qui lisent plus de 25 livres par an, on trouve le même profil : 39 % des cadres supérieurs et professions libérales sont ainsi de gros lecteurs, suivis par 34,6 % des élèves et étudiants, 32 % des cadres moyens, 29,3 % des gros commerçants et industriels. Par contre, seulement 16,6 % des ouvriers qualifiés et contremaîtres étaient de gros lecteurs à cette époque, 15,9 % des petits commerçants et artisans, 13,6 % des ouvriers spécialisés et personnels de service et 5 % des agriculteurs[286]. L'épuisement physique jouait ainsi un rôle déterminant dans la pratique de la lecture durant la vie professionnelle, c'est-à-dire que c'est dans la tranche d'âge des 19 ans-59 ans, que l'on trouvait à cette époque la grande majorité des lecteurs. La lecture et le type de lecteurs que nous sommes sont ainsi déterminés non seulement par notre approche personnelle de la lecture mais aussi par les conditions imposées par notre vie professionnelle.

Concernant la possession des livres, le même sondage réalisé dans les années quatre-vingt montre qu'un cinquième des français ne possède aucun livre (20%), chiffre deux fois plus important parmi ceux qui se considèrent comme non lecteurs (56, 7%). Cependant, le groupe

286 POISSENOT, Claude. *Op. cit.,* p. 52.

qui possède 200 livres et plus est de 22,5 %, suivi par celui qui en détient entre 100 et 199 (18,6 %) et par le groupe qui a 50 à 99 livres (15,2 %), ce qui montre que la parution des éditions de poche, la baisse du prix du livre et les politiques culturelles des Trente Glorieuses ont poussé la plupart des français à acheter des livres, même si le système des bibliothèques municipales existait déjà à cette époque. Mais la possession de livres ne se traduisait pas forcément par la lecture des œuvres littéraires, car ce même sondage révèle que le genre de livre le plus acheté était le dictionnaire ou l'encyclopédie (67,8 %), ce qui peut s'expliquer par le besoin d'apprentissage au sein d'un foyer et par le fait que les étudiants constituaient le groupe des lecteurs le plus important. On trouve aussi une autre catégorie de livres pédagogiques qui semble confirmer cette idée, la bibliothèque familiale est ainsi composée pour 50,2% de livres d'histoire. L'utilité est un autre facteur majeur pour l'achat d'un livre, ainsi 59,8 % des bibliothèques personnelles sont des livres pratiques (de cuisine, bricolage) et 37,5 % des livres scientifiques, techniques, professionnels. Les livres littéraires ont également leur place dans les bibliothèques des Français mais dans une autre proportion, à savoir que seulement 34,9 % d'une bibliothèque personnelle sont composés de livres de poésie, mais les livres de littérature classique représentent 47 % de cette dernière, les livres policiers ou d'espionnage 48,5 % et les romans autres que policiers ou d'espionnage 65,3 %[287]. L'on doit noter, tout d'abord, que la possession de livres de littérature classique peut aussi s'expliquer par des fins pédagogiques, car ce type d'ouvrages était étudié au sein des écoles, ce qui n'empêchait toutefois pas d'autres lectures, tout du moins par curiosité, au sein du même foyer. De plus, ce sondage fait une distinction entre le genre policier ou d'espionnage et d'autres types de livres, n'appartenant ni à cette catégorie, ni à la littérature classique, c'est-à-dire, entre la lecture légère et celle difficile, entre le loisir et la lecture comme acte esthétique. Dans d'autres sondages, on utilisera des termes différents afin de désigner ce second type de littérature: métaphysique ou psychologique[288]. En faisant cette distinction des lectures, on différencie aussi les personnes qui les pratiquent, on ne considère pas qu'elles appartiennent au même groupe et il faudrait donc les séparer. Le même sondage réalisé en 1984 propose une autre distinction en termes de lecture, c'est-à-dire que le genre le plus lu est celui des romans autres que policiers ou d'espionnage (28,6%), suivi par les livres d'histoire (9,6%) et les romans policiers ou d'espionnage (9,1%). Ce constat contraste avec la catégorie des livres les plus possédés, ainsi, par exemple, 5 % des répondants ont déclaré être des lecteurs de dictionnaires et d'encyclopédies, 6,9 % d'ouvrages pratiques (de cuisine, bricolage) et 6,8 %

287 POISSENOT, Claude. *Op. cit.,* p. 56.

288 Le sondage de 1955 réalisé par Ifop et commandé par le magazine *Réalités.*

de livres de littérature classique[289], ce qui confirme l'utilisation éphémère d'un certain type de livres, surtout de ceux liés à l'activité pédagogique et permet de faire la distinction entre le fait de posséder des livres et celui de pratiquer la lecture. Le roman se positionne aussi comme le genre préféré des Français, ce qui marque ainsi un changement important avec le XX^{e} siècle durant lequel la poésie détenait encore une place significative dans les bibliothèques françaises.

Mais, quelles étaient les lectures des Français durant cette période-là ? Peu de sondages ont approfondi cette question, mais selon celui réalisé en 1955, par le magazine *Réalités,* les trois livres les plus achetés à l'époque étaient *Le pays où l'on n'arrive jamais* d'André Dhôtel, *Les Eaux mêlées* de Roger Ikor et *Le Rendez-vous d'Essendilène* de Frison-Roche. En même temps, *Réalités* a proposé une liste des cent livres qui, d'après eux, composent une bibliothèque idéale. Hormis une grande majorité de romans français, on peut trouver aussi des œuvres étrangères classiques comme *Roméo et Juliette* de William Shakespeare, *Anna Karénine* de Tolstoï, ou encore des œuvres contemporaines pour l'époque telles que *Les raisins de la colère* de John Steinbeck ou *Pour qui sonne le glas* d'Ernest Hemingway. L'on notera qu'aucun roman latino-américain ne figure dans cette liste[290].

De son côté, le sondage réalisé par l'Institut de recherches économiques et sociales (Ires) de 1960 proposait aux interrogés une liste de vingt romans dans lesquels figuraient des œuvres russes et américaines comme *Les Frères Karamazov* de Dostoïevski, *Le Docteur Jivago* de Pasternak, *Hôpital général* de Frank G. Slaughter, *Lolita* de Nabokov, *Exodus* de Léon Uris ou *Le Guépard* de l'italien Lampedusa. On n'y trouve aucune œuvre latino-américaine ni espagnole non plus, la lecture des romans en espagnol demeure en effet minoritaire chez le grand public. Les trois romans les plus lus seront *Le rouge et le Noir* de Stendhal (57,5%), *L'Assommoir* de Zola (41%) et *La Peau de chagrin* de Balzac (30,5%). Même si un questionnaire cherchant à déterminer ces caractéristiques s'avère limité pour montrer vraiment ce que lisent les Français, il est cependant clair que la place des littératures étrangères demeure mineure dans leurs préférences littéraires.

Le lecteur populaire français est donc une personne qui a facilement accès au livre, soit par le biais des bibliothèques municipales, soit grâce à leur prix bas, et qui préfère largement la littérature française. La fréquence de sa lecture est en relation avec son activité professionnelle mais aussi avec son appartenance sociale. Même si la définition du lecteur pose aussi problème, car selon certains sondages, lire au moins un livre par an fait déjà de

289 POISSENOT, Claude. *Op. cit.,* p. 56

290 ROBINE, Nicole. *Op. cit.,* p. 150-152.

vous un lecteur, il est évident que la lecture est une activité assez répandue et qui continue à se développer à partir des années cinquante.

> On se rappelle la composition de la minorité de la population française qui lit beaucoup. Ce sont des gens plus instruits que la moyenne, disposant d'un revenu plus élevé, et résidant davantage dans les villes. Or, on observe dans notre société une urbanisation croissante, une augmentation progressive du niveau de vie, une élévation du degré d'instruction[291].

Cependant, la littérature étrangère n'est pas un nouveau concept pour le lecteur français. Au contraire, la France est un pays qui a accueilli et publié des écrivains étrangers depuis des décennies et le lectorat français est bien habitué à lire des romans étrangers et le lecteur spécialisé qui plus est. Les librairies et les bibliothèques possèdent toujours des exemplaires de livres des littératures étrangères mais la littérature française continue toutefois à dominer le marché éditorial. Toutes les autres littératures étrangères doivent rivaliser pour trouver une place au sein des maisons d'édition et dans les pages des critiques littéraires. L'arrivée de la prose latino-américaine dans les années cinquante doit être comprise dans ce contexte, car, même si la France est un pays assez ouvert aux cultures étrangères, le marché éditorial est limité en termes de production, publication et diffusion. Il doit donc privilégier une œuvre plutôt qu'une autre, mais quels sont les facteurs qui jouent dans ces décisions ? Afin de comprendre l'acceptation et l'évolution de la prose latino-américaine en France il faut donc examiner l'état des littératures étrangères durant cette période-là.

1.2. Les littératures étrangères en France

La traduction et la lecture des œuvres étrangères constituent une activité qui a commencé il y a des siècles et a été pratiquée dans plusieurs cultures[292]. Leur présence est attestée dans la transmission des légendes, mythes et contes, ainsi que dans la publication des œuvres, surtout des livres historiques et religieux, qui permettaient de connaître les modes de vies, la façon de penser et de ressentir des émotions qui était propre à d'autres peuples. Dans le cas de la France, nous devons considérer une particularité marquante, à savoir la consécration. Entre le XVIII^{ème} siècle et une grande partie du XX^{ème} siècle, le français était considéré comme la langue la plus littéraire, les traductions vers le français confirmaient donc sa valeur littéraire et son caractère universel. Si une œuvre étrangère franchissait la barrière de sa propre langue

291 HASSENFORDER, Jean. « Les lecteurs et la lecture », *Le livre et la lecture en France*, Jacques Charpentreau (Éd.), Paris, Les Éditions ouvrières, 1968, pp. 15-50.

292 Ainsi, par exemple, Jean Deslile considère l'esclave Livius Andronicus (s. III a. J.C.) comme l'un des premiers traducteurs du monde parce qu'il a fait connaître aux Romains « les trésors de la littérature grecque » ainsi que les traductions d'Ibn-al-Muqaffa (s. VIII) des contes indiens *Fables de Bidpay* vers l'arabe. DELISLE, Jean. « Préface des éditeurs », *Les traducteurs dans l'histoire*, Jean Delisle et Judith Woodsworth (Éds.), Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2007, pp. xi - xvi.

vers le français, elle faisait preuve de qualité. Les œuvres françaises, de leur côté, étaient toujours considérées comme des créations possédant une valeur littéraire inhérente grâce à leur langue. Jusqu'à la fin du XVII[e] siècle, en France, les notions de littérature française ou de littératures étrangères n'existaient pas. La littérature était de langue française par définition et les livres écrits dans des autres pays n'avaient ni le même statut ni le même prestige. « Michel Espagne et Michal Werner l'ont constaté depuis longtemps : « La littérature française ne se découvre comme littérature nationale que par opposition aux littératures étrangères. Auparavant, elle tend à être la littérature par excellence » »[293]. L'ouverture aux littératures étrangères en France commença au XIX[e] siècle grâce à des intellectuels comme Montesquieu qui ont plaidé pour la nécessité de connaître les œuvres étrangères et avec la publication de deux œuvres capitales sur le continent : *De la littérature du Midi de l'Europe (1813) et De l'Allemagne* (1814)[294], qui ont montré la richesse littéraire européenne. Tout cela a poussé la France à s'intéresser progressivement aux littératures de leurs voisins et, ce qui est plus important, a permis de modifier les notions françaises sur la qualité littéraire, « le canon littéraire français s'ouvre ». D'un point de vue littéraire, cet événement est une clé non seulement parce que, désormais, la littérature française acceptait de pouvoir être influencée par d'autres littératures, mais aussi parce que les maisons d'édition ont commencé à s'intéresser à la publication d'auteurs étrangers, ce qui a aussi conforté Paris dans sa position de capitale littéraire du XIX[e] siècle. « La capitale littéraire est aussi le lieu des minorités littéraires »[295], les écrivains de tous les coins du monde, y compris les Latino- Américains, faisaient ainsi de longs séjours à Paris pour essayer d'être publiés, ce même s'ils devaient payer tous les frais par eux-mêmes.

Mais, cela ne s'est pas produit sans la réticence d'une partie des intellectuels français qui ont considéré que derrière cette ouverture il existait une potentielle menace contre les lettres françaises. Ainsi, à la fin du XIX[e] siècle et au début du XX[e] siècle, époque où les œuvres étrangères commençaient à avoir un succès commercial, de vives réactions ont éclaté dans la presse contre leur publication. L'article d'opinion de Jean Ramou dans le *Gaulois* (1889) montre l'indignation d'une partie de la presse qui s'inquiétait du succès de *Maison de Poupées* d'Ibsen :

293 WEINMANN, Frédéric. « Remise en cause du canon dans les histoires de la littérature étrangère », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 14, n° 1, 2014, pp. 45-66.

294 Ibidem.

295 BESSIÈRE, Jean. « Paris, capitale transculturelle : 1920-1939 », *Paris et le phénomène des capitales littéraires. Carrefour ou dialogue des cultures : Actes du premier Congrès international du CRLC,* Paris, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 1990, pp. 185-194.

> Il n'y a plus moyen de le nier, ils tombent, les fleurons de la couronne, depuis que l'amour des étrangers aux noms sternutatoires nous tourne la tête... Demandez aux bourgeois de France quel fut leur roman préféré cette année, ils vous répondront *Quo Vadis?* Demandez aux lettrés quel fut le titre qui les régala par dessus tous les autres, ils vous répondront *Résurrection* de Tolstoï… On a estimé à plus d'un million la somme que fait perdre annuellement à la France la vogue des Sienkiewicz, des Fogazzaro, des Kipling, des Ibsen... Encore quelques pas dans ce sens, et nous ne dominerons plus le monde que par nos fourneaux. C'est peu quand on l'a dominé par l'épée et par la plume[296].

Le cas de *Quo Vadis ?* d'Henryk Sienkiewicz sera sans doute le plus remarquable succès durant les premières années du XX[e] siècle parce que la traduction française avait réussi à vendre 200 000 exemplaires en deux ans[297], chiffre remarquable si l'on considère que la quantité des lecteurs n'était pas aussi élevée qu'au milieu des années cinquante. Mais cette victoire en faveur des littératures étrangères était accompagnée d'une réponse furibonde de la part d'une partie de la presse parisienne, Wilfert-Portal a ainsi dressé la liste des journaux qui se sont exprimés contre le roman de Sienkiewicz : *Le Temps, Le Journal, L'Écho de Paris, Le Journal des débats* et *Le Gaulois*. Les arguments utilisés par les critiques ont toujours consisté à considérer que la consécration de la littérature étrangère se faisait au détriment de la littérature française, il n'existait pas de véritable jugement esthétique de l'œuvre dont, selon ces critiques la seule valeur était sa condition d'étrangère et c'est cela qu'ils attaquaient. « Nous sommes réellement envahis, et de tous les côtés à la fois. Si nous n'y prenons pas garde, ils n'y aura bientôt plus de littérature française... Tout le monde ne peut naître étranger »[298]. Cette époque était celle de l'affaire Dreyfus et le nationalisme français trouverait des échos dans le monde littéraire et de l'édition. Même si, durant cette période-là, certains intellectuels cosmopolites étaient favorables à l'acceptation des œuvres étrangères, ils constituaient toutefois une minorité en comparaison de ceux qui réclamaient une limitation de leur publication. Cela créerait en France ce que Wilfert-Portal appelle le protectionnisme littéraire, qui consiste à mettre en valeur la littérature française et à montrer que les œuvres étrangères ne symbolisent pas l'esprit français.

> Des importateurs comme Pierre Lasserre, spécialiste de Nietzsche et de Goethe, Henri Albert, le spécialiste de la littérature allemande au *Mercure de France,* Wyzewa, Bellessort, traducteur de Selma Lagerlöf, jusqu'à Gide, initialement germanophile, se firent les défenseurs d'une littérature française menacée – par le romantisme inspiré de l'Allemagne, par la mélancolie orientale des Slaves… – et les contempteurs d'une importation sans frein[299].

296 WILFERT-PORTAL, Blaise. « La place de la littérature étrangère dans le champ littéraire français autour de 1900 », in *Histoire & mesure,* vol. XXIII, n° 2, 2008, pp. 69-101.

297 Ibidem.

298 Ibidem.

299 WILFERT-PORTAL, Blaise. « Cosmopolis et l'homme invisible. Les importateurs de littérature étrangère en France, 1885-1914 », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 144, n° 4, 2002, pp. 33-46.

Les œuvres étrangères continueront donc à être traduites et publiées en France, mais sous l'œil attentif des critiques français et également loin des consécrations littéraires. Cependant, les travaux réalisés par les universitaires français ainsi que le développement de l'enseignement des langues vivantes changeront graduellement cette perspective. Ainsi, comme dans le cas de la diffusion de la prose latino-américaine en France, la production universitaire sera fondamentale pour promouvoir la mise en lumière d'autres littératures au *centre* de la Littérature mondiale.

Or, une difficulté qui subsiste encore de nos jours est la question de la saturation du marché éditorial. Il ne s'agit pas ici de renouer avec les arguments des nationalistes littéraires du XIX[e] siècle qui affirmaient que les lecteurs français choisissaient les livres étrangers parce qu'ils avaient inondé les librairies. Mais, il est indéniable que le marché a une limite qui est définie par le nombre de lecteurs d'une société. Nous savons que, dans le cas de la France, ce dernier avait augmenté pour passer de 62 % en 1955 à 74 % en 1997[300] et que, de nos jours, ce chiffre atteint 88 %[301], et que les œuvres étrangères ne représentaient qu'un pourcentage mineur des publications littéraires annuelles. En suivant le modèle des *champs* de Bourdieu, Gisèle Sapiro divise les publications littéraires en deux groupes : le pôle de la grande production et celui de la production restreinte[302]. Du fait de leur hétérogénéité, les œuvres étrangères peuvent figurer dans les deux catégories, mais une grande partie d'entre elles sont destinées à la grande production. En fait, selon Sapiro, ce sont surtout les œuvres littéraires de langue anglaise qui composent la grande production, ce y compris avant les livres en français, « best-sellers, romans sentimentaux, thrillers »[303]. Par contre, la production restreinte est dominée par la littérature française, mais avec une présence importante des œuvres étrangères aussi. Les livres latino-américains en prose, que nous analyserons postérieurement, seront classés dans cette catégorie, voilà pourquoi nous nous centrons sur ce second groupe qui permet à la maison d'édition d'accumuler du capital littéraire. Bien que le facteur économique constitue un enjeu dès lors qu'il s'agit de décider de la publication d'un livre, les œuvres de la production limitée ont pour principal objectif de faire croître le prestige littéraire de leur maison d'édition. Ainsi, l'un des critères principaux au moment de choisir un livre étranger destiné à une production limitée sera sa qualité littéraire.

300 ROBINE, Nicole. *Op. cit.,* p. 113.

301 VINCENET, Armelle et PONCET, Julliet. *Les Français et la lecture – 2019,* Paris, Centre National du Livre, 2019 [En ligne]. Consulté le 7 septembre 2021. URL : https://centrenationaldulivre.fr/donnees-cles/les-francais-et-la-lecture-en-2019]

302 SAPIRO, Gisèle. Op. cit.

303 Ibidem.

Mais, comment les maisons d'éditions mesuraient-elles cette qualité littéraire ? Nous avons identifié deux critères principaux : la garantie d'un médiateur et la consécration d'une œuvre dans un autre marché éditorial. Comme nous l'avons détaillé dans le premier chapitre, il existe plusieurs types de médiateurs, mais qui ont tous le pouvoir d'impulser la publication d'une œuvre étrangère en s'en portant garants, même si cette œuvre demeure encore inconnue ou insuffisamment appréciée dans son pays d'origine. Tel serait le cas de l'écrivain américain William Faulkner, qui était encore méconnu aux États-Unis avant d'être commenté en France. Or, la qualité littéraire peut être un concept nébuleux qui change d'un médiateur à un éditeur. Cependant, on peut identifier un élément commun qui est toujours associé à la qualité littéraire d'une œuvre, à savoir son caractère exceptionnel, que ce soit du fait qu'elle a créé un nouveau style littéraire, une nouvelle conception de la narration, une thématique sans précédent ou qu'elle constitue un témoignage unique. Il est possible qu'une seule œuvre possède plusieurs éléments exceptionnels, mais de tels cas sont rarissimes. Ces œuvres peuvent bénéficier de la consécration dans d'autres marchés éditoriaux grâce à des prix littéraires ou à une critique favorable, dans certains cas, elles ont aussi, en même temps, un succès commercial à l'étranger, *Quoi vadis ?* de Sienkiewicz en est un bon exemple. Les éditeurs prennent donc non seulement en considération la possibilité d'augmenter le prestige littéraire de leurs catalogues mais aussi celle de bénéficier d'une rentabilité considérable si l'œuvre est habilement accompagnée d'une bonne diffusion. Cela créera une concurrence entre les maisons d'édition françaises soucieuses de trouver la *perle rare* qui leur permettra de vendre des milliers d'exemplaires tout en captivant la critique littéraire. Un bon exemple de ce phénomène est la publication de *Le docteur Jivago* de Boris Pasternak, qui est parvenu à conquérir les deux champs de production, en 1957, grâce au contexte sociopolitique de son époque, car il s'agissait d'une œuvre qui avait surmonté la censure de la Russie d'une façon extraordinaire et qui, malgré les menaces et les interdictions, était parvenue à être publiée chez Gallimard avec un tirage de 400 000 exemplaires[304].

Un autre phénomène qui nous permet de mieux comprendre la place des littératures étrangères en France au XX^{e} siècle est celui des vagues. Durant la première moitié de ce siècle, on pouvait distinguer une tendance à traduire des auteurs du même pays ou ayant la même appartenance linguistique, ainsi par exemple, la littérature russe était la plus traduite et commentée durant les premières décennies de cette époque. Ensuite, viendra le tour des auteurs américains, dont la particularité était qu'une partie d'entre eux avaient séjourné à

304 PARINET, Elisabeth. *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 383.

Paris durant la période de l'entre-deux-guerres. Dans les années cinquante, les maisons d'édition ayant publié des auteurs étrangers de prestige auraient une part plus importante du marché éditorial. Tel fut le cas de Grasset et surtout de Gallimard. « Dans le domaine de la littérature étrangère, la collection *Du monde entier* [de Gallimard] poursuit le travail entrepris avant la guerre pour les romanciers américains (Après Hemingway et Steinbeck, Flannery O'Connor, Truman Capote, Jack Kerouac…) »[305]. A la même période, les Éditions du Seuil s'intéresseront aussi à la publication des livres étrangers et vont parier sur la littérature de la *nouvelle Allemagne,* en publiant des auteurs comme Heinrich Böll. Derrière cette décision littéraire se trouve aussi le désir de réunifier l'Europe après la Seconde Guerre Mondiale par le biais de la culture, « engagement partagé par d'autres milieux intellectuels et catholiques – dont *Esprit* –, alors que, dans un contexte politique tendu, un conflit armé Est-Ouest semble possible. C'est à ce rapprochement, à la nécessaire construction de l'Europe que le *Seuil* songe aussi »[306]. Anne-Marie Bertrand affirme également que la traduction des œuvres étrangères était une activité répandue sur l'ensemble du continent européen après la guerre, hormis en Angleterre[307]. La réactivation du marché éditorial européen promouvra ainsi une consommation des œuvres contemporaines, afin que les lecteurs nationaux puissent se familiariser avec d'autres pays et cultures. L'idée du protectionnisme littéraire, fortement associée au nationalisme, sera abandonnée, durant la seconde moitié du XX^{ème} siècle et remplacée par une ouverture aux œuvres étrangères. L'on considère désormais que les littératures étrangères enrichissent les catalogues des littératures nationales, ne constituent plus une menace pour un marché éditorial saturé, représentent un besoin du lecteur contemporain qui s'intéresse aussi à la production dans d'autres pays.

L'une des conséquences positives de ce nouveau panorama dans lequel les livres étrangers sont de plus en plus traduits en France sera la création du prix du Meilleur Livre Étranger, en 1948 par Robert Carlier et André Bay. L'objectif de ce prix, qui existe encore de nos jours, est de récompenser la meilleure œuvre traduite en français au cours de la dernière année. « De nombreux critiques ou éditeurs prestigieux ont fait partie du jury tels Maurice Nadeau, Raymond Queneau, Daniel Arsand ou encore, plus récemment, Gérard de Cortanze »[308]. La promotion engendrée par l'obtention d'un prix littéraire augmentera la diffusion et la vente

305 Idem, p. 382.

306 SERRY, Hervé. *Les Editions du Seuil. 70 ans d'histoires*, Paris, Éditions du Seuil, 2008, p. 42.

307 BERTRAND, Anne-Marie. « Quelques feuilles de papier cousues ensemble (ou l'étonnement d'un escargot enfant) », *Le livre et ses imaginaires : Rencontre européenne*, Henrique Barreto Nunes et *al* (Éds.), Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2001, pp. 11-18.

308 s/a. « Prix du Meilleur livre étranger Sofitel », *Sofitel Paris le Faubourg* [En ligne], Consulté le 16 janvier 2022. URL : https://www.sofitel-paris-lefaubourg.com/actualites-evenements/prix-meilleur-livre-etranger

des œuvres étrangères, tout en suscitant aussi la parution de certaines publications spécialisées en littérature étrangère. L'objectif serait toujours de familiariser le lecteur ordinaire avec les œuvres qui allaient sortir sur le marché. « Afin de toucher un public un peu plus large, de diffuser la littérature étrangère et, par ce biais, d'augmenter le volume de leurs affaires un certain nombre d'intellectuels et d'hommes du livre vont mettre sur le marché parisien des revues spécialisées »[309]. Les publications éphémères deviendront ainsi des stratégies de diffusion visant à inciter l'achat d'une nouveauté littéraire et les prix littéraires seront la garantie de leur qualité. Tel sera le panorama du marché éditorial face aux littératures étrangères à partir des années cinquante.

Cependant, il convient de préciser que réserver une place à un nouvel auteur, même s'il a déjà été consacré à l'extérieur, ne s'avère pas facile pour un éditeur littéraire. Non seulement le marché de la production est, en effet, restreint, et accaparé par les œuvres françaises, mais il dépend également de plusieurs facteurs extérieurs, notamment de la critique littéraire, de la réception des lecteurs et même du contexte sociopolitique. Les publications littéraires peuvent donc susciter l'intérêt du lectorat mais ce dernier ne garantit pas pour autant le succès commercial ou de critique d'une œuvre et de son auteur. Dans les années quatre-vingt, le directeur des Éditions Minuit, Jérôme Lindon, signalait quelques éléments nécessaires pour parler d'un lancement à succès : « [il] exige désormais vingt articles unanimement dithyrambiques, signés des plumes les plus cotées et paraissant dans un intervalle maximum de deux ou trois semaines. Ou, meilleure formule encore, un passage télégénique de l'auteur chez Bernard Pivot »[310]. Et pour parler d'un véritable phénomène littéraire, il convient que des textes qui étudient l'œuvre de l'auteur aient été publiés. Lindon explique ainsi, par exemple, que les livres écrits autour de la figure et de l'ouvrage d'Alain Robbe-Grillet ont été vendus à environ 800 000 exemplaires durant ces années-là[311]. Toutefois, même si une œuvre parvient à être lue par les critiques, il peut toutefois s'avérer que leurs réactions soient marquées par l'indifférence ou négatives. De la sorte, si la proposition esthétique d'une œuvre était fort novatrice et ne correspondait pas à l'horizon d'attente de la critique, elle pourrait être ignorée, ce qui aurait pour conséquence la perte du capital de la maison d'édition. C'est pour cette raison qu'Henri Lebachelier considère que le travail de l'éditeur s'apparente toujours à une véritable aventure, « il ne sait jamais si la faveur du public ira à ses auteurs, si les idées de

309 COOPER-RICHET, Diana. « Paris et l'écoute des cultures du monde au XIX siècle », in *Les Cahiers du XIX siècle*, n° 3, 2008, pp. 225-245.

310 LINDON, Jerôme. « Le livre comme risque », in *Le Débat : Histoire, politique, société*, n° 2, 1982, pp. 71-77.

311 Ibidem.

ceux-ci ne sont pas en avance sur leurs temps, si la critique sera favorable, si les libraires sauront où trouver ses livres, si la publicité sera bien faite, etc. Il ne sait pas non plus quand ni comment les paiements seront faits, à quelle vitesse son stock tournera »[312]. Si la question de l'argent est toujours importante pour une entreprise telle qu'une maison d'édition, elle le sera encore bien davantage pour la publication des œuvres étrangères car elles auront besoin d'une traduction.

Bien que la traduction soit l'enjeu principal de la publication des livres étrangers, elle engendre malgré tout aussi des frais supplémentaires pour la maison d'édition, qui s'ajoutent aux coûts de production, de distribution, de publicité et de droits d'auteur. Selon Gisèle Sapiro, le prix actuel de la traduction des œuvres conçues pour le champ restreint fait toujours encourir un risque pour une maison d'édition.

> (…) qui se situe entre 20 et 22 euros le feuillet, parfois plus pour les langues rares, soit près de 12 000 euros pour un roman d'environ 300 pages (800 000 signes), qui sera rarement tiré à plus de 2 000 à 3 000 exemplaires lorsqu'il s'agit d'un auteur inconnu en France ou écrivant dans une langue périphérique, ou à plus de 4 000 à 5 000 exemplaire pour les littératures en vogue[313].

Cela explique également pourquoi les maisons d'édition les plus importantes possèdent des catalogues de littératures étrangères plus significatifs que les petits maisons, les coûts de publication d'une œuvre étrangère sont, en effet, plus élevés et les risques difficiles à mesurer. Mais pour les auteurs, la France demeure malgré tout une destination prioritaire en termes de traduction, ce non seulement parce que Paris est toujours au centre de la Littérature Mondiale mais également du fait que la France est le pays qui traduit le plus de livres. Selon l'Index Translationum de l'Unesco, le nombre de livres traduits en français est passé de 5 000 en 1980 à 10 000 en 2002, sondage qui inclut les rééditions et les réimpressions. « Cette hausse de 100 % est deux fois supérieure aux taux d'augmentation de l'ensemble des traductions dans le monde, qui est de 50 % »[314]. Une telle augmentation des traductions en France rendra possible les traductions des plusieurs œuvres étrangères, y compris de celles latino-américaines et donnera même lieu à la création de maisons d'édition entièrement consacrées à la publication de livres étrangers, comme les Éditions Métailié ayant vu le jour en 1979, qui possèdent un important catalogue d'écrivains latino-américains contemporains.

Ainsi, durant la seconde moitié du XX^{ème} siècle le scénario sociopolitique et éditorial était favorable à la diffusion de la littérature latino-américaine malgré la disparition du réseau des

312 LEBACHELIER, Henri. « Les Éditeurs et l'édition », *Le livre et la lecture en France*, op. cit., pp. 53-74.

313 SAPIRO, Gisèle, « Traduire la littérature et les sciences humaines. Conditions et obstacles », *Gérer la diversité : les obstacles à l'importation des littératures étrangères en France*, Gisèle Sapiro (Éd.), Paris, Ministère de la Culture, 2012, pp. 201-224.

314 Ibidem.

intellectuels latino-américains qui avaient quitté Paris pour fuir la guerre. Ce phénomène contrastait avec ce que Rubén Darío avait affirmé en 1902, à savoir que : « *la élite de las letras de nuestras repúblicas vive hoy en París* »[315]. À partir des années quarante, les élites latino-américaines habiteraient désormais à Mexico, Buenos Aires ou à Santiago du Chili ; ce qui aurait pour conséquence une diminution du nombre de collaborations avec les écrivains latino-américains dans les revues françaises car les liens d'amitié entre la communauté française et celle latino-américaine s'étaient distendus à cause de la distance. Cependant, une telle situation ne portera pas préjudice aux traductions qui seront en effet publiées en français durant cette même période, telles que celles de *La Périchole* (1940) de Ventura García Calderón, de *Doña Bárbara* (1943) de Rómulo Gallegos, de *Dans les faubourgs de Buenos Aires* (1943) de Manuel Gálvez, et de *Les contes de ma tante Panchita* (1942), *La maison des corbeaux* (1942), *Terre de jaguars* (1944), *Le cavalier de feu* (1945) et de *Le chemin des lamas* (1945) de Hugo Wast, l'écrivain latino-américain le plus vendu durant les années quarante. Sylvia Molloy insiste sur le caractère commun de ces œuvres, « on remarquera que – à l'exception de Doña Bárbara – il s'agit d'une littérature de second ordre et à la lecture facile, dont Hugo Wast – l'écrivain hispano-américain le plus traduit à l'étranger – est sans doute le meilleur exemple »[316]. L'on peut noter aussi que toutes ces œuvres partagent une thématique tellurique, genre dans lequel la prose latino-américaine était souvent cantonné avant les années cinquante et qui limitait sa consécration auprès de la critique littéraire.

Les relations littéraires entre la France et l'Amérique Latine changent donc à partir de cette décennie, les intellectuels latino-américains délèguent la diffusion de leur littérature, mais les maisons d'éditions continuent à s'intéresser à eux et à les publier, il se produit alors ce que Molloy appelle un « effort organisé. Organisé, bien entendu, par la France ; le temps n'est plus où l'Amérique hispanique faisait les frais, payant elle-même les traductions ou les publications de ses écrivains »[317]. Ainsi, après quinze ans d'existence du domaine de la littérature américaine dans la rubrique des œuvres étrangères, la littérature latino-américaine commencera à être mise en lumière grâce à certains événements majeurs comme la remise du prix Nobel de Littérature à la Chilienne Gabriela Mistral en 1951 ou la réception favorable de Miguel Ángel Asturias en France, qui remportera lui aussi le Prix Nobel de Littérature en 1967. Un autre facteur favorable à la publication des œuvres latino-américaines serait, selon l'écrivain Mario Vargas Llosa, l'intérêt très mitigé que le Nouveau Roman français avait

315 DARÍO, Rubén. *La caravana pasa*. Madrid, Mundo latino, 1917, p. 168.
316 MOLLOY, Sylvia. *Op. cit.*, p. 179.
317 Idem, p. 181.

suscité chez les lecteurs. Selon lui, leur rapide acceptation dans les champs de la production restreinte était dû à la léthargie dans laquelle se trouvait le lectorat français à cause des livres de « Claude Simon, Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute et consorts, alors à la mode, [le Nouveau Roman] passerait comme un feu follet sans laisser beaucoup de traces »[318]. Quoi qu'il en soit, des maisons d'édition comme Gallimard, Albin Michel, Laffont, Stock, Le Seuil, Casterman, Seghers, décideront de parier sur la littérature latino-américaine et commenceront à publier ses livres, notamment ceux en prose, de façon plus régulière. Les années cinquante marqueront ainsi le début de cet effort organisé qui se cristallisera dans la parution des catalogues ou collections consacrés à cette littérature. Cependant, parier sur le succès commercial d'une collection ou d'un écrivain est « une œuvre de longue haleine »[319] pour une maison d'édition, d'où l'importance qu'une telle décision émane des éditeurs français et que ce phénomène soit associé à la critique littéraire, c'est-à-dire au lecteur spécialisé.

1.3. Le lecteur spécialisé et la critique littéraire française

A l'inverse du lecteur populaire, celui spécialisé choisit plus soigneusement ses lecteurs et prend en compte les recommandations des autres institutions littéraires telles que les prix littéraires, la critique littéraire, l'opinion des écrivains ou, encore, les études universitaires. Il se distingue aussi en lisant des œuvres qui dépassent ou défient son *horizon d'attente,* son intérêt consiste plutôt à augmenter ses expériences esthétiques et non à les limiter à une expérience déjà consolidée. Cette caractéristique lui permet ainsi de lire des genres littéraires, aussi bien des œuvres psychologiques, métaphysiques, sociales ou d'autres catégories qui nécessitent une grande implication de la part du lecteur. Il accepte aussi avec moins de réticence les expérimentations stylistiques, de narration ou thématiques des nouvelles publications, il s'agit donc d'un lecteur habitué au champ restreint de la production. Mais, il convient de préciser également que celui que l'on qualifie de lecteur spécialisé renvoie à un ensemble de groupes qui peuvent se distinguer les uns des autres et que dans ces groupes variés figure aussi le critique littéraire.

Le critique est, en effet, un lecteur spécialisé assez particulier parce qu'il joue un rôle transcendantal dans la diffusion et la consécration d'un livre ou d'un auteur. Il possède donc un capital littéraire qui peut déterminer le destin d'une œuvre, sans pour autant garantir son succès commercial. Il s'avère cependant nécessaire de nuancer son influence car tous les critiques n'ont pas accumulé le même capital littéraire. De plus, les publications telles que les

318 VARGAS LLOSA, Mario. « Quand Paris était une fête », in *L'Herne : Mario Vargas Llosa.* Paris, L'Herne, 2003, pp. 121-123.

319 LEBACHELIER, Henri. Op. cit.

journaux, revues ou magazines possèdent, pour leur part, un autre capital en mesure de faire croître ou diminuer celui du critique. Et même si le critique n'est pas encore connu, ou n'a pas encore accumulé de capital littéraire, ses commentaires pourraient toutefois influencer la réception d'une œuvre grâce au capital du journal ou de la revue, qui exerce ainsi une consécration, que l'on peut nommer transfert.

Or, il existe deux types de critiques selon Barthes, à savoir la critique-chronique et la critique-livre[320]. La première est publiée dans la presse, les magazines ou revues, c'est-à-dire que ce sont les critiques qui y commentent les nouveautés littéraires et qui se distinguent par leur rattachement à la période dans laquelle elles ont été publiées ; tandis que la seconde critique est, quant à elle, diffusée sous le format d'un livre et se caractérise par un style plus littéraire, afin d'aborder de façon plus minutieuse l'œuvre d'un auteur et de diminuer l'importance du contexte historique de sa publication. La *Nouvelle critique,* qui dans les années soixante a eu un grand impact sur les discussions littéraires, appartient aussi à ce second groupe car elle cherche à devenir un genre littéraire en lui-même.

> Je crois que c'est très différent de faire un livre et de faire un article. On le sait de mieux en mieux depuis Mallarmé, le livre implique une attitude créatrice spécifique. A partir du moment où l'on conçoit des livres de critique qui ne soient plus des recueils des chroniques, on fait entrer la critique dans la littérature alors que jusque-là, elle restait parent pauvre[321].

Pour ce travail, nous n'allons nous intéresser qu'à la critique-chronique[322] non seulement parce qu'elle nous permettra de connaître une plus grande diversité des opinions sur la prose latino-américaine, mais aussi car nous aurons ainsi la possibilité de déterminer quelle est l'évolution de la critique à l'égard de cette littérature. D'après Joseph Jurt, qui distingue lui aussi ces deux types de critiques, la critique-chronique possède quatre caractéristiques qui la distinguent de la critique-livre : l'actualité, le caractère judicatif, le public et la tendance du support. Le caractère d'actualité réside dans le fait que ce sont des publications périodiques. « Il est donc forcé de lire et de recenser les livres qui viennent de paraître, il doit suivre l'actualité littéraire »[323]. Le caractère judicatif signifie que le critique cherche à se montrer normatif, à indiquer au lecteur la valeur d'un livre, s'il doit le lire ou éviter de le faire, alors que le public est le destinataire de la critique, la personne à persuader. Or, il convient de

320BARTHES, Roland. « Avec la critique-livre, le critique est entrée dans la littérature », *Arts*, 15 décembre 1965, pp. 9-10.

321 BARTHES, Roland. Op. cit.

322 Dans quelques travaux de réception on peut également trouver l'expression « critique journalistique », mais qui ne fait normalement référence qu'aux études de la critique littéraire dans les journaux. Voilà pourquoi nous avons décidé d'utiliser la classification de Barthes, parce qu'elle nous semble plus pertinente étant donné qu'on analysera aussi des magazines littéraires et des revues.

323 JURT, Joseph. « Introduction », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°59, 2007, pp. 253-267.

préciser que chaque critique a une idée différente de son lecteur à lui, il est donc possible que certains s'adressent à un public populaire et d'autres, à l'inverse, à un public spécialisé. Enfin, toutes les publications ont tendance à avoir une ligne éditoriale différente, ce qui peut influencer les choix du critique ainsi que la sélection des œuvres qui sont commentées. Paul Renard montre par exemple que la rubrique littéraire de *L'Action française* (1908-1944), journal d'extrême droite, avait embrassé le nationalisme littéraire pendant les années trente et quarante et que, dans ses critiques, les livres étrangers étaient considérés « comme inférieurs aux romans français, qui auraient le privilège de l'ordre, l'équilibre, de la légèreté, du refus de l'engagement, bref de respecter les canons du classicisme »[324]. De son côté, Josepht Jurt rappelle aussi les critiques de Saint-Beuve contre les textes révolutionnaires et romantiques dans les journaux conservateurs *Le Constitutionnel* et *Le Moniteur*[325].

Or, Pierre Brunel insiste sur le caractère relatif du concept d'actualité lorsque l'on parle de la critique journalistique, puisque certains événements peuvent facilement mettre de côté l'intérêt pour les nouveautés littéraires. Tel est le cas des prix littéraires, de la mort d'un écrivain, entres autres. Ces événements fortuits, qui se différencient des rééditions, par exemple, qui sont programmées bien à l'avance, forcent le critique littéraire à commenter d'autres livres que ceux qu'il avait prévu, d'analyser, ce qui peut diminuer l'impact de la diffusion du livre qui a été mis de côté et se trouve déjà dans les librairies. Ces interruptions peuvent aussi venir de l'initiative du critique qui décide de mettre en lumière un sujet différent de celui des nouveautés littéraires. « Dans le numéro du 30 juin 1978 du *Monde* on trouvait, sous la plume de Josiane Duranteau, un long article qui était le fruit d'une enquête que la journaliste avait menée sur « ce que les Français ont lu cette année »[326]. Même si la règle impose des commentaires sur les nouveautés littéraires, des événements extérieurs ou la volonté du critique peuvent changer temporairement cette notion. Cependant, il est nécessaire de souligner également à quel point le contexte politique d'un pays peut dicter les contenus d'une publication journalistique, de même que d'un magazine ou une revue et, par conséquent, leur rubrique littéraire, peut être amenée à le faire aussi. On peut donc s'attendre à ce « que la critique littéraire journalistique soit marquée par les événements, par les préoccupations politiques »[327]. Nous avons déjà évoqué le succès colossal de *Docteur Jivago*

324 RENARD, Paul. « Étranges étrangères : L'Action française devant le roman européen (1931-1944) », *Les romanciers français : lecteurs et spectateurs de l'étranger, 1920-1950*, Anne-Rachel Hermetet (Éd.), Lille, Éditions du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle, 2004, pp. 25-34.

325 JURT Joseph. « Introduction », *Op. cit*.

326 BRUNEL Pierre. « La critique littéraire journalistique », *La critique littéraire*, Pierre Brunel (Éd.), Paris, Presses Universitaires de France, 2001, pp. 29-40.

327 Ibidem.

de Pasternak dans un contexte de Guerre Froide où les critiques à l'encontre du régime soviétique étaient bien accueillies en Occident. Nous pouvons aussi mentionner le *Cahier de Guerre* de la *Revue de l'Amérique Latine* de Martinenche durant la Première Guerre Mondiale, qui avait pour objectif d'obtenir un soutien de l'Amérique Latine envers la France. Dans le contexte de notre recherche, il sera aussi inéluctable de relier l'augmentation de l'intérêt pour la littérature d'Amérique Latine et la fascination suscitée en France par la Révolution cubaine.

Concernant l'intérêt de la critique spécialisée dans la littérature étrangère, nous devons dire qu'il a considérablement changé à partir de la fin des années quarante. Avant cette période, les revues les plus influentes, comme la *Nouvelle Revue Française,* avaient des rubriques étrangères mais auxquelles n'était pas octroyée une place aussi importante que celle réservée à la littérature française. Le cas de Valery Larbaud s'avère particulièrement exemplaire parce qu'il était l'un des critiques les plus visionnaires de sa génération, et a fait découvrir à la France des écrivains étrangers tels que James Joyce, William Faulkner ou encore Jorge Luis Borges, mais il n'avait pas le même capital littéraire que ceux qui étaient en charge de la rubrique de littérature française, parmi lesquels André Gide, par exemple. Ainsi, lorsqu'il essaye de faire publier l'*Ulysse* de Joyce par la maison d'édition de la *Nouvelle Revue Française*, il ne parviendra pas à convaincre les éditeurs de la valeur littéraire de ce livre qui sera jugé trop éloigné du canon français. Son influence en tant que critique sera donc mineure pour le grand public mais également pour celui spécialisé. Ainsi, quand, en 1920, Larbaud considère que la littérature française est « en retard de vingt ans en ce qui concerne la littérature espagnole »[328], en parlant des œuvres de Ricardo Güiraldes (1886-1927) et de Gabriel Miró (1879-1930)[329], ces propos n'auront pas un grand impact non plus sur les publications des œuvres étrangères de son époque.

Dans les années cinquante, la critique française continuera à mettre en lumière les œuvres d'écrivains français tels que Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Simone de Beauvoir, Françoise Sagan, Boris Vian, Alain Robbe-Grillet, Claude Simon ou Nathalie Sarraute, mais les livres étrangers commenceront à se faire une place dans les journaux, les grandes revues littéraires et les magazines. L'initiative des diverses maisons d'édition et de l'Unesco[330] de publier des

328 LARBAUD, Valery. « Poètes espagnols et hispano-américains contemporains », in *Nouvelle Revue Française*, n° LXXXII, juillet, 1920, p. 147.

329La définition de Larbaud englobe l'ensemble des pays hispanophones, il ne fait donc pas différence entre l'Amérique latine et l'Espagne : Guiraldes était un écrivain argentin et Miró était espagnol..

330 BAREIRO SAGUIER, Rubén. « Un creuset d'expressions littéraires », in *Le Courrier,* mars, 1972, pp. 27-30.

auteurs latino-américains impulsera l'intérêt pour cette région et la parution de critiques littéraires sera de plus en plus fréquente. Si l'on analyse, par exemple, le livre *La Nouvelle Revue Française et l'Amérique Latine,* qui compile tous les commentaires et les critiques consacrés aux livres de cette zone entre les années 1920 et 2000, nous constatons qu'il y a une considérable augmentation du nombre de critiques à partir de cette période, durant laquelle on passe en effet de quatorze avant 1942[331] à soixante-dix-sept entre 1953 et 2000[332], et qu'il existe une évolution de son discours aussi bien dans l'extension des textes que dans leur analyse. Si, jusque dans les années soixante, les textes commentés faisaient souvent référence aux écrivains français ou européens, ce qui montrait que la légitimation passait par la comparaison des œuvres latino-américaines à celles d'auteurs connus du public français, à partir des années soixante-dix, les critiques utiliseront pour référence des auteurs ou intellectuels d'Amérique Latine. Ce changement de paradigme non seulement met en évidence le fait que les critiques considéraient que leur public était déjà bien familiarisé avec les œuvres d'Amérique Latine mais également établit une émancipation totale de la littérature espagnole auxquelles on les avait historiquement associées, désormais elles étaient jugées assez riches pour faire référence à elles-mêmes. Et, dans quelques cas exceptionnels, des auteurs latino-américains ou des mouvements littéraires latino-américains seront pris pour référence afin d'introduire de nouveaux écrivains étrangers ou français.

> On ne parlait plus que du « boom » latino, du « réalisme magique », formule qui demanderait un peu d'attention, car le propre de la magie est de s'affirmer avant tout comme réelle, et l'on vit des Européens, plus ou moins doués, se mettre au tango littéraire, à la salsa romanesque, au mambo narratif, avec toute la grâce qu'on imagine[333].

La littérature latino-américaine deviendra ainsi ce que Pierre Rivas appelle une « littérature exportatrice, c'est-à-dire un modèle »[334] pour d'autres littératures.

Il convient toutefois de rappeler qu'il s'agit là d'un lent processus qui se consolidera tout au long de la seconde moitié du XX^{ème} siècle, c'est-à-dire que des décennies seront nécessaires

331 Voir annexe 2.

332 Ces deux époques, 1910-1942 et 1953-2000 divergent pour les éditeurs de *L'Amérique Latine et La Nouvelle Revue Française* aussi. Cependant, il faut préciser que, durant la première époque, les textes parus dans la revue sont classés comme *Comptes-rendus* parce que, en général, il ne s'agissait pas de critiques mais plutôt de résumés d'œuvres latino-américaines, même si l'on peut y trouver cependant quelques éléments d'appréciation. Par contre, la seconde étape est subdivisée en deux catégories : *Chroniques* et *Notes.* Ces deux éditeurs ont leurs propres critères d'appréciation des œuvres et des auteurs latino-américains, voilà pourquoi nous devons considérer cela comme de la critique. Durant cette seconde époque sera aussi publiée une rubrique de *Textes* dans laquelle seront présentés des textes traduits d'auteurs latino-américains. Cependant, le chiffre de soixante-dix-sept n'inclut pas ces textes car il ne s'agit pas de critiques.

333 CARVALLO, Fernando (Éd.). *L'Amérique Latine et la Nouvelle Revue Française 1920- 2000,* Paris, Gallimard, 2001, p. x.

334 RIVAS, Pierre, « Fonction de Paris dans l'émergence des littératures latino-américaines », *París y el mundo ibérico e iberoamericano, Actas del XXVIII° congreso de la Sociedad de Hispanistas Franceses (S.H.F),* mars, 1997, pp. 331-335.

pour que les critiques puissent commenter les œuvres latino-américaines, sans avoir besoin d'utiliser des références non latino-américaines. Leurs connaissances de l'histoire et des mouvements littéraires d'Amérique Latine augmenteront aussi grâce aux travaux des universitaires français qui continueront à s'intéresser à cette région et à en diffuser les œuvres. Tel est le cas de Sylvie Sesé-Léger, qui, en 1975, propose une critique de *Les Chiens affamés* de Ciro Alegría dans la *Nouvelle Revue Française*, en utilisant l'étude indigéniste d'Henri Bonneville. Pour sa part, Roger Caillois, directeur de la collection *La Croix du Sud* de Gallimard, ne dira qu'en 1965, soit quatorze ans après le lancement de sa collection, que « l'heure sonne maintenant pour la littérature de l'Amérique latine. C'est elle qui est appelée à nous donner les chefs-d'œuvre que nous attendons »[335]. Nous devons considérer ainsi que, même si la prose latino-américaine sera commentée de façon régulière, à partir des années cinquante, par les plus importants journaux et revues, le succès auprès du grand public ne sera au rendez-vous qu'à partir de la fin des années soixante.

Ainsi, l'on peut identifier trois périodes bien distinctes du traitement que la critique littéraire française réserve à la prose latino-américaine. La première s'étend des dernières années du XIX^{ème} siècle jusqu'au milieu du XX^{ème} siècle et se distinguera par sa formulation de commentaires très succincts sur les œuvres et la priorité qu'elle donnera aux références européennes pour expliquer la littérature latino-américaine. La seconde commencera à partir de 1950, les textes critiques y seront plus nombreux, mieux argumentés et porteront des jugements sur les œuvres, mais les connaissances concernant l'hétérogénéité de la littérature latino-américaine ne seront pas encore maîtrisées et on continuera à les comparer aux œuvres et auteurs européens, « ils cèdent parfois à un européocentrisme involontaire »[336]. Cependant, cette période servira à faire sortir les auteurs latino-américains du cercle d'hispanistes français pour les faire connaître auprès du grand public spécialisé constitué de critiques littéraires de journaux, magazines et revues, « on pourrait dire que, pour le lecteur français, elles ont quitté le domaine du *savoir* et son passées, définitivement, dans celui de la *culture* »[337]. La troisième période débutera à la fin des années soixante et se distinguera par son avènement dans le domaine du grand public, la grande presse et les moyens de communication de masse comme la télévision et ses émissions littéraires.

335 PIATTIER, Jacqueline. « "La Littérature Latino-Américaine Sera La Grande Littérature de Demain", affirme Roger Caillois », *Le Monde*, 10 avril 1965 [En ligne]. Consulté le 18 mars 2022. URL : https://www.lemonde.fr/archives/article/1965/04/10/la-litterature-latino-americaine-sera-la-grande-litterature-de-demain-affirme-roger-caillois_2183346_1819218.html

336 GLISSANT, Édouard. « D'une vision innocente et trop brève de cette « autre amérique » », *L'Amérique Latine et la Nouvelle Revue Française 1920 – 2000*, op. cit., pp. xiii - xvii.

337 MOLLOY Sylvia. *Op. cit.*, p.190.

Or, si l'on compare la quantité de livres latino-américaines commentés à partir des années cinquante, ce chiffre sera encore minoritaire par rapport à celui de la littérature française et même de celle étrangère. Ainsi, par exemple, dans la *Nouvelle Revue Française*, on comptera environ deux critiques d'œuvres latino-américains par an, chiffre qui demeurera le même dans les années soixante, et augmentera pour atteindre trois dans les années soixante-dix et diminuera[338] durant les décennies suivantes. Par conséquent, même si la critique littéraire va mieux comprendre cette littérature, la quantité de publications en français demeurera très faible en comparaison des autres publications, ce qui limitera considérablement sa diffusion dans la presse et les revues. Si l'on examine, par exemple, le nombre des livres publiés, y compris toutes les littératures étrangères, dans la collection *Du monde entier* de Gallimard entre les années cinquante et soixante, on constate qu'« il fait plus que doubler, passant de 15 à 37, une moyenne qui se maintiendra dans les deux décennies suivantes »[339]. Cependant, le nombre de langues traduites passera lui aussi de 14 à 24 durant la même période, où l'anglais « reste prépondérant mais sa part diminue (de 60 % à 42%) au profit des autres langues, notamment l'espagnol (12%) et l'italien (9,5) %, langues qui voient fleurir une nouvelle génération d'auteurs »[340]. Ainsi, malgré certaines publications de livres latino-américains contemporains dans l'une des maisons d'éditions les plus distinguées de France, l'intérêt suscité par cette littérature ne sera toutefois pas comparable à celui pour la littérature anglophone qui continuera à dominer la rubrique des littératures étrangères et, par conséquent, à attirer l'attention des critiques littéraires.

En outre, il faut considérer aussi que la critique française était concentrée autour des deux mouvements littéraires qui dominaient les discussions de l'époque, à savoir la littérature engagée et le nouveau roman. La place laissée aux œuvres latino-américaines était donc très réduite et ce, encore davantage si l'on considère que les rubriques littéraires des journaux et revues étaient publiées une fois par semaine ou par mois, selon le type de publication. Cependant, il faut souligner également que, de temps en temps, des écrivains latino-américains publiaient des textes sur la littérature latino-américaine ou celle d' Europe, dans ces rubriques, « Breton vu par Paz, Lautrec et le tango par Cortázar, Bonaparte par Mutis, entre autres exemples sérieux ou amusants »[341], ce qui non seulement octroyait une légitimation à la voix des écrivains latino-américain mais permettait aussi de porter un

338 Voir annexe 2.

339 SAPIRO, Gisèle. « Gérer la diversité : les obstacles à l'importation des littératures étrangères en France », *op. cit*.

340 Ibidem.

341 GLISSANT, Édouard. Op. cit.

nouveau regard sur les sujets qui intéressaient le public français. L'émergence de la prose latino-américaine a donc eu lieu dans un contexte où les littératures étrangères étaient mieux acceptées aussi bien par le public spécialisé que par celui commun, changement qui s'explique par le contexte sociopolitique de la France de l'après-guerre qui éprouvait le besoin de s'ouvrir aux autres cultures ainsi que de moderniser son système scolaire. La réception de la prose latino-américaine bénéficiera de ces facteurs pour se faire une place centrale dans les rubriques littéraires et ce grâce aux relations littéraires forgées dans son passé. Cet intérêt ira *crescendo* du fait de la traduction d'auteurs latino-américains emblématiques qui captiveront l'intérêt de la critique spécialisée de façon exponentielle, nouvelle génération dont Jorge Luis Borges sera le fer de lance.

2. Les auteurs latino-américains et leur arrivée en France

La publication d'un livre étranger constitue l'une des dernières étapes de la découverte et la reconnaissance d'un auteur. Les comptes-rendus, les commentaires littéraires, le travail de traductions et les entretiens peuvent parfois précéder la publication de son œuvre et, pourtant, plusieurs années peuvent s'écouler entre la rédaction du livre et la consécration dans le champ littéraire étranger, en l'occurrence le français, voire même des décennies. Il existe plusieurs motifs pouvant accélérer l'intérêt pour un livre ou un auteur et d'autres susceptibles de le ralentir. Dans le cas des écrivains latino-américains Jorge Luis Borges, Mario Vargas Llosa, Juan Carlos Onetti, Reinaldo Arenas y Roberto Bolaño, on verra que de multiples facteurs ont déterminé leur publication en France durant une période précise. Il est donc nécessaire de connaître au cas par cas les détails de leur arrivée et d'identifier les facteurs qui ont facilité leur traduction vers le français.

Un point de départ, une date significative, un événement majeur bouleverseront les relations littéraires entre la France et l'Amérique Latine, à savoir la visite de Roger Caillois en Argentine en 1939. Invité par Victoria Ocampo (1890 – 1979) et le groupe *Sur* pour donner une série de conférences sociologiques, Caillois restera plusieurs années dans ce pays sud-américain à cause de la Seconde Guerre Mondiale. Il deviendra un lecteur avide de littérature latino-américaine et commencera à diffuser quelques auteurs latino-américains dans sa revue *Lettres françaises,* notamment Jorge Luis Borges et ce grâce à la traduction de Néstor Ibara. Devenu hispaniste dans sa pratique, Caillois mettrait en lumière, et pour un public francophone, les nouveautés littéraires qui n'étaient pas encore envoyées à Paris et ce, depuis une capitale sud-américaine. Les relations littéraires entre ces deux territoires en seront ainsi transformées, les nouveaux écrivains latino-américains n'auront plus besoin de séjourner ni

d'habiter à Paris pour être traduits et lus en France. Cela s'explique aussi parce que certaines villes latino-américaines, comme Buenos Aires et Mexico D.F., ont réussi au milieu du XX^{ème} siècle à s'insérer dans le marché mondial du livre, ce qui a eu pour conséquence la réduction du nombre de voyages vers l'Europe. Molloy insiste également sur un autre facteur qui a considérablement changé, à savoir qu'auparavant le lecteur français demandait le témoignage personnel de l'écrivain latino-américain[342]. La prédilection des maisons d'édition françaises pour la publication d'œuvres littéraires à caractère historique pendant la première moitié du XX^{ème} siècle explique bien cette nécessité. « Le témoignage personnel perd de l'importance : il est complété – et souvent avantageusement remplacé – par celui de l'œuvre »[343]. La diversité des publications à partir des années quarante changera ainsi l'horizon d'attente du public français et les maisons d'édition françaises seraient confrontées à une hétérogénéité majeure qui représenterait mieux l'ensemble des pays latino-américains et leurs ambitions littéraires. De plus, les thématiques des nouveaux écrivains latino-américains avaient évolué et, même si on pouvait distinguer une influence étrangère dans leurs récits, ils cherchaient cependant tous un style ou un style qui leur serait propre. L'imitation des grandes maîtres n'est plus la norme parmi les latino-américains, il s'agit plutôt de rechercher l'authenticité.

Ainsi, à son arrivée en France en 1945, Caillois sera en charge de la collection *La Croix du Sud* de la prestigieuse maison d'édition Gallimard. Après la Seconde Guerre Mondiale, l'intérêt du public français pour les nouveautés littéraires était de retour, y compris pour les littératures étrangères. Cependant, cette fois-ci, les œuvres latino-américaines auront un impact plus important dans la critique française en raison de la diffusion réalisée par Gallimard et de la réputation de Caillois. Grâce aux *Lettres Françaises* et à son rôle actif comme intellectuel, Caillois avait rassemblé autour de lui un réseau important de critiques français qui s'intéresseraient eux aussi à la littérature latino-américaine. « La Croix du Sud » devient ainsi une vitrine privilégiée dans laquelle le lecteur populaire et celui spécialisé pouvaient retrouver un ensemble d'œuvres qui leur faisaient découvrir l'Amérique Latine. L'intention de Caillois était de donner au public français « l'essence »[344] de cette région. Or, postérieurement le choix de Caillois a été fortement critiqué, ce aussi bien en France qu'en Amérique Latine, parce qu'on a considéré qu'une grande partie sa sélection montrait une Amérique Latine assez exotique où l'aspect esthétique n'était pas prioritaire, « malgré la variété des auteurs et des genres, la fiction s'effrite pour faire place à une approche sociale et

342 MOLLOY, Sylvia. *Op. cit.,* p. 178.

343 Ibidem.

344 LOUIS, Annick. « Étoiles d'un ciel étranger : Roger Caillois », in *Littérature,* vol. 170, 2013, p. 71-81.

culturelle, voire historique »[345], signale Annick Louis. Cela montre que les critères de publication du début du XX^{ème} siècle subsisteront encore durant la seconde moitié de ce dernier.

L'analyse réalisée par Jean-Claude Villegas à la quatrième page des œuvres publiées dans « La Croix du Sud » montre aussi que l'éditeur voulait mettre en lumière « l'évocation d'un monde étranger et hostile, marqué par la violence ».[346] De son côté, Guerrero considère que l'intention de Caillois était de rassembler une ensemble d'œuvres afin de bien comprendre l'Amérique Latine, ce qui prouve que l'objectif de cette collection était explicatif et non esthétique car les œuvres latino-américaines s'en tenaient à montrer une réalité sociale. Même si certaines œuvres, comme celle de Borges par exemple, sont loin d'êtres qualifiées d'exotiques, selon Guerrero, la collection cherche à dessiner une fresque sociale à travers la littérature, l'expérience esthétique est donc secondaire.

> La Cruz del Sur *se erige en un espacio para la alteridad que encierra una metodología destinada a una comprensión de lo latinoamericano; pero, al mismo tiempo, preserva las distancias y jerarquías entre los dos mundos, cerrando los accesos a la experiencia estética como manifestación moderna de lo general y lo universal* [347].

Louis reconnaît aussi qu'une lecture critique de la collection « La Croix du Sud » de Caillois s'avère légitime, mais elle signale néanmoins que, malgré tout, cette collection à réussi à faire parler des auteurs latino-américains, « lorsqu'il s'agit de littérature, une réception orientée vaut mieux que l'absence de toute réception »[348], ce qui est indéniable. L'histoire moderne des relations littéraires entre la France et l'Amérique latine ne peut être comprise sans prendre en compte le rôle de la Croix du Sud dans la diffusion de la littérature latino-américaine, elle qui a été le socle fondamental de cette littérature entre les années cinquante et soixante-dix. Jorge Luis Borges a été le premier à entrer dans ce catalogue, en 1951, mais sa réception remonte à bien avant cette époque, car, même s'il y avait été déjà repéré et commenté par l'un des critiques les plus remarquables, dans les années vingt, son succès international résultera toutefois de la *redécouverte* de Caillois et de la Croix du Sud, ce qui montre bien le pouvoir de consécration qu'exercera cette collection de Gallimard.

345 Ibidem.

346 Ibidem.

347 GUERRERO, Gustavo. « La Croix du Sud (1945-1970) : génesis y contexto de la primera colección francesa de literatura latinoamericana », *Re-mapping World Literature*, Gesine Müller *et al* (Éds.), Berlin, De Gruyter, 2018, pp. 199-208.

348 LOUIS, Annick. Op. cit., p. 12

2. 1. Jorge Luis Borges, l'argentin cosmopolite

La réception française de l'écrivain argentin Jorge Luis Borges (1899–1986) a débuté, en 1922, dans une revue littéraire lyonnaise appelée *Nanomètre* (1922–1928) qui était éditée par le médecin et poète Émile Malaspine (1892–1953). D'après Donald L. Shaw, Malaspine a découvert les poètes d'Espagne et l'Amérique latine grâce à sa rencontre avec Vicente Huidobro en Suisse. Malaspine publiera même en espagnol dans la revue ultraïste *Alfar* de Corunna et *Proa* de Buenos Aires, ce qui montre son adhésion à la nouvelle poésie expérimentale. Dans *Nanomètre,* paraîtront deux poèmes du jeune Borges, *Sábado* publié en 1922 dans le numéro 2[349], et *Atardecer* sorti en 1923 dans le numéro 4 et accompagné d'une traduction réalisée par Malaspine. « *So far as I know, these were the first of his poems to be published in France and, in the case of the second, the first to be translated into any language* »[350]. Cependant, grâce aux *Œuvres Complètes*[351] publiées par Gallimard en 1993, l'on peut déterminer qu'en 1921, Borges avait écrit en français deux textes portant sur le mouvement dadaïste et sur son leader Tristan Tzara pour l'anthologie internationale *Dadaglobe,* mais qui n'ont pas été publiés pour des raisons pas très claires. Toutefois, cela met en évidence deux aspects de Borges ; tout d'abord, une caractéristique qui l'accompagnera durant sa réception, à savoir le cosmopolitisme. À l'âge de vingt-deux ans, Borges faisait partie d'un cercle littéraire international qui pouvait faire publier ses créations dans des revues consultées par les élites littéraires européennes, alors que d'autres écrivains latino-américains ne bénéficieraient pas des mêmes contacts. En second lieu, Borges cherchait lui-même l'internationalisation de sa pensée, tout du moins durant ces années-là. Il voulait aussi, de même que tant d'autres auteurs latino-américains, être lu et publié à l'étranger. La connaissance du sujet, le dadaïsme, et sa familiarité avec les cercles d'intellectuels suisses ont sans doute joué un rôle dans sa décision de participer au projet *Dadaglobe,* de même que sa maîtrise de la langue française qui lui permettait d'y participer sans avoir besoin d'un traducteur. Le contraste entre le jeune Borges des années vingt et celui des années quarante, qui se montre plus discret, pudique et ne cherche pas la notoriété, s'avère donc évident.

Sa deuxième traduction et sa troisième parution dans une revue étrangère auront lieu en 1923, dans la *Revue de l'Amérique Latine*, dirigée par Ernest Martinenche, publication qui demeure

349 Shaw note qu'il existe trois versions différentes de ce poème qui sera inclus dans le recueil *Fervor por Buenos Aires.*

350 « Pour autant que je sache, ce sont les premiers de ses poèmes à être publiés en France et, dans le cas du second, les premiers à être traduits dans n'importe quelle langue », traduction libre. SHAW, Donald L. « Manomètre and Borges first publications in France », in *Romance Notes*, vol. 36, n° 1, 1995, pp. 27-34.

351 BERNÈS, Jean-Pierre. « Chronologie », *Œuvres complètes*, Jorge Luis Borges, tome 1, Paris, Gallimard, collection La Pléiade, 1993, pp. xii-lvi.

encore peu connue. La collection de la Pléiade des *Œuvres Complètes* de Gallimard, par exemple, ne l'inclut pas dans sa minutieuse rubrique « Chronologie ». Étant donné que Gallimard avait consulté régulièrement l'écrivain, on peut en déduire que Borges et son réseau n'étaient pas au courant de ce commentaire qui était paru dans l'édition de novembre, volume VI, numéro 23, dans la section *Les Livres*, où Georges Pillement commente et traduit un poème de *Fervor de Buenos Aires,* le premier recueil de poèmes de Borges, qui venait d'être publié quelques mois auparavant en Argentine. L'hispaniste français décrit ce recueil comme « une grande variété d'une résonance profonde »[352] Selon Pillement, les poèmes de Borges retracent les endroits que le poète argentin a connus et qu'il jugeait surprenants et merveilleux. « Ils ne s'adressent ni au passé ni à l'avenir, leur éloge est de la vision actuelle ». Concernant Borges, il soulignera qu'il habite à Genève, même si à cette époque-là Borges est de retour en Argentine, et dira prophétiquement : « parmi la jeune génération des poètes hispano-américains qui emploient le vers moderne il est un de ceux sur qui l'on peut fonder le plus d'espoir »[353]. Ce poème traduit par Pillement sera *Les rues* (*Las calles,* dans l'original) et même si on ne connaît pas les critères de choix et traduction, il est possible d'en déduire que le critique l'a choisi car c'était celui qui « ouvre le recueil »[354]. Le commentaire de Pillement n'a pas généré de réactions dans d'autres revues et magazines non spécialisées, mais montre que le réseau de Borges pouvait faire parler de lui en France avec une relative facilité, tout du moins dans les revues hispanistes. Ses connexions avec les intellectuels espagnols et suisses, à l'époque de l'ultraïsme, assurait la circulation de ses œuvres en France et suscitaient l'intérêt de quelques hispanistes français qui cherchaient à faire découvrir la littérature latino-américaine à un public spécialisé capable de lire en espagnol. Si l'on ne compte pas les publications de Borges dans les revues espagnoles[355], on verra à quel point la France a été importante dans la mise en valeur de l'œuvre borgésienne, ce y compris durant sa jeunesse.

Le premier grand commentaire concernant l'écrivain argentin dans une revue française non spécialisée sera écrit par Valery Larbaud et publié dans la *Revue Européenne* en 1925. Le texte de Larbaud, intitulé « Sur Borges », fera l'éloge du livre d'essais *Inquisiciones,* qui avait été publié la même année en Argentine mais qui était tombé entre les mains de Larbaud parce que Borges lui en avait envoyé un exemplaire. Souvent considéré comme la première

352 PILLEMENT Georges . « Les Livres. Hispano-américains », in *Revue de l'Amérique Latine*, vol. vi, n° 23, 1923, pp. 264-264.

353 Ibidem.

354 Ibidem.

355 Sa toute première publication imprimée est parue dans la revue espagnole *Grecia.* Il s'agissait du poème *Himno al mar*. Puis, il publiera dans *Reflector, Manifiesto vertical, Baleares, Ultra, Tableros, Cosmópolis,* entre autres.

reconnaissance de la France de l'authenticité littéraire de Borges, le texte de Larbaud apparaît dans tous les livres qui analysent la réception de Borges à l'étranger et il est célèbre pour ses premières lignes : « *Inquisiciones* de Jorge Luis Borges (Editorial Proa, Buenos Aires, 1925) est le meilleur livre critique que nous ayons reçu, jusqu'à ce jour, de l'Amérique Latine »[356]. Ainsi, Borges est classé dans la catégorie des meilleurs intellectuels de tout le continent latino-américain par l'un des critiques français les plus réputés. Larbaud mentionne aussi que Borges venait de publier *Fervor de Buenos Aires* très récemment, ce qui montre que le critique était bien au courant de la production littéraire de l'Argentin. Or, il faut se rappeler que Larbaud s'était lié d'amitié avec Ricardo Guirrales en 1919 et qu'ils échangeaient souvent une correspondance sur l'état de la littérature dans ces deux régions. Larbaud avait ainsi conseillé à Guiraldes de créer une revue comme *NRF* en Argentine afin de faire connaître les nouvelles expressions littéraires dans son pays. C'est ainsi que verra le jour *Proa*, auquel le jeune Borges participera aussi[357]. La figure de Borges était donc familière pour le critique français qui s'intéressait de près à la production littéraire argentine.

L'un des arguments utilisés par Larbaud pour mettre en valeur Borges, et qui a été repris plusieurs fois pour un nombre considérable de critiques, est le cosmopolitisme de l'écriture borgésienne. Par rapport à ses prédécesseurs latino-américains, l'écrivain argentin avait non seulement une fine connaissance de la littérature espagnole et française, mais également de celles anglaise, allemande, italienne et de la philosophie de ces pays. Borges prenait ainsi l'ensemble de la culture occidentale pour base de sa création littéraire et de ses inquiétudes d'intellectuel, quelques années plus tard il fera de même avec la culture orientale. Selon Larbaud, cela marquera un tournant dans la conception de ce que doit être un intellectuel latino-américain, à savoir qu'il lui faut être ouvert à toutes les connaissances du monde entier. « Trop longtemps, les intellectuels de l'Amérique latine, en cela disciples inconscients de Simon Bolivar, s'étaient contentés d'éléments de culture purement français, ou au mieux, franco-espagnols »[358]. Sylvia Molloy considère que l'une des raisons pour lesquelles la poésie de Rubén Darío n'avait pas trouvé une réception enthousiaste en France[359] était son manque d'originalité pour le public français. Si un lecteur hispanophone trouvait son style innovant, en revanche, il ne suscitait pas l'intérêt du lecteur français qui connaissait ce genre de style. Borges se distinguait donc par sa connaissance approfondie de sujets et d'auteurs que même

356 LARBAUD, Valery. « Sur Borges », *L'Herne : Borges*, Paris, L'Herne, 1964, pp. 111-112.

357 BORDELOIS, Yvonne. « Borges y Guiraldes. Una pasión porteña », in *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 585, 1999, pp. 19-50.

358 LARBAUD, Valery. « Sur Borges », *op. cit.*

359 NORDAU, D. M., « El modernismo en España y en América », in *El Nuevo Mercurio*, n °3, 1907, pp. 243-244.

certains lecteurs français spécialisés ne connaissaient pas. En plus de cela, les textes de Borges dans *Inquisiciones* montrent un style authentique qui les différencie de celui d'un simple encyclopédiste qui accumule des dates et des informations, « la critique de J. L. Borges n'est pas seulement celle d'un historien des littératures européennes, d'un simple érudit. Il possède une doctrine esthétique et il combat pour cette doctrine »[360]. Selon Larbaud, Borges représente un intellectuel moderne qui peut discuter non seulement au sujet d'une littérature nationale mais aussi des grands axes de la Littérature mondiale. Comme lui, Borges est un polyglotte capable de lire des livres étrangers dans leurs langues originales, ce qui leur permet à tous les deux d'avoir une compréhension plus précise d'une œuvre sans devoir passer par une traduction. Il est clair que cette caractéristique commune plaît au critique français qui précise quels sont les auteurs étrangers que Borges à commentés dans *Inquisiciones,* sans oublier les poètes argentins et uruguayens qui font de ce livre une contribution universelle car il parvient à faire se côtoyer des auteurs des deux côtés de l'Atlantique grâce à ses contributions littéraires et esthétiques. Il s'agit là d'un travail difficile à mener à bien, même pour un intellectuel européen qui connaît à peine les créations littéraires de l'Amérique Latine. De ce fait, Borges jouit d'une situation privilégiée, puisque son parcours lui a permis de connaître les auteurs les plus discutés et commentés en Europe et en Amérique latine. Le chemin suivi par Borges, durant son enfance et sa jeunesse, lui a permis, en quelque sorte, d'atteindre ce cosmopolitisme tant désiré par Goethe, grâce aux lectures qui lui sont parvenues des œuvres classiques de chacun des pays où il a séjourné et qui ont éveillé en lui un intérêt unique, car elles lui offraient une interprétation d'un territoire nouveau pour lui. Cette « grande orbite »[361] dont parle Larbaud, deviendra une caractéristique reconnaissable de la littérature borgésienne.

Un autre point abordé par Larbaud et au sujet duquel, même aujourd'hui, on continue à s'interroger est celui de l'argentinité de Borges et de son influence sur sa production littéraire. Selon Larbaud, l'Argentine est en elle-même un pays cosmopolite parce qu'elle est composée « d'un mélange des races les plus civilisées d'Europe »[362], dont Borges devient ainsi un héritier. Il possède les connaissances européennes, tout en se différenciant d'un simple érudit ou d'un historien parce qu'il maîtrise aussi « l'esprit de la finesse », qui constitue une autre caractéristique de l'Europe dite civilisée, ce qui lui permet d'avoir un style harmonieux, à la différence des « Américains du Nord, issus de races sinon inférieures, du moins de

360 LARBAUD, Valery. « Sur Borges », *op. cit*.

361 Ibidem.

362 Ibidem.

civilisations plus récentes et par suite plus rigides[363] ». Au delà de l'argument de la race que Larbaud exprime pour différencier Borges des auteurs nord-américains, et qui sera facilement remis en question par un regard postcolonial, l'intention de Larbaud est de s'approprier Borges en tant que créateur, de toujours le considérer comme un produit de la culture européenne, parce que même si Buenos Aires est « plus cosmopolite qu'aucune de nos capitales européennes »[364], elle peut malgré tout être considérée comme une extension de l'Europe. Selon Larbaud, la parution d'un écrivain argentin cosmopolite comme Borges n'était donc qu'une question de temps, « il devait tôt ou tard se constituer une élite intellectuelle »[365]. Un tel point de vue non seulement nie l'individualité de Borges en tant qu'écrivain, mais oublie aussi l'influence d'un espace géographique sur le processus génétique d'un auteur, pour lequel les villes et les individus qui la composent jouent un rôle fondamental dans la création de son imaginaire littéraire.

Larbaud inaugure ainsi une européanisation de la figure de Borges qu'il est même possible, aujourd'hui encore, de voir figurer dans certains textes superficiels consacrés à cet écrivain argentin. Mais, pourquoi avoir adopté un tel point de vue ? La stratégie consistant à identifier un auteur étranger à une figure commune, celle du cosmopolite, facilite le choix du lecteur du fait qu'elle garantit une thématique ou un style universel. Un commentaire aussi généreux que celui de Larbaud aurait incité à acquérir ce livre s'il avait été traduit en français, à l'époque. Néanmoins, il ne faut pas ignorer non plus que la catégorie universelle a été créée et conçue par les cultures européennes avec un regard eurocentriste, comme cela a été démontré par Pascale Casanova, lorsqu'elle a signalé que le livre de Borges venait d'Argentine, pays « formé d'un mélange des races les plus civilisées de l'Europe »[366]. Larbaud considère que *Inquisiciones* est aussi, en quelque sorte, un livre européen, tout comme son auteur, mais non dans sa totalité, parce que Larbaud reconnaît également l'existence d'éléments américains, ce qui n'est pas toujours un atout en soi. « [*Inquisiciones* est] celui qui correspond le mieux à l'idéal que nous nous étions formé d'un livre critique publié à Buenos Aires »[367]. Si auparavant l'Espagne réclamait la paternité des créations littéraires latino-américaines, le texte de Larbaud paraît réclamer celle européenne sur la formation culturelle et littéraire de Borges, pour considérer, finalement, qu'*Inquisiciones* est « le meilleur livre de critiques que nous ayons reçu, jusqu'à ce jour, de l'Amérique latine ». Selon Larbaud, le cosmopolitisme

363 Ibidem.
364 Ibidem.
365 Ibidem.
366 Ibidem.
367 Ibidem.

signifie être familiarisé avec la culture et la littérature de certains pays européens, ce que Borges faisait sans difficulté, d'où la nécessité pour Larbaud de rapprocher Borges de l'Europe. Les termes « cosmopolite » et « européen » deviennent ainsi des synonymes. Cependant, un concept plus moderne de ce qu'est une œuvre littéraire cosmopolite émane de la définition de David Damrosch : « *A work enters into world literature by a double process: first, by being read* as *literature; second, by circulating out into a broader world beyond its linguistic and cultural point of origin* »[368]. Le livre *Inquisiciones* de Borges fait son apparition dans l'espace littéraire européen, à travers la France, tout en conservant sa complexe identité nationale. De même qu'il serait erroné de considérer Borges comme un réceptacle des connaissances européennes sans tenir compte de son identité précédente, il le serait tout autant de faire de lui un écrivain nettement Argentin, car il est certain que ses longs séjours en Europe ont eu une influence sur sa figure en tant qu'écrivain. Toutefois, le texte de Larbaud anticipe, et en quelque sorte, esquisse également, les principales approches de l'œuvre borgésienne. Une discussion à ce sujet sera seulement possible après la traduction en français d'une partie importante de sa production en prose.

Un autre texte antérieur aux années cinquante, et qui aura lui aussi un impact sur le public français spécialisé est « Borges vaut le voyage » de Pierre Drieu de la Rochelle, publié en français dans la revue argentine *Megáfono* en 1933. Invité en Argentine par Victoria Ocampo, personnage clé pour la diffusion de la littérature argentine en France et la littérature française contemporaine en Argentine, Drieu de la Rochelle a donné une série de conférences à Buenos Aires, qui lui ont permis de i rencontrer Borges et d'autres auteurs argentins. Cependant, c'est surtout celui-là qui lui a fait une forte impression. À cause de l'absence de traductions en français de l'œuvre de Borges, il est possible que Drieu de la Rochelle n'ait lu que quelques fragments de l'auteur argentin mais il était familiarisé avec les sujets du livre *Discusión* qu'il mentionne dans son texte.

Cependant, le plus remarquable est qu'il aborde un autre aspect qui demeure présent dans l'analyse de l'œuvre borgésienne et, par conséquent, dans sa réception, à savoir celui de Borges en tant que personnage. À la différence de Larbaud, Drieu de la Rochelle a pu parler avec l'écrivain argentin durant son séjour à Buenos Aires, échange qui lui a donné une autre

368 « Une œuvre entre dans la Littérature mondiale par un double processus : premièrement, en étant lue comme littérature ; deuxièmement, en circulant dans un monde plus large au-delà de son point d'origine linguistique et culturel ». DAMROSCH, David. *What is World Literature ?*, New Jersey, Princeton University Press, 2003, p. 6.

approche de sa figure. Borges se souvient aussi de Drieu de la Rochelle et de leurs conversations littéraires dans les rues de la capitale argentine.

> Nous avons fait des longues balades ensemble, Ibarra, Drieu et moi, dans tout Buenos Aires et sa banlieue […] Nous avons beaucoup parlé de littérature. Je lui ai dit que puisqu'il était Normand il devait connaître la littérature scandinave ; mais il m'a répondu qu'il avait essayé de lire les traductions des *Sagas* et qu'il avait dû renoncer à s'y intéresser[369].

Il revendique ainsi le Borges oral qui fascine par son intelligence et l'originalité de sa pensée. « Borges est une belle nature. Il est gai et triste, intelligent et sentimental, amoureux et privé de tout. Nullement conférencier, mais fort instruit. Capable aussi bien d'analyse que de lyrisme »[370]. Grâce à leur dialogue, il prend connaissance des sujets qui intéressent l'écrivain argentin en ce qui concerne aussi bien la prose que la poésie. Drieu de la Rochelle, tout comme Larbaud, reconnaît le caractère exceptionnel de Borges, « il est intelligent, très intelligent », mais, selon le premier, il est probable de rencontrer des gens comme Borges dans tous les pays. « C'est rassurant de penser que dans chaque pays il y a ainsi quelques hommes qui ont la tête. Ce rare peuplement du monde justifie seul les voyages »[371]. Borges est ainsi le représentant de ce peuple imaginé par Drieu de la Rochelle pour lequel cela vaut la peine de voyager. Même s'il ne parle pas de cosmopolitisme, il classe toutefois Borges dans une catégorie universelle composée de ceux qui justifient un voyage. L'on peut parler avec lui sans être Argentin ou sans connaître vraiment la littérature de son pays ou de sa région étant donné sa grande connaissance des sujets universels, tels que « le mythe de l'enfer », et surtout en raison de son apport individuel à un sujet déjà abordé. « Un homme vraiment intelligent – ni sceptique ni fanatique – avec des opinions et derrière ces opinions une méditation qui en nuance secrètement l'expression la plus coupante ! »[372].

Le texte de Drieu de la Rochelle se distingue également de celui de Larbaud parce qu'il ne signale pas une quelconque influence de la littérature française ou européenne sur les textes de Borges. Dans son affirmation, « se rassurant de penser que dans chaque pays il y a ainsi quelques hommes qui ont la tête », on peut trouver une définition plus moderne que celle de Larbaud sur l'écrivain cosmopolite qui est capable d'aborder des sujets universels sans perdre pour autant ses caractéristiques et influences nationales et sans devoir passer par une autre littérature plus dominante. L'on peut considérer que son séjour en Argentine, à côté du cercle de Victoria Ocampo, d'Adolfo Bioy Casares, ainsi que d'autres écrivains polyglottes, a

369 BERNÈS, Jean-Pierre. Op. cit.

370 DRIEU DE LA ROCHELLE Pierre. « Borges vaut le voyage », in *L'Herne : Borges*, op. cit., pp. 105-105.

371 Ibidem.

372 Ibidem.

également influencé sa conception de l'intellectuel argentin. Somme toute, le cercle de Borges connaissait la littérature française, espagnole, anglaise et américaine, et pouvait aussi parler aisément des sujets universels. Cependant, la figure de Borges se démarque de celles des autres écrivains, c'est pourquoi « Borges vaut le voyage ». C'est à ce titre qui deviendra, quelques années plus tard, une métaphore, que Drieu de la Rochelle s'est plongé dans l'œuvre de l'auteur argentin et lui a même rendu visite dans son pays natal.

L'année suivante, le 6 janvier 1934, à son arrivée en France, Drieu de la Rochelle publiera dans *L'Intransigeante* l'article « Solitude de Buenos Aires »[373], texte qui est souvent ignoré dans les travaux de réception de Borges parce qu'il est plutôt centré sur la ville et dans lequel la figure de Borges est à peine mentionnée. L'écrivain français décide d'employer un sujet commun au public français, à savoir la ville de Buenos Aires, pour parler d'un écrivain particulier : Georges Luis Borgès. La francisation du nom de Borges peut être due à la nécessité de créer une familiarité entre le public français et l'écrivain argentin ou d'indiquer à un public francophone quelle en est la prononciation la plus proche. Mais, il est fort probable que Borges ait lui-même utilisé le prénom « Georges » pour parler avec Drieu de la Rochelle, puisque durant les années qu'il a passées à Genève on l'appelait ainsi. Comment expliquer sinon que le prénom Luis n'ait pas été francisé en Louis ? D'autres critiques, écrivains et traducteurs franciseront aussi le nom de famille, Borgès, avec un accent grave, dans leurs textes, ce qui suscitera des discussions toujours ouvertes sur l'existence d'un autre Borges, un Borges français. En ce qui concerne le texte de Drieu de la Rochelle, Borges y est présenté comme un poète qui cherche la beauté de la solitude dans les rues sombres de Buenos Aires. « Il me promenait parmi son désespoir et son amour, car il aimait cette désolation dont il avait fait celle de son cœur »[374]. La ville dort, les établissements et magasins sont fermés, seul le poète Borges demeure éveillé. Il est le guide de Drieu de la Rochelle dans l'obscurité, « mon poète marchait, marchait à grands pas fous », il est celui qui cherche la vie dans une ville éteinte. « Il avait fini par me trouver quelque chose qui palpitait encore au milieu de ces étendues inertes : un ruisseau »[375]. Dans ce récit onirique, Drieu de la Rochelle présente Buenos Aires comme une ville ancienne, endormie, inactive, peuplée par « un prolétariat somnambule et qui se contait ses misères avec ferveur », mais Borges, ce Borgès de Drieu de la Rochelle, ne se décourage pas devant ce scénario qu'il connaît bien, il décide de parcourir cette ville durant les moments les plus sombres de la journée pour trouver l'aspect esthétique

373 DRIEU DE LA ROCHELLE Pierre. « Solitude de Buenos Aires », *Sur les écrivains*, Paris, Gallimard, 1982, p. 119-120.

374 Ibidem.

375 Ibidem.

de Buenos Aires, et il finit par le trouver, « les poètes sont toujours récompensés vers trois heures du matin dans leurs quêtes qui défient la stérilité du monde »[376]. Même si le titre suggère la solitude de la ville, on pourrait considérer aussi que cette solitude de Buenos Aires n'a besoin que d'une seule personne qui puisse trouver ses beautés cachées. De même que dans le texte publié dans *Megáfono*, Borges est considéré comme un personnage authentique, quelqu'un qui se démarque d'autrui, de par sa pensée mais aussi par sa personnalité. Il est aussi classé comme un poète, même si à cette époque-là il avait déjà publié dans des revues argentines les textes qui composeraient le livre *Historia universal de la infamia.* Le second texte de Drieu de la Rochelle concernant Borges a eu sans doute davantage de répercussions sur le lectorat français, sans pour autant générer d'intérêt pour l'œuvre borgésienne qui n'avait pas non plus été traduite en français.

La première traduction française d'un texte en prose de Borges aura lieu en 1939, dans la revue *Mesures* d'Adrienne Monier et Jean Paulhan, grâce à la médiation de Victoria Ocampo et d'Henri Michaux[377], qui avait rencontré Borges, en 1936, durant un voyage de l'écrivain français à Buenos Aires. L'Argentine avait réussi à se positionner comme l'un des pôles culturels de l'Amérique Latine et le Pen Club l'a choisie cette année-là en guise de siège de son congrès international, auquel participa Michaux. Le premier traducteur de Borges sera Néstor Ibarra, un français d'origine basque qui habitait depuis quelques années en Argentine et était un ami de longue date de Borges. Ibarra avait publié le livre *La nueva poesía argentina: Ensayo crítico sobre el ultraísmo 1921-1929,* dans lequel la figure de Borges figurait au premier plan, et il avait traduit en espagnol *Le Cimetière marin* de Paul Valéry avec un prologue de Borges. Tous deux avaient même planifié de rédiger un livre ensemble qui aurait eu pour titre *Descubrimiento de Buenos Aires*, mais ce projet n'a jamais abouti. Ainsi, Ibarra connaissait bien l'œuvre de Borges et sa personnalité, il pouvait discuter avec lui pour confirmer les intentions de l'auteur dans le texte et il maîtrisait le français à la perfection, c'était donc le candidat idéal pour traduire Borges. Le récit traduit par Ibarra sera *Acercamiento a Almotásim,* qui deviendra *L'approche du caché* dans la version française. Cette traduction pose encore aujourd'hui beaucoup de questions parce que *L'approche du caché* est considérablement différent de l'*Acercamiento a Almotásim* ; Michel Lafon énumère ainsi les différences : « le titre, les dates de l'aventure, certains événements ou personnages, beaucoup de références bibliographiques »[378].

376 Ibidem.

377 BORGES, Jorge luis. *Œuvres complètes*, collection *La Pléiade*, Jean-Pierre Bernès (Éd.), Gallimard, 1993, p. LXXII.

Annick Louis[379] considère également que les traductions d'Ibarra, tout comme celles de Verdevoye et Caillois, les années suivantes, créeront un autre Borges, un Borges conçu pour un public français. Le changement même du mot « Almotásim » en « caché » cherche à éviter que l'on considère le conte de Borges comme un texte exotique puisque, dans le titre, « Almotásim » fait référence à une autre langue et, par conséquent, à une culture différente. Ce terme revêt la forme, dans l'imaginaire, d'un nom lointain auquel le public français n'est pas familiarisé et qui, pour ceux qui connaissent le monde perse, évoque l'orientalisme, un autre aspect de l'exotisme. En revanche, « Caché » est un mot connu mais qui conserve toutefois un mystère parce qu'il occulte quelque chose, *L'Approche du caché* semble ainsi offrir au lecteur une opportunité pour dévoiler lui-même le mystère. Cette intention d'Ibarra de franciser le récit semble être confirmée par la notice biographique qui accompagne le conte dans *Mesure* et qui présente l'auteur comme : « G. L. Borges ». Comme Drieu de la Rochelle, Ibarra francise le nom de Borges afin de le rendre plus proche du lecteur français. Mais le contenu de cette notice biographique que Lafon considère comme « perfide » s'avère encore plus étonnant[380]. Voici d'ailleurs la présentation qu'en fait Ibarra :

> G. L. Borges a un peu moins de quarante ans. D'origine anglaise et espagnole, il est de nationalité argentine et, depuis des études à Genève, vit à Buenos Aires. Ce n'est d'ailleurs qu'en lui-même qu'il doit être considéré, et non pas en fonction d'un pays — ou d'un continent — dont il ne relève point et qu'aucunement il ne représente[381].

Borges est introduit comme un cosmopolite, bien que ce mot ne soit pas mentionné. Il porte en lui une tradition anglophone, hispanophone et une éducation francophone. Même si l'intention d'Ibarra est d'éviter qu'on le classe comme un écrivain argentin, latino-américain ou hispano-américain, dans cette notice biographique Borges représente aussi le Nouveau Continent parce qu'il a la nationalité argentine et vit à Buenos Aires. Ainsi, Borges réunit en lui-même non seulement des littératures hégémoniques mais aussi des espaces géographiques très différents. Il ne faut donc pas le considérer « en fonction d'un pays – ou d'un continent- », il est l'ensemble de tout cela et ses créations littéraires le sont aussi. Selon Ibarra, la cosmopolitisation de Borges passe aussi par une « désargentinisation » de l'écrivain, dont la transformation du nom répond elle aussi à ce besoin. La formule « Borgès » sera reprise par une grande partie des critiques des années suivantes. Selon Laffon, cela créera un

378 LAFON, Michel, « Éditer et Lire Borges En France (1939-1970). Pour une poétique de la réception », in *ILCEA*, vol. 24, n°. 24, oct., 2015 [En ligne]. Consulté le 21 janvier 2022. URL : http://journals.openedition.org/ilcea/3659

379 LOUIS, Annick. « El Aleph de Roger Caillois en Gallimard o de cómo salir del laberinto », *Latin American Literatures in the World*, Gesine Muller *et al* (Éds.), Berlin, de Gruyter, 2020, pp. 125-146.

380 LAFON Michel. Op. cit.

381 IBARRA, Néstor. « G. L. Borges », in *Mesures*, n° 2, avril 1939, pp. 116-116.

« Borges français » qui sera différent du « Borges argentin »[382]. Mais, que pense Borges de tout cela ? Les textes de Borges sur l'auteur, *Borges y yo*, ainsi que ceux portant sur la traduction, *Las mil y una noches* et *Las versiones homéricas,* montrent que l'écrivain argentin considérait que le destin d'un auteur et d'une œuvre traduite peuvent varier respectivement selon le public et le traducteur. De plus, la correspondance qu'il entretenait avec Roger Caillois[383] au moment de la traduction de ses œuvres chez Gallimard montre que cela l'intéressait fort peu et que, de même que d'autres écrivains, il ne semblait pas concerné par ce sujet. Néanmoins, étant donné qu'il existait aussi une complicité entre Borges et Ibarra du fait de leur amitié, Borges serait impliqué dans la traduction de *El acercamiento a Almotásim :*

> *With Borges's consent, Ibarra included a note on the reception of the apocryphal book* The Approach to Al-Mu'tasim *in France, and changed the ending of the story by comparing* The Approach of Al-Mu'tasim *with Joseph Conrad's* Heart of Darkness *instead of with the work of cabbalist Isaac Luria*[384].

Cette réécriture pour un public français explique peut-être aussi le choix de franciser le nom de cet auteur, la construction d'une identité française pouvant être lue comme une boutade d'Ibarra – et peut-être de Borges lui-même – ou en tant que réécriture qui préfigure l'un des sujets principaux de la littérature borgésienne. Quoi qu'il en soit, dans les deux cas on doit considérer que cela ne posait pas de problèmes à Borges. Lors de sa publication dans *Mesures,* aucun commentaire français n'a été émis concernant le récit de Borges, mais il est certain que ce texte a été lu par les collaborateurs de *Mesures,* Henri Michaux, Giuseppe Ungaretti, Henry Church et Jean Paulhan, qui dirigeait lui aussi *La Nouvelle revue française* ; ainsi que par ceux d'une autre revue proche de *Mesures,* la revue *Commerce* qui était dirigée par Paul Valéry, Léon-Paul Fargue et Valery Larbaud. Dans cette liste, on peut trouver des écrivains français qui étaient déjà familiarisés avec les textes de Borges ou qui connaissaient, tout du moins de nom, l'écrivain argentin, grâce à la connexion littéraire établie entre l'Argentine et la France, contexte qui sera essentiel pour la diffusion de l'œuvre borgésienne.

D'autres textes de Borges qui seront publiés pour un public francophone avant les années cinquante paraîtront dans la revue *Lettres françaises*, de Roger Caillois, destinée aux lecteurs

382 LAFON, Michel. Op. cit.

383 WIJNTERP, Lies. *Making Borges. The Early Reception in France and United States*, Amsterdam, Ipskamp, 2015, p. 230.

384 « Avec le consentement de Borges, Ibarra a inclus une note sur la réception du livre apocryphe *L'Approche du Almotasim* en France, et a changé la fin de l'histoire en comparant *L'Approche du Almotasim* avec le *Heart of Darkness* de Joseph Conrad au lieu de le comparer au travail du cabaliste Isaac Luria », traduction libre. Idem, p. 101.

français qui avaient échappé au régime nazi. « La lotería en Babilonia » et « La biblioteca de Babel » seront traduits en 1944 par Ibarra respectivement sous les titres « Assyriennes: La loterie à Babylone » et « La Bibliothèque de Babel », et ils seront accompagnés d'une autre notice biographique encore plus longue et controversée.

> Hispano-anglo-portugais d'origine, élevé en Suisse, fixé depuis longtemps à Buenos-Aires où il naquit en 1899, personne n'a moins de patrie que Jorge Luis Borges. Ce n'est qu'en lui-même qu'il doit être considéré, non pas en fonction d'un pays, ou d'un continent, ou d'une culture dont il ne relève point et qu'aucunement il ne représente. L'état-civil de ce dissident-né importe peu. Borges est un homme de lettres européen qui serait à sa place à Londres, à Paris aussi ou du moins, plus largement, à la N.R.F. Son "créolisme" des années 25 ou 30 fut une attitude modeste, parfois touchante, désintéressée d'ailleurs, mais d'un si outrageux artifice qu'elle n'a jamais pu faire illusion même à un Prix National [...][385].

La formule « Hispano-anglo-portugais d'origine, élevé en Suisse » sera reprise ultérieurement dans plusieurs biographies françaises de l'époque parce qu'on la retrouvera également dans le prologue de *Fictions,* publié par Gallimard en 1951, ce qui contribuera à la désargentinisation de Borges dans sa réception et imposera l'idée qu'il est un « homme de lettres européen » et qu'il devrait être lu et abordé de cette façon. Si on la compare à la première notice biographique d'Ibarra, on voit que la mention de sa ville de naissance, Buenos Aires, est située bien loin derrière des références à ses racines « Hispano-anglo-portugaises», la finalité étant claire, à savoir réduire son importance dans la vie de Borgès. Mais on peut considérer également qu'une telle formulation visait à expliquer comment un écrivain comme Borges était passé inaperçu dans l'intelligentzia européenne, « [Borges] serait à sa place à Londres, à Paris aussi ou du moins, plus largement, à la N.R.F. ». Les références à son passé poétique ultraïste[386] semblent avoir pour finalité de recadrer l'intérêt de la critique vers la prose et de mettre de côté les textes poétiques et les essais. Néanmoins, ces lignes ne seront pas bien reçues par le cercle d'amis de Borges et par l'écrivain lui-même et établiront, pendant quelques années, une distance entre Ibarra et Borges. Loin de ces disputes, les lecteurs de *Lettres françaises,* comme le poète Jules Supervielle et le critique René Étiemble, seront fascinés par les récits de Borges et ce dernier publiera un commentaire, dans sa revue *Valeurs*, selon lequel il est l'« un des meilleurs écrivains de ce temps »[387]. C'est sans doute la réception positive des textes de Borges, par les lecteurs et collaborateurs de *Lettres Françaises,* y compris Jean Paulhan, qui incitera Caillois à poursuivre la diffusion de Borges en France. Certes, son amitié avec Victoria Ocampo sera aussi un facteur l'ayant poussé à prendre la

385 IBARRA, Néstor. « Jorge Luis Borges », *Lettres françaises*, 1944, pp. 9-12.

386 Apparemment, Roger Caillois a lui aussi joué un rôle dans la rédaction de cette notice biographique. BORGES, Jorge Luis. *Œuvres complètes,* op. cit., p. LXXV.

387 Cité par MORENO BLANCO, Juan. « Borges depuis la France », in *Revue Silène. Centre de recherches en littérature et poétique comparées*, n° 8, 2016, pp. 182-195.

décision de se positionner comme le médiateur officiel de Borges en France. Mais Caillois sera lui aussi convaincu de l'originalité de l'œuvre borgésienne et de l'importance de le faire connaître en dehors de l'espace hispanique.

Ainsi, après son retour à Paris, Caillois fera publier d'autres textes de Borges dans des revues littéraires. C'est ainsi que paraîtront en 1946 « Les ruines circulaires » dans *Confluences*, il s'agira du premier texte figurant dans l'édition 11[388], ce même avant Raymond Queneau. La même année sera publiée « La Mort et la boussole » dans *La France Libre*[389]. En 1947 ce sera le tour de « Tlon, Uqbar, Orbis Tertius », nouvelle qui sera présentée comme des « Fictions » dans les premières pages de la revue *La Licorne*[390], dirigée par la poétesse uruguayenne Susana Soca, récits qui seront tous trois traduits par Paul Verdevoye en 1949 dans *Les cahiers de la Pléiade,* et que Caillois traduira lui-même par « Histoire du guerrier et de la captive », d'ailleurs le nom de ce dernier accompagnera le titre de l'œuvre.

Bien qu'à l'époque la parution du nom du traducteur à côté de celui de l'auteur et du titre de l'œuvre ait été une pratique déjà assez répandue, on peut toutefois constater que, dans le cas de Caillois, elle répondait à une double stratégie. Tout d'abord, il s'agissait de partager son crédit littéraire, qui, à l'époque, était bien supérieur à celui de Borges, pour le faire se démarquer d'autres écrivains étrangers. Il était aussi question de se positionner en tant que médiateur entre Borges et la France. De plus, le choix de Caillois de traduire ce récit de Borges peut être considéré comme une façon de montrer le caractère universel de l'Argentin, voire même ce cosmopolitisme que l'on voulait lui imposer, car l'« Histoire du guerrier et de la captive » relate la vie d'un barbare et d'une Anglaise qui décident d'abandonner leur propre culture et d'embrasser celle de leur ennemi. Cette histoire qui se déroule entre les VIIIème et XIX^{ème} siècles aborde les cultures européennes et américaines et emploie également des phrases en latin, des références bibliographiques en anglais, se réfère à la géographie médiévale italienne et allemande ainsi qu'à l'histoire argentine, éléments qui s'avéraient suffisants pour séduire le public français spécialisé[391]. Or, à l'époque *Les Cahiers de la Pléiade* et *La Nouvelle revue française* avaient déjà été achetés par Gallimard, d'où

388 Dans l'édition précédente, 10, la revue annonça un numéro spécial portant « sur la littérature de l'Amérique ibérique » dont Roger Caillois était le responsable. Cependant, ce projet n'a pas abouti. L'année suivante, la revue *La Licorne* consacrera un numéro spécial, sous la responsabilité de Caillois et Pierre David, qui réunira plusieurs textes des écrivains latino-américains, y compris de Borges. BORGES, Jorge Luis. « Les ruines circulaires », *Confluences*, n° 11, novembre, Lyon, 1946, pp. 131-136..

389 BORGES Jorge Luis. « La Mort et la boussole », *La France Libre. Liberté, égalité, fraternité*. Londres, avril, 1946, pp. 436-441. Dans la même édition, cette revue publiera des poèmes de Gabriela Mistral, traduits par Roger Caillois.

390 BORGES Jorge Luis. « Fictions », traduit par Paul Verdevoye, in *La Licorne*, Paris, mars, 1946, pp. 13-26.

391 BORGES, Jorge Luis. « Histoire du guerrier et de la captive », traduit par Roger Caillois, in *Les Cahiers de la Pléiade*, n° 8, 1949,. pp.150-164.

l'importance de faire connaître Borges dans une revue de la maison d'édition dans laquelle l'on cherche à le faire traduire.

Ainsi, le réseau activé par Caillois en France et à l'étranger sera déterminant pour la réception de Borges parce qu'il consolidera un public spécialisé qui facilitera la publication de l'œuvre de l'Argentin. Jean Paulhan sera l'une de ces personnalités qui impulseront sa traduction, depuis *La Nouvelle revue française,* son amitié avec Caillois et sa familiarisation avec Borges joueront sans doute un rôle déterminant dans son soutien[392], de même que l'obtention du Prix Nobel de Littérature par Gabriela Mistral, en 1945, ce qui suscitera un intérêt majeur pour la littérature latino-américaine dans l'ensemble des revues. Annick Louis considère aussi que Caillois déploie une stratégie efficace visant à diffuser l'œuvre de Borges, « *la operación cultural realizada por Caillois debe en parte su éxito a los diferentes niveles en que interviene: sus ediciones y traducciones se acompañan de un aparato crítico, una serie de prefacios y ensayos* »[393]. Ainsi, au moment de la publication de *Fictions* en 1951 chez Gallimard, le nom de Borges était déjà connu du public spécialisé et sa figure était toujours accompagnée de l'idée de cosmopolitisme, notion qui avait tout d'abord été esquissée par Valery Larbaud, rappelée, à plusieurs reprises, par Ibarra et encouragée par Caillois lui-même, et qui demeure encore aujourd'hui utilisée pour parler de lui, parfois même au détriment de son identité argentine.

2.2. Mario Vargas Llosa, le conteur de la réalité latino-américaine

À la fin de la Seconde Guerre Mondiale, la France avait déployé une série de mesures afin de relancer les relations avec l'Amérique Latine, dans l'objectif non seulement de regagner l'influence qu'elle avait perdue durant les années de la guerre, mais également d'éviter l'expansion des États-Unis dans cette zone. Plusieurs institutions seront créées durant cette période, comme la Maison de l'Amérique Latine ou l'Institut des hautes études d'Amérique Latine (IHEAL), et plusieurs activités culturelles et économiques se dérouleront afin de renforcer leurs liens, dont l'une sera L'Exposition française à Lima qui aura lieu en 1957, événement majeur qui réunira dans la capitale du Pérou l'ensemble de la production française : « la tapisserie ancienne et moderne, la vaisselle précieuse, la cristallerie, le linge, la mode, les machines-outils, denrées agricoles, le matériel de guerre, les décors de théâtre, le livre, le vitrail, les camions automobiles, l'électronique, les voitures de pompiers »[394]. Parmi

392 Ver cartas de Caillois a Jean Paulhan

393 LOUIS, Annick. « El Aleph de Roger Caillois en Gallimard o de cómo salir del laberinto », *op. cit.*

394 GABRIEL-ROBINET, Louis. « Une "Victoire française", L'Exposition de Lima », in *Revue des Deux Mondes*, novembre, 1957, pp. 94-98.

les activités réalisées à cette occasion, figurait aussi un concours littéraire dû à l'initiative de la *Société d'éditions de la Revue française*, dirigée par Edmond Prouverelle[395], dont le prix serait décerné au jeune Mario Vargas Llosa pour son conte « *El desafío* », qui serait publié en français sous le titre « Règlement de comptes »[396], traduit par André Coyné et Georgette Vallejo, la veuve du poète péruvien César Vallejo. Ce prix permettrait également à l'écrivain péruvien de visiter pendant un mois Paris en 1958, ville dont il rêvait énormément. Même si la *Société d'éditions de la Revue française*, appelée *Revue française* dans les mémoires de Vargas Llosa, elle ne possédait pas un capital littéraire suffisant[397] pour rendre visible l'auteur péruvien et attirer l'attention du public spécialisé, les effets de cette distinction seraient importants dans la vie de Vargas Llosa. À son arrivée à Paris il sera interviewé et l'un de ses écrits paraîtra, pour la première fois, dans un journal français, *Le Figaro*[398]. En outre, il rencontrera Albert Camus et Maurice Nadeau lors de son séjour, ce qui le motivera encore plus pour retourner à Paris afin d'y vivre.

Après avoir passé un an à Madrid, Vargas Llosa s'installe enfin à Paris en 1959. C'est un jeune écrivain qui commence à accumuler un certain prestige littéraire grâce au prix littéraire Leopoldo Alas, qu'il a reçu en Espagne au début de l'année pour son recueil de nouvelles *Los jefes.* Cependant, il demeure un écrivain méconnu de la critique française, car ses premiers textes n'ont pas encore été traduits en français. Mais à l'image d'autres écrivains latino-américains qui viendront après, Vargas Llosa ne serait pas confronté à la méconnaissance générale de la critique française sur la littérature latino-américaine. Grâce au travail des intellectuels latino-américains du siècle dernier et à l'intérêt suscité par les médiateurs français des décennies précédentes, il existait, à cette époque-là, une ouverture sur la littérature latino-américaine, non seulement chez les hispanistes ou latino-américanistes, mais également dans les publications spécialisées et celles conçues pour le grand public. N'oublions pas non plus que Roger Caillois avait déjà lancé sa collection sur la littérature de cette zone et déjà publié Borges, Miguel Ángel Asturias y Alejo Carpentier, dont la réception était favorable. D'autres écrivains comme Octavio Paz et Julio Cortázar avaient aussi acquis

395 VARGAS LLOSA, Mario. *El pez en el agua*, Barcelona, Seix Barral, 1993, p. 455.

396 Le jury de ce prix l'a décerné à Vargas Llosa parce que son récit « prend le lecteur dès les premières lignes et le tient en haleine jusqu'à la fin ». MICHAUD, Stéphane. « Chronologie », *Œuvres complètes* de Mario Vargas Llosa, Stéphane Michaud (Éd.), collection La Pléiade, Gallimard, 2016, pp. XXXV- LIX.

397 Même si l'initiative de ce concours littéraire émanait de la *Société d'éditions de la Revue Française*, le jury était toutefois composé d'écrivains et d'auteurs péruviens, hormis André Coyné, professeur agrégé d'espagnol, qui habitait au Pérou, à l'époque. Cela explique aussi pourquoi cet événement n'avait pas suscité l'intérêt des écrivains et critiques français. VARGAS LLOSA, Mario. *El pez en el agua*, op. cit., p. 455.

398 G., J.P. « Un jeune écrivain péruvien à Paris », *Le Figaro*, 23 janvier, 1958, pp. 11-11.

de l'importance dans une partie de la critique française. Il existait ainsi un horizon d'attentes plus vaste qui faciliterait la diffusion et la réception de sa littérature.

Néanmoins, si Borges disposait d'un réseau de médiateurs français qui avait essentiellement été construit par Victoria Ocampo, le jeune Vargas Llosa a pour sa part dû se construire son propre réseau lui-même. Dès son arrivée à Paris, il fréquentera Cortázar qui lui présentera des personnalités du monde éditorial français qui s'intéressent à la littérature latino-américaine. Son expérience en tant que journaliste au Pérou lui servirait à décrocher un emploi à la radio publique Radiodiffusion-Télévision française (RTF) où il serait amené à interviewer des écrivains latino-américains tels que Jorge Luis Borges, Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Carlos Fuentes, Ernesto Sábato, Octavio Paz. Ce réseau, surtout composé d'écrivains latino-américains, dans un premier moment, lui permettrait par exemple de publier, en 1961, une nouvelle dans la revue *Les Lettres nouvelles* de Maurice Nadeau, appartenant à la maison d'édition Julliard, qui avait décidé de consacrer un numéro spécial à la littérature latino-américaine, intitulé *Nouveaux écrivains de l'Amérique latine*[399], sous la coordination de Paz. Ce numéro de *Lettres nouvelles* (16) s'avèrerait particulièrement important pour la diffusion de la littérature latino-américaine parce qu'elle diviserait le champ littéraire latino-américain entre nouveaux et anciens écrivains, et permettrait ainsi une périodisation de cette littérature pour le public français. Maurice Nadeau fait ainsi la distinction entre Borges, Asturias et Carpentier, les écrivains anciens, « des auteurs déjà bien connus des Français »[400] et les nouveaux écrivains comme Octavio Paz, Juan Rulfo, Álvaro Mutis, Mario Vargas [Llosa], Augusto Lunel, Manuel Durán, Enrique Molina, Alejandra Pizarnik, Eduardo Jonquières, Juan José Arreola, Marco Antonio Montes de Oca, Juan Carlos Onetti, Javier Sologuren, Jaime García Terres, Humberto Diaz Casanueva, Daniel de Voto, Gonzalo Rojas, Roberto Fernández Retamar, Jaime Sabines, Cintio Vitier, Luis García Morales, Jorge Gaitán Durán, José Lezama Lima, Ali Chumacero, Nivia Tejera, Julio Cortázar, Fayad Jamis ; ils ont tous participé à ce numéro parce que l'on a considéré qu'ils représentaient une littérature « de recherche, d'imagination ou de création, qui s'efforce de découvrir ses fins en elle-même »[401], par opposition à la « littérature d'inspiration folklorique,

399 Il faut considérer aussi les enjeux socio-politiques de l'époque qui ont favorisé cet intérêt pour cette zone ; le triomphe de la Révolution cubaine en 1959 était, en effet, un sujet central dans les discussions politiques de l'époque, ce numéro de *Les Lettres nouvelles* consacrerait ainsi également un article, intitulé « Un mois à Cuba », à cette île, signé par Geneviève Serreau.

400 NADEAU, Maurice. « Présentation », *Les Lettres nouvelles*, n° 3-4, juillet, 1961, pp. 3-4.

401 Ibidem.

la littérature de revendication ou d'engagement politique »[402] qui caractérisait les publications latino-américaines traduites en France au début de ce siècle.

L'article de Paz figurant au début de ce numéro contribuerait à rendre célèbre cette publication. Dans « Littérature de fondation », il lancerait aux français qu'il était temps de considérer la littérature d'Amérique latine comme une littérature complètement indépendante de celle espagnole.

> Existe-t-il une littérature hispano-américaine ?[403] Jusqu'à la fin du siècle dernier on a dit des lettres de l'Amérique latine qu'elles étaient une branche du tronc espagnol […] La branche a tellement grandi qu'elle se trouve avoir atteint les dimensions du tronc. En fait, est un autre arbre. Un arbre distinct, aux feuilles plus vertes et aux sucs plus amers ; dans ses bras nichent des oiseaux inconnus en Espagne[404].

Dans cette édition qui fera parler de l'Amérique latine, Mario Vargas Llosa, sous le nom de Mario Vargas, sans son second nom de famille, publierait le récit « Le Grand-Père » traduit par Claude Couffon, hispaniste et traducteur de renom, qui connaissait déjà l'auteur péruvien car ils partageaient de temps en temps la direction d'un programme de culture à la radio. La brève notice biographique le présenterait en ces termes : « Mario VARGAS, Péruvien, à vingt-cinq ans. Licencié en Philosophie[405] il est venu préparer un doctorat en Europe. Du seul livre qu'il a publié jusqu'à présent, les Chefs (Prix « Leopoldo Alas », Madrid, 1958), nous avons extrait la nouvelle ci-dessous »[406]. Le fait qu'il ait reçu un prix littéraire a sans doute aidé Vargas Llosa à se faire une place parmi les écrivains publiés dans *Les Lettres nouvelles,* sa légitimation est ainsi liée au prestige d'un prix littéraire qui, bien qu'étant mineur pour la France, allait toutefois lui permettre de se distinguer des autres jeunes écrivains latino-américains. Face à un nombre considérable de nouveaux écrivains de cette zone, l'un des critères utilisés par la critique et les maisons d'éditions pour diffuser un auteur et son œuvre serait en effet désormais celui des prix littéraires décernés dans d'autres pays. À partir des années soixante, les prix littéraires commenceront à se multiplier dans l'ensemble du continent européen, phénomène qui permettra de faire décoller la carrière de plusieurs

402 Ibidem.

403 Notons que Paz utilise les expressions « hispano-américaine » et « Amérique latine » dans son article sans pour autant tomber dans une contradiction. La première fait en effet référence à une réalité linguistique, c'est-à-dire aux personnes qui parlent espagnol en Amérique, alors que la seconde est, pour sa part, utilisée pour désigner l'ensemble d' une zone géographique. Paz décide, en revanche, de ne pas utiliser les équivalents « Hispano-Amérique » ou « Amérique espagnole» pour décrire son territoire.

404 PAZ, Octavio. « Littérature de fondation », *Les Lettres nouvelles*, n° 3-4, juillet, 1961. p. 5-12.

405 Cette affirmation n'est pas exacte, Vargas Llosa a étudié le droit et la littérature à l'Université San Marcos, Lima, Pérou. Il a obtenu sa licence en Humanités.

406 s/a. « Notice biographique : Mario Vargas », *Les Lettres nouvelles*, n° 3-4, juillet, 1961, p. 23.

écrivains, dont celle de Vargas Llosa lui-même. Mais, à cette époque, un autre facteur l'aidera à trouver une place dans l'espace littéraire français, à savoir le réseau des hispanistes.

L'un de ces hispanistes qui va contribuer à réserver une place aux créations de Vargas Llosa sera Claude Couffon, qui l'aidera à faire publier deux articles dans la revue *Les Lettres françaises* de Louis Aragon[407], dont le premier portera sur « César Vallejo. Poète tragique », paru le 19 avril 1962, accompagné du poème *¡Cuídate, España, de tu propia España!*[408], traduit par Couffon. Quant au second commentaire, il portera sur la mise en scène de « La Bella malmaridada », pièce de théâtre de Lope de Vega, et s'intitulera « Lope de Vega ». Il sera publié le 31 mai de la même année. Cette décennie verrait ainsi émerger une nouvelle étape dans les relations littéraires entre la France et l'Amérique Latine, désormais les écrivains latino-américains seraient invités dans les grandes revues et grands journaux à écrire non seulement sur leurs œuvres mais également sur celles d'autres écrivains. Même si, par le passé, quelques écrivains latino-américains avaient eux aussi écrit sur d'autres auteurs de leur territoire dans des revues importantes - rappelons à ce sujet les quelques textes publiés dans le *Mercure de France* -, l'espace qui leur était accordé par cette revue était toutefois assez réduit, ce qui limitait la compréhension de l'œuvre ou de l'auteur commenté. De plus, il convient de rappeler également que si un roman avait été traduit et était parvenu à trouver son lectorat, il était commenté par un critique ou un auteur français. Les textes écrits par des latino-américains s'en tenaient donc à ceux qui n'avaient pas été encore traduits. Il s'agissait de textes de diffusion, certes, mais on ne peut toutefois pas nier qu'il existait une hiérarchisation dans le choix des commentaires littéraires. Dès qu'un texte gagnait en importance, le commentaire qui l'accompagnait était celui d'un critique français, car il ajoutait de la valeur littéraire au texte étranger. Or, l'article de Vargas Llosa portant sur César Vallejo occupait une page entière de *Les Lettres francaises* et il s'agissait du second article de cet hebdomadaire, tandis que « Lope de Vega » ouvrait encore une nouvelle voie, car cet écrivain péruvien commentait ainsi l'œuvre d'un auteur espagnol, ce qui aurait été impensable durant les premières années de ce même siècle car, auparavant, la branche ne pouvait pas comprendre l'arbre. Cependant, l'ascension de Borges dans l'espace littéraire français, dans les années cinquante, avait élargi certaines notions sur les écrivains latino-américains. Dans son livre intitulé *Otras Inquisiciones*, traduit en 1957 sous le titre *Enquêtes*[409], Borges commentait plusieurs écrivains étrangers. Ce que Borges s'était permis de faire dans ses livres concernant les *nouveaux* écrivains latino-américains pouvait désormais

407 Claude Couffon était lui-même journaliste dans *Les Lettres françaises.*

408 Ce poème de Vallejo ne possède pas vraiment de titre, mais pour en faciliter l'identification, il est connu sous ce nom. Il s'agit du XIV[ème] poème du recueil *España aparta de mí este cáliz.*

l'être également dans les revues et la presse françaises grâce à l'accumulation du capital littéraire que l'Amérique latine commençait à réunir.

Il faut aussi considérer que la figure de César Vallejo a considérablement contribué à introduire Vargas Llosa dans le champ littéraire français. Si Victoria Ocampo avait fait la promotion de l'œuvre de Borges en France, Vargas Llosa a, quant à lui, bénéficié des contacts de Georgette Vallejo. Le premier contact du jeune Vargas Llosa durant son séjour en 1958 serait Maurice Nadeau, car la veuve de Vallejo avait mis en relation ces deux personnalités, « fui a ver [a Maurice Nadeau], por encargo de Georgette Vallejo, para cobrarle unos poemas de Vallejo aparecidos en *Les Lettres Nouvelles* »[410]. Lors de leur rencontre, ils ont parlé non seulement de Vallejo mais aussi de César Moro, un autre poète péruvien, qui avait participé au mouvement surréaliste aux côtés de Breton et Nadeau et avait été le professeur de français de Vargas Llosa dans son lycée militaire.

> *Nadeau, cuya* Historia del surrealismo *yo conocía, me presentó a un joven novelista francés, que estaba con él – Michel Butor – y cuando le pregunté las razones por que los surrealistas parecían haber purgado a Moro, me dijo que probablemente se debía a su homosexualismo. Breton toleraba y alentaba todos los « vicios », salvo éste, desde que, en los años veinte, los surrealistas habían sido acusados de maricas*[411].

La relation établie entre eux deux à sans doute aussi favorisé la publication du conte de Vargas Llosa dans *Les Nouvelles lettres* en 1961, tout comme son amitié avec les intellectuels latino-américains en France, qui avaient eux aussi participé à cette édition spéciale, et en raison du prix littéraire qu'il avait gagné. Dans la publication de *Les Lettres francaises*, le sujet de Vallejo apparaîtra également comme un outil pour se positionner dans le champ littéraire français. Or, aussi bien dans la revue de Nadeau que dans celle d'Aragon, on peut identifier un élément commun qui va favoriser le positionnement de Vargas Llosa : une idéologie de gauche. Nadeau de même qu'Aragon, étaient des militants du communisme à l'époque, et César Vallejo avait lui aussi milité au sein du Parti Communiste Français. Le Vargas Llosa de ces années-là avait aussi une idéologie de gauche, quelques années auparavant il avait milité au sein d'une organisation communiste au Pérou, *La célula Cahuide* dans l'Université San Marcos, et de même que l'immense majorité des écrivains de cette époque-là, il avait lui aussi célébré la Révolution cubaine.

Ajoutons également que *Les Lettres Françaises* étaient un hebdomadaire financé par le Parti Communiste Français, qui avait donc intérêt à publier un poète communiste comme Vallejo

409 Certes, on pouvait compter le livre *Los raros* (1896) de Rubén Darío comme le prédécesseur mais il n'a pas été trouvé une bonne réception en France.

410 VARGAS LLOSA, Mario. *El pez en el agua*, op. cit., p. 465.

411 Ibidem.

qui parlait de la Guerre Civile espagnole, sous la plume d'un écrivain de gauche comme Vargas Llosa. Même Claude Couffon, qui avait passé des semaines en Espagne pour enquêter sur l'assassinat de Federico García Lorca et choisirait de traduire des écrivains de gauche, « de Guillén à Neruda »[412], et de les faire publier dans des maisons d'éditions comme Les Éditeurs Français Réunis, « une maison liée au Parti Communiste Français »[413], aurait un engagement politique de gauche. Le premier réseau à avoir vraiment impulsé Vargas Llosa en France était donc un cercle littéraire de gauche, très proche du Parti Communiste Français. C'est Claude Couffon qui a lui-même conseillé d'envoyer le premier roman de Vargas Llosa à la maison d'édition Julliard dont Maurice Nadeau était l'éditeur, car il était persuadé que ce livre était un « chef d'œuvre »[414]. En 1962, le manuscrit de *Los impostores,* premier titre du roman *La ciudad y los perros*[415]*,* fit ainsi son entrée dans les bureaux des éditions Julliard[416], où il resterait en dormance quelques mois avant finalement d'être refusé à cause d'un rapport très négatif réalisé par une lectrice d'espagnol. « C'était un rapport de lecture fait par une universitaire. En quelques lignes acides, elle détruisait l' œuvre, qualifiée de gros roman d'un réalisme indigeste et sans qualité littéraire. […] Dans l'escalier, je le vis pâlir [Vargas Llosa] derrière son élégante moustache brune quand je lui dis: « Ils ne vont pas le publier. ». J' ajoutai : « Après tout, mieux vaut que ton livre paraisse d' abord en espagnol »[417]. L'affinité littéraire et idéologique entre ce premier cercle et Vargas Llosa déterminerait le chemin parcouru durant ses premières années en France, de plus si l'on considère que les figures littéraires les plus importantes pour Vargas Llosa à l'époque étaient Jean-Paul Sartre et Albert Camus, tous deux engagés dans les mouvements de gauche et proposant une riche et novatrice production littéraire, on peut mieux comprendre sa décision de rejoindre ce réseau littéraire.

Ainsi, la publication du premier roman de Vargas Llosa se ferait grâce à l'intervention de Claude Couffon, qui l'encouragerait à proposer son roman à la maison d'édition Seix Barral de Barcelone. « Il [Vargas Llosa] le fait sans trop d'espoir, tant il lui paraît impossible de passer outre la censure franquiste. Les thèmes traités, la crudité du langage et surtout la

412 MASSON, Jean-Yves. « Claude Couffon : portrait du traducteur en poète-explorateur », in *Iberic@l*, numéro 6, 2014, pp. 163-166 [En ligne]. Consulté le 7 juillet 2022. URL : https://ieh.hypotheses.org/227

413 Ibidem.

414 COUFFON, Claude. « Petite histoire d'un grand roman », *L'Herne. Vargas Llosa*, Paris, L'Herne, 2003, pp. 329-331.

415 D'après Vargas Llosa, ce roman avait été refusé dans les maisons d'édition Ruego Ibérico et Losada. CÁRDENAS, Federico de. « La total vigencia de los derechos humanos es central », *Mario Vargas Llosa. 80 años : Entrevistas escogidas*, Lima, Revuelta Editores, 2016, pp. 163-178.

416 BENSOUSSAN, Albert et Ina SALAZAR. « La Ville et les chiens : Notice », *Œuvres complètes* de Mario Vargas Llosa, op. cit., pp. 1717- 1733.

417 COUFFON, Claude. Op. cit.

critique sans concession de l'institution militaire »[418]. Couffon enverra lui-même une lettre à son ami Carlos Barral, afin de lui recommander la publication de ce livre. « Je m'installai au bistrot du coin écrire une lettre à Barral et Mario partit chez lui envelopper le manuscrit. Au bout d'une heure, il revint avec un paquet mal ficelé. J'avais achevé la lettre ». Le 1er décembre 1962, le jury du concours *Biblioteca Breve* décerne son prix à Vargas Llosa pour son roman *La ciudad y los perros.* Toutefois, même après avoir trouvé une maison d'édition, le roman de Vargas Llosa aura besoin de l'aide française pour faire aboutir sa publication.

A cause de la censure du gouvernement franquiste, la *Dirección General de Información* d'Espagne avait recommandé d'interdire l'œuvre soit parce qu'elle contenait « *una marcada complacencia en las descripciones obscenas, sobre todo en la de adulterio incestuoso, […] en la escena de voluptuosa depravación, […] plagada de palabrotas de cuartel y prostíbulo* »[419]. Carlos Barral, éditeur de Six Barral, fera appel à plusieurs personnalités internationales du monde éditorial pour faire pression sur les autorités espagnoles afin de publier le roman de Vargas Llosa, parmi lesquelles on peut trouver Roger Caillois[420] qui, en plus d'avoir été à la tête de « La Croix du Sud » chez Gallimard, avait occupé un poste diplomatique à l'Unesco[421]. La stratégie déployée par Barral constituait la seule façon d'échapper à la censure franquiste qui avait déjà empêché la parution de plusieurs romans espagnols et latino-américains. Néanmoins, un autre facteur favoriserait la publication du roman de Vargas Llosa, à partir des années soixante, le régime de Franco avait décidé de relancer son image internationale pour attirer des investissements internationaux, son gouvernement est ainsi devenu moins sévère au sujet de la censure des livres, surtout concernant ceux qui avaient été écrits par des auteurs latino-américains. « *El afán de promover la modernidad económica en España auspiciaron un clima de cierta tolerancia en relación al contenido de productos culturales que antaño jamás habrían visto la luz. La industria del libro se habría visto beneficiada con esta relativamente más flexible actitud* »[422]. Après plusieurs rapports parus contre la publication de *La ciudad y los perros,* la pression internationale et le travail infatigable de Barral finiront par faire reculer les autorités espagnoles et ce livre sortira en novembre 1963, soit deux ans après avoir été écrit à Paris. Le succès du livre sera étroitement lié à son histoire de censure, qui se poursuivra au Pérou parce que les autorités militaires condamneront cette publication et

418 Ibidem.

419 AGUIRRE, Carlos. *La ciudad y los perros. Biografía de una novela*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015, p. 122.

420 D'autres personnalités qui ont rédigé des lettres en faveur de sa publication sont : Sebastián Salazar Bondy, José María Valverde, Uffe Harder et Alastair Reid. AGUIRRRE, Carlos. *Op. cit.*, p. 160.

421 BENSOUSSAN, Albert et Ina SALAZAR. Op. cit.

422 AGUIRRE, Carlos. *Op. cit*, p. 115.

parviendront même à brûler ce livre dans le Lycée militaire Leoncio Prado, l'endroit où se déroule la trame du livre. Cette interdiction du livre de Vargas Llosa des deux côtés de l'Atlantique aiguisera l'attention des éditeurs de plusieurs pays européens qui souhaiteront le publier. De plus, durant cette même année *La ciudad y los perros* sera finaliste du prestigieux Prix Formentor, et même si ce prix sera finalement décerné à *Le Grand voyage* de Jorge Semprún[423], les discussions littéraires autour de ces deux œuvres favoriseront toutefois sa traduction en français. « *El valedor de Vargas [Llosa], contrariamente a la disciplina de naciones y de enarcas editoriales, era Roger Caillois, que hizo en su momento, no lo olvidaré nunca, un discurso más que notable en favor de la prosa creativa* »[424]. La traduction française ne sera réalisée qu'en 1966, soit trois ans après sa publication en espagnol, ce roman avait déjà été traduit en hollandais en 1964 et en russe en 1965, aux États-Unis il sera publié la même année qu'en France.

L'impact des prix littéraires sur la diffusion de l'œuvre de Vargas Llosa sera très important. Rappelons que dans la parution de son conte dans *Lettres nouvelles*, l'on mentionne le Prix Leopoldo Alas, pour sa part le prix Biblioteca Breve contribuera à surmonter la censure franquiste et le Prix Formentor lui permettra d'être traduit dans plusieurs langues. « *Lo presentaron al Premio Formentor de editores, que existía en ese tiempo, y quedó segundo ; pero los diez editores lo contrataron para ser traducido. Yo no podía creer el telegrama de Carlos Barral, en que me anunciaba haber firmado diez contratos de traducción. Fue un cambio enorme en mi vida* »[425]. Au cours de cette même année, en 1963, il gagnera aussi le Prix de la Critique Espagnole. L'Espagne devient ainsi le principal moteur de sa carrière littéraire, c'est dans ce pays qu'il sera publié, lu et commenté avant de l'être dans d'autres pays. Les premiers articles qui porteront sur *La ciudad y los perros* paraîtront le 1er février 1964 dans *La Estafeta literaria,* publication sympathisant avec le franquisme, dans laquelle l'on trouvera un commentaire favorable et un autre négatif. Celui favorable émanait d' Eduardo Tijeras qui considérait que cette œuvre : « es tan puerca como poética, tan objetiva como subjetiva, tan tierna y dulce como áspera y grosera, con soledad, con dos generaciones en pugna – adolescencia y el mundo adulto –, con argumento bien construido y pasionante »[426]. Et c'est à Luis Ponce de León que l'on doit le commentaire négatif : « En

423 D'après Barral, ce prix a été décerné à Semprún par le biais d'un processus qu'il qualifie d'« infantil et mafioso. BARRAL, Carlos. *Memorias*, Andreu Jaume (Éd.), Barcelona, Lumen, 2015, p. 656.

424 Ibidem.

425 CARDENAS, Federico de. Op. cit.

426 FERRER SOLA, Jesús et Carmen SANCLEMENTE. « De orígenes y recelos (1960 – 1966) », *La llegada de los bárbaros. La recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981*, Jordi Gracia et Joaquín Marco (Éds.), Barcelona, Edhasa, 2004, pp. 83-106.

efecto las escenas en el Colegio Militar, y algunas fuera de él, exhalan un hedor mugriento y urinario, abyecto y puerco, simiesco, bestial »[427]. Cependant, les comptes-rendus publiés dans d'autres journaux et magazines seront tous favorables. Ainsi, Julio Manegat, dans *El Noticiero Universal*, classera l'œuvre comme « *una de las importantes novelas publicadas últimamente en lengua española* »[428]. Cette période constituera aussi un tournant dans les relations entre l'Espagne et l'Amérique latine, marquées par l'isolement culturel que s'était auto-imposé l'Espagne durant la première période du franquisme, les Espagnols décideront de s'insérer dans le marché éditorial international et la publication de nouveaux romans comme celui de Vargas Llosa doit être comprise dans ce contexte-là. Le critique littéraire espagnol Joaquín Marco reconnaît, par exemple, qu'il découvrira Miguel Ángel Asturias grâce au Prix Nobel de Littérature en 1967 :

> *tuve que recurrir a una librería del grupo, en Barcelona, que logró reunir no sin esfuerzo algunos de sus libros más significativos, publicados, claro es, en Argentina, ausentes casi todos, por tanto, de los anaqueles de las librerías barcelonesas o madrileñas, las mejores surtidas. La llegada de la literatura hispanoamericana se produjo tan a destiempo como la de los españoles exiliados*[429].

Durant les années cinquante, le lectorat espagnol n'était pas le même que celui français ou latino-américain, car les lecteurs n'avaient pas accès aux mêmes livres. « *Descubrimos antes a Mario Vargas Llosa que a Borges* »[430]. Néanmoins, la situation changera grâce à des maisons d'éditions comme Seix Barral et à la multiplication des prix littéraires qui encourageront les écrivains latino-américains à êtres publiés en Espagne, plus précisément à Barcelone. Contrairement au cas de Borges, des écrivains comme Vargas Llosa, et ceux qui le suivront, bénéficieront tout d'abord d'une réception espagnole avant d'arriver dans le champ littéraire français, le domaine linguistique favorisera cet échange entre les pays hispanophones éditant des livres en espagnol. Cependant, durant cette période, la France demeurerait l'endroit de prédilection pour être publié, non seulement parce que passer par une traduction montrait déjà qu'un livre était doté d'une qualité littéraire jugée supérieure, d'autant plus que la France conservait encore un capital littéraire bien plus important que ceux des pays hispanophones, elle pouvait donc consacrer une œuvre plus facilement. Certes, la publication du livre de Vargas Llosa en France marquera ainsi une nouvelle étape dans la carrière

427 Ibidem.

428 MANEGAT, Julio. « La ciudad y los perros de Mario Vargas Llosa. El Noticiero Universal, 18 de febrero de 1964 », *La llegada de los bárbaros. La recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981*, op. cit., pp. 296-298.

429 MARCO, Joaquín. « Entre España y América Latina », *La llegada de los bárbaros. La recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981*, op. cit., pp. 19-40.

430 Ibidem.

littéraire du Péruvien mais elle n'aurait pas eu lieu sans le soutien des institutions littéraires espagnoles.

2.3. Juan Carlos Onetti, le *rara avis* de la prose latino-américaine

Le premier texte d'Onetti publié en français le sera dans l'édition spéciale de *Les Lettres nouvelles* consacrée aux nouveaux écrivains d'Amérique Latine, en juillet 1961, cette même revue publiera également pour la première fois un récit de fiction en français de Vargas Llosa. De même que dans le cas du péruvien, le traducteur d'Onetti sera Claude Couffon qui traduira « Bienvenido, Bob » sous le titre de « Salut, Bob ! », œuvre qui sera considérée comme visant « à présenter dans tous ses livres l'homme solitaire découvrant le malentendu sur lequel repose son existence et se livrant à l'obsession de cette découverte »[431]. À cette époque-là, l'écrivain uruguayen était âgé de 52 ans et avait publié une partie importante de sa production littéraire, cependant il demeurait un auteur peu connu, ce y compris du grand public hispanique, car la diffusion de son œuvre a dû faire face à différents types de défis auxquels les auteurs précédents n'avaient pas été confrontés. De plus, la figure d'Onetti, s'apparentant à celle d'un homme farouche, ne facilitait pas non plus la diffusion de ses œuvres. A l'inverse, on pourrait même dire que, dans certains cas, il contribuait lui-même à la rendre plus difficile. Le rapport personnel d'Onetti à la littérature se limitait à la création littéraire, il se montrait assez pointilleux dans la construction de son récit littéraire sans pour autant avoir d'horaires fixes pour écrire. Son implication dans la diffusion de son œuvre et même dans sa traduction était limitée. D'ailleurs, dans les rares congrès des écrivains ou les hommages auxquels il a participé, Onetti s'efforçait pour d'endosser, en effet, un rôle minime, à l'inverse de la plupart des autres écrivains qui profitaient de la moindre opportunité pour rendre visibles leurs productions et commenter le contexte sociopolitique de l'Amérique latine. Onetti n'accordait aucun intérêt à tout cela au point qu'il refusait même que les journalistes cherchent à diffuser son œuvre.

La publication de sa première nouvelle *El pozo* (1939) était plutôt le résultat de circonstances fortuites que du désir ou besoin d'un écrivain d'être publié. Alors qu'Onetti habitait à Buenos Aires, ses deux amis, Cunha Dotti et José Pedro Díaz, avaient, pour leur part, acheté une machine à imprimer parce qu'ils envisageaient de créer une maison d'édition. Cependant, avant de se lancer dans cette affaire ils ont décidé de faire un essai et ont demandé à Onetti s'il ne pouvait pas leur confier un texte afin qu'ils le publient. Onetti accepta sans faire

431 s/a. « Notice biographique : Juan Carlos Onetti », *Les Lettres nouvelles*, n° 3-4, juillet, 1961, pp. 55-55.

d'objections. Les deux amis en vinrent même à donner à cette maison d'édition le nom *Ediciones Signo*, pour faire preuve de sérieux devant les lecteurs. Pour ce qui est de la couverture, ils avaient choisi une image cubiste contenant la signature falsifiée de Pablo Picasso, « ce n'était qu'une plaisanterie, un canular »[432]. Onetti avait même essayé de faire publier dans le frontispice de ce livre une gravure de l'Apollon du Belvédère accompagnée de la légende « Buste de l'auteur », mais leurs ressources financières étaient si faibles que cette tentative n'a pas abouti. La publication de *El pozo* s'achèvera durant les mois de décembre et malgré l'effort fait par ces trois protagonistes, ils ne réussiront toutefois pas à vendre un seul exemplaire.

La diffusion de l'œuvre d'Onetti durant les années quarante et cinquante ne parviendra pas non plus à se faire au-delà de la zone du Rio de la Plata. Or, comme on l'a mentionné dans le chapitre précédent, l'Argentine et l'Uruguay sont deux pays qui ont bâti de profondes relations culturelles et artistiques avec la France, il existait donc une communication des savoirs entre ces deux régions. Ainsi, par exemple, la revue *La Licorne* de Susana Soca avait publié en 1956 un conte d'Onetti en espagnol : *Historia del caballero de la Rosa y de la virgen encinta que vino de Liliput*. « [Susana Soca] le pidió al director de la revista —Guido Castillo— que me extrajera un cuento y fijara el precio »[433]. Dans une première étape, entre 1947 et 1948, *La Licorne* était publiée à Paris et avait réussi à devenir une revue qui réunissait des auteurs latino-américains tels que Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, Alfonso Reyes à des auteurs français comme Jean Paulhan, Paul Éluard, Jules Supervielle. Dans la seconde étape, qui commence en 1953, *La Licorne* est publiée à Montevideo mais elle sera toujours lue en France uniquement par la communauté latino-américaine et par ceux qui s'intéressent à la production littéraire de cette région. Il est donc possible qu'Onetti ait été lu durant ces années, mais seulement par un public restreint qui maîtrisait l'espagnol. Sa traduction dans la revue de Nadeau semble avoir eu lieu grâce à un célèbre lecteur qui habitait déjà à Paris et qui était toujours au courant des nouveautés littéraires du Rio de la Plata : Julio Cortázar. Dans la présentation de l'édition consacrée aux nouveaux écrivains de l'Amérique Latine, Nadeau affirme que les trois personnes qui en ont été en charge sont : « Octavio Paz, Julio Cortazar, Claude Couffon, que nous n'avons pas besoin de présenter à nos lecteurs »[434]. La relation amicale entre Onetti et Cortázar avait été déjà établie durant ces années-là, ils entretenaient une correspondance ouverte dans laquelle ils échangeaient leurs opinions sur leurs livres. Le

432 CHAO, Ramon. *Onetti*, Paris, Plon, 1990, p. 57.

433 ONETTI, Juan Carlos. « Recuerdo para Susana Soca », *Juan Carlos Onetti : Artículos 1975-1992*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2013, pp. 13-16.

434 NADEAU, Maurice. « Présentation », *op. cit*.

14 août 1961, dans une lettre adressée à Francisco Porrúa, Cortázar exprime sa satisfaction pour les mots d'éloge d'Onetti : « *Hablando de Montevideo, tuve una de las mejores recompensas de mi vida : una carta de Onetti en la que me dice que «* El perseguidor *» lo tuvo quince días a mal traer. Para mí es como si me lo hubiera dicho Musil o Malcom Lowry, esa clase de planetas* »[435]. Cette lettre, qui date de quelques mois avant la publication de *Les Lettres nouvelles*, montre l'admiration mutuelle qu'il existait déjà entre ces deux écrivains.

Mais le rôle de Cortázar ne se limitait pas à la lecture, il opérait aussi en tant que diffuseur de l'œuvre onettienne. Dans une autre lettre de 1963, cette fois-ci adressée à Jean Bernabé, Cortázar demande des livres d'Onetti pour les lecteurs cubains, « *le escribí a Onetti para que mandara unos libros suyos, que había prometido a amigos cubanos (el bloqueo hace muy difícil que reciban nada directamente del Uruguay). Onetti no me ha contestado, y estoy inquieto. Si usted tiene su teléfono, ¿querría pedirle de mi parte que me conteste?* »[436]. Les efforts de diffusion seront ainsi réalisés par la nouvelle génération d'écrivains latino-américains qui réclamaient que soit reconnu celui que l'on considérait alors comme l'une des figures majeures de la prose latino-américaine. Durant cette décennie, l'on trouve des textes de Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez et, bien évidemment, de Cortázar dans lesquels l'on encourageait les lecteurs[437] à s'intéresser aux ouvrages de Juan Carlos Onetti.

Même si en 1940, l'on peut trouver un commentaire de l'écrivain Francisco Espínola sur *El pozo* dans le journal *El País* de España[438], dans lequel cette nouvelle sera considérée comme un « *estremecimiento nuevo* »[439] pour la prose uruguayenne, la diffusion d'Onetti ne se fera malgré tout pas au-delà des frontières du Rio de la Plata, durant ces deux décennies, au point que Verani ne pourra affirmer sans difficultés qu'Onetti avait un lectorat en Argentine, « *fue un escritor de cenáculos literarios, familiar sólo a un grupo reducido de admiradores montevideanos – a pesar de haber vivido casi veinte años en Buenos Aires y de publicar la mayor parte de su obra en la Argentina* »[440]. La traduction de son conte en français ne

435 CORTÁZAR, Julio. « Carta a Francisco Porrúa », *Julio Cortázar : Cartas 1937-1963,* Aurora Bernárdez (Éd.), Buenos Aires, Alfaguara, 2000, p. 449.

436 Ibidem.

437 PREGO CADEA, Omar. *Onetti. Perfil de un solitario*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2009, p. 54.

438 Cité par VERANI, Hugo. « Prólogo », *Obra Selecta de Juan Carlos Onetti*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1989, pp. IX-XL. Or, il faut considérer qu'Espínola était lui aussi un écrivain uruguayen et qu'il s'était bien familiarisé avec la littérature d'Onetti. Ils avaient même partagé la cérémonie des prix nationaux littéraires d'Uruguay en 1962.

439 Ibidem.

440 Ibidem.

changera pas l'intérêt de la critique, ni ne suscitera celui des maisons d'édition envers l'œuvre d'Onetti, même si elle commencera toutefois à accumuler un capital littéraire important qui sera associé au mythe d'un écrivain maudit[441]. Du fait de ses diverses tentatives vouées à l'échec pour gagner des prix littéraires, Onetti était souvent classé comme un écrivain sans succès. En 1941 il envoie son roman *Tiempo de abrazar*[442] pour participer au prix de l'édition Farrar & Rinehart de New York, qui sera décerné au péruvien Ciro Alegría pour son roman *El mundo es ancho y ajeno.* La même année, il tenta de gagner le prix Ricardo Guiraldes d'Editorial Losada avec son roman *Tierra de nadie,* cependant le jury présidé par Borges décernera ce dernier à *Es difícil vivir* de Bernardo Verbitski. Sa nouvelle *El astillero* connaîtra le même destin en 1961 puisqu'il n'obtient qu'une mention dans le concours des éditions Fabril. L'écrivain récompensé, Jorge Masciangioli, ainsi que son roman, *El profesor de inglés,* sont presque tombés dans l'oubli aujourd'hui[443]. Durant cette même année, Onetti participe, avec *« Jacob y el otro »,* à un autre concours littéraire de contes organisé par la revue *Life* en espagnol, à l'occasion duquel il perdra encore contre le texte *« Ceremonia secreta »* de Marco Denevi. En 1963, *El astillero* ne gagnera non plus le prix de The William Faulkner Foundation, le livre récompensé sera *Cumboto* du vénézuélien Ramón Díaz Sánchez. En 1965, il sera finaliste au prestigieux Prix Rómulo Gallegos avec son roman *Juntacadáveres,* mais le Péruvien Vargas Llosa remportera le prix avec *La casa verde*, qui sera décerné en 1967. De plus, en raison de sa réputation d'écrivain introverti, voire hostile, dans le cercle des écrivains, des événements littéraires et même pour les lecteurs qui l'approchaient, cette image d'écrivain maudit s'installera très facilement autour d'Onetti.

Cependant, et malgré l'absence d'effort de la part de l'écrivain uruguayen pour endosser un rôle plus actif dans sa diffusion, son œuvre commence à devenir de plus en plus célèbre, ce en particulier dans les cercles de critiques et d'intellectuels latino-américains. Tout d'abord, tel est le cas parce que même si Onetti n'était pas parvenu à remporter de prix littéraires, les organisateurs de ces concours recommandaient la publication de son œuvre, The William Faulkner Foundation inclurait, par exemple, le livre d'Onetti dans une liste des livres notables en espagnol qu'il fallait traduire. De son côté, Fabril publiera *El astillero* du fait de sa qualité

441 Ramon Chao utilise l'expression « écrivain maudit » dans son entretien avec Onetti en 1989, qui sera publié sous le format d'un livre.

442 Rodríguez Monegal précise que ce roman n'a jamais été publié. Cependant, comme des extraits ont parus dans des revues littéraires, on peut le considérer comme un précédent de *Tierra de Nadie* et *Para esta noche*. RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Obras Selectas,* Lisa Bock de Behar (Éd.), Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2003, p. 133.

443 AÍNSA, Fernando. *Confluencias en la diversidad: siete ensayos sobre la inteligencia creadora uruguaya*, Montevideo, Ediciones Trilce, 2011, p. 92.

littéraire[444], Losada en fera de même avec *Tierra de nadie*[445]. D'autres maisons d'édition, comme Editorial Sudamericana, acceptent aussi de le publier tout en sachant qu'Onetti n'apportait pas un capital économique, car ces exemplaires ne se vendent pas, mais un capital symbolique qui fit augmenter la réputation de son catalogue, « *Editorial Sudamericana lo publica, a pesar de que es un negocio ruinoso para ella, por su auténtica calidad literaria y el prestigio de que goza entre los que saben* »[446]. Editorial Sur publiera aussi, en 1954, son roman *Los adioses.* Onetti faisait ainsi partie des catalogues les plus influents d'Amérique latine dans les années cinquante et soixante. Le cas d'Onetti ouvre un modèle particulier de consécration car il était mis en valeur par les maisons d'édition, ainsi que les écrivains et critiques[447] les plus importants de son époque sans jamais bénéficier d'un véritable succès auprès du public. Même après l'intervention de Vargas Llosa, dans son discours de réception du Prix Rómulo Gallgos, dans laquelle il demandait de rendre hommage à Onetti en tant que l'une des figures principales de la nouvelle prose latino-américaine, l'écrivain uruguayen demeurerait un écrivain marginal pendant des décennies. De même dans son pays, lorsqu'il reçoit le Prix National de Littérature en 1962, les lecteurs ne s'intéresseront pas davantage à ses œuvres. Bien au contraire, durant la cérémonie qui était tant attendue par le milieu intellectuel uruguayen, le discours d'Onetti susciterait une grande déception car il ne prononcerait que quatre mots : « *Yo no hablo, escribo* »[448]. Cette même attitude lui sera à plusieurs reprises reprochée dans des circonstances similaires à Paris et à Las Palmas et aura un impact négatif sur la diffusion de son œuvre. Au milieu des années soixante, lorsque Luis Harss commençait à rédiger son livre *Los nuestros* (1966)*,* qui servirait ensuite de texte de base pour comprendre le succès de la littérature latino-américaine, Onetti refuserait de recevoir plusieurs fois Harss pour un entretien qui aurait pourtant pu avoir des répercussions positives sur la réception de son œuvre. « *Onetti dilata el encuentro y le da excusas dignas del mejor humor negro, como encontrar clavada en la puerta del pequeño piso de la calle*

444 DONOSO, José. *Diarios, ensayos y crónicas. La cocina de la escritura*, Patricia Rubia (Éd.), Santiago de Chile, RIL Editores, 2009, p, 187.

445 ANDREOLI-RALLE, Elena. *Juan Carlos Onetti : La Plume et le Puits*, Paris, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 1987, p. 255.

446 DONOSO, José. *Op. cit.*, p. 187.

447 Emir Rodríguez Monegal avait l'habitude de mentionner Juan Carlos Onetti dans sa revue *Mundo Nuevo* publiée à Paris. Souvent, l'écrivain uruguayen était présenté comme l'un des prédécesseurs du « boom latino-américain » aux côtés de Borges, Carpentier et d'Asturias. Or, cette publication n'a pas un grand impact sur les lecteurs français car elle était rédigée en espagnol. RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. « Diario del P.E.N. Club », *Mundo Nuevo*, n°4, octubre, 1966, pp. 41-51.

448 DOMINGUEZ, Carlos María et María Esther GILIO. *Construcción de la noche : la vida de Juan Carlos Onetti*, Montevideo, Editorial Cal y Canto, 2009, p. 145.

Gonzalo Ramírez la advertencia : « Si es Harss, no estoy » »[449]. Finalement, il sera inclus dans le livre de Harss mais l'information donnée par Onetti sera si brève et superficielle que son profil paraîtra moins attrayant que celui d'autres écrivains. Dans sa revue *Mundo Nuevo,* Rodríguez Monegal raconte aussi que l'écrivain français Emmanuel Roblès avait découvert par hasard *Para esta noche* d'Onetti dans les années quarante et cherché à rencontrer l'écrivain, sans jamais recevoir la moindre réponse de sa part, alors qu'il lui avait promis de traduire son texte en français. « *La leyó varias veces, se apasionó por ella, le escribió a Onetti, sin conseguir ninguna respuesta, y eso que le proponía nada menos que la traducción al francés como incentivo* »[450]. D'après Rodríguez Monegal, tout écrivain doit faire un minimum de « *public relations »*[451] pour diffuser son œuvre mais Onetti ne manifestait aucunement l'intention de jouer ce rôle. « *Onetti es uno de los escritores más honradamente vocacionales de América Latina pero es también uno de los más despreciativos* ». Toutefois même si Onetti a joué[452] un rôle contre la diffusion de son œuvre, il existe un autre facteur qu'il faut considérer pour comprendre la faible diffusion de cet auteur uruguayen dans l'espace hispanique et en dehors de lui.

La prose d'Onetti a été longtemps considérée comme une littérature qui n'appartenait pas à son époque. Loin des œuvres emblématiques du « boom latino-américain » en termes de thématique et de style, celles d'Onetti n'interrogeaient pas la réalité sociale des pays latino-américains par le biais d'un roman réaliste, ne mettaient pas non plus en scène de situations fantastiques dans la vie ordinaire, ni ne racontaient d'histoires magiques ou invraisemblables d'un passé préhispanique ou d'un héritage espagnol. Les œuvres d'Onetti présentaient des récits de personnages sordides ou malheureux dans des décors urbains dépourvus de traces exotiques ou folkloriques, se centraient sur l'individu lui-même. La valeur de ses textes ne résidait donc pas dans des scénarios merveilleux d'une Amérique latine fantasmée pour les étrangers ou dans l'imagination érudite d'un Borges capable de créer des labyrinthes et d'incorporer des textes arabes, mais dans la complexité de l'homme moderne qui fait face à la solitude, la défaite, la douleur et à l'ensemble des sentiments qui rongent la vie de tous les jours. De par sa thématique et son style, Onetti était un écrivain unique dont la singularité l'empêchait toutefois d'être diffusé aux côtés des écrivains les plus vendus de son époque, au point même que quelques critiques latino-américains auraient préféré le classer parmi les

449 AÍNSA, Fernando. *Op. cit.*, p. 94.

450 RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. « Diario del P.E.N. Club », op. cit..

451 Ibidem.

452 Ibidem.

écrivains français du Nouveau Roman, ce qui gênait Onetti[453], ou même comme un prédécesseur de Camus, car ses personnages exprimaient une indifférence qui préfigurait l'existentialisme français[454]. Ainsi, son œuvre n'était pas facilement classable comme appartenant à la littérature latino-américaine et surtout elle n'était pas ce qu'en attendaient les critiques et les lecteurs. De même, durant les premières décennies du XX^{ème} siècle, l'image que renvoyait la littérature de cette région laissait peu de place aux œuvres qui ne remplissaient pas les critères de la littérature latino-américaine. Même quelques décennies plus tard, après qu'Onetti a reçu le Prix Cervantes en Espagne en 1980, sa littérature demeurera enfermée dans le monde hispanique, mais surtout en Amérique latine. Hugo Verani considère lui aussi que la prose d'Onetti était si novatrice pour son époque que le grand public n'était pas prêt à reconnaître la réelle valeur de l'œuvre de l'Uruguayen. « *El horizonte de expectativas del receptor en el momento histórico de la aparición de esas novelas le impide aceptar y apreciar obras que transgreden normas consolidadas, y acogerlas como obras creadoras de normas, que abren nuevas posibilidades para la literatura hispanoamericana* »[455]. Onetti ne connaîtra donc jamais le succès commercial des autres écrivains qui seront, pour leur part, traduits grâce à l'intérêt suscité par le boom latino-américain, il perdra même l'espoir d'être édité chez Gallimard, rêve qu'il poursuivait lorsqu'il avait commencé à écrire[456] et qu'il ne réaliserait qu'à partir des années quatre-vingt. Ainsi, la réception d'Onetti se distingue bel et bien de celle des écrivains associés au boom latino-américain, cependant il connaîtra une accumulation certes lente mais progressive de son capital littéraire tout d'abord en Amérique du Sud, puis dans toute l'Amérique latine, surtout après la publication au Mexique de la Collection Œuvres Complètes en 1970 aux éditions Aguilar, commentée par Emir Rodríguez Monegal. Si l'on compare sa trajectoire à celles de Borges et Vargas Llosa, la consécration d'Onetti dans le monde hispanique est apparue, en premier lieu, sur le continent américain, ce qui montre, d'un côté, que l'Amérique latine avait déjà commencé à accumuler un certain capital pour consacrer des écrivains latino-américains à la fin des années soixante. Cependant, elle ne possédait pas encore assez de capital pour le faire avec des auteurs en dehors de ses frontières, la consécration en Espagne passait encore par une institution ou maison d'édition espagnole et demeurait toujours la porte d'entrée vers les littératures européennes.

453 ESTHER, María. *Estás acá para creerme. Mis entrevistas con Onetti*, Montevideo, Editorial Cal y Canto, 2009, p. 49.

454 AÍNSA, Fernando. *Op. cit.,* p. 100.

455 VERANI, Hugo. « Nacimiento de una narrativa (Prólogo) », *Novelas y relatos* de Juan Carlos Onetti, Caracas, Monte Ávila, 1981, p. IX-XL.

456 AÍNSA, Fernando. *Op. cit.,* p. 97.

Néanmoins, la diffusion d'Onetti a eu lieu assez tard en Espagne. Il a tout d'abord été traduit en France, en 1967, par les Éditions Stock. Contrairement à ce qui est mentionné par Vargas Llosa dans son livre *El viaje a la ficción: El mundo de Juan Carlos Onetti* et par Albert Bensoussan dans *Retour des caravelles*[457], la première traduction en français d'un livre d'Onetti ne s'est pas produite à l'initiative de Max-Pol Fouchet mais de la traductrice Laure Bataillon[458] qui avait découvert le livre de l'Uruguayen au début des années soixante. Laure Bataillon était en effet bien familiarisée avec la littérature d'Amérique latine, et surtout avec la prose du Rio de la Plata, car elle avait déjà traduit Jorge Luis Borges[459] et Julio Cortázar[460]. Il est donc fort probable qu'elle ait lu le conte d'Onetti publié dans *Les Lettres nouvelles.* C'est elle qui, persuadée de la qualité littéraire de ce roman décide de chercher Fouchet afin de lui demander son accord pour traduire une nouvelle d'Onetti. Fouchet était le responsable de la collection « Horizon libre » chez Fayard et il avait déjà publié des Latino-Américains comme Octavio Paz[461] et Cortázar, qui avaient joui d'une bonne réception. Dans les années soixante et soixante-dix, les maisons d'édition les plus importantes de France avaient des collections pour accueillir des écrivains étrangers dans leurs catalogues. Gallimard possédait « La Croix du Sud » et « Du monde entier », les Éditions Seuil disposaient de « Le Don des langues » et de « Cadre vert », Stock avait « Bibliothèque cosmopolite » et Fayard décida ainsi de créer « Horizon libre ». D'autres, comme Christian Bourgois et Métailié se spécialiseront dans les publications d'auteurs étrangers. Le choix de Fouchet était stratégique car il était à la tête d'une collection qui pariait sur des auteurs suscitant certes un faible succès commercial mais bénéficiant d'une bonne réception de la critique littéraire comme Thomas Mann, Lars Ahlin, Auberon Waugh. La prose d'Onetti semblait avoir les mêmes caractéristiques. De plus, Fouchet animait une émission de télévision dans laquelle il commentait les nouveautés littéraires, ce qui pouvait aussi garantir la diffusion de l'écrivain uruguayen. Fouchet acceptera la proposition de Laure Bataillon de traduire *El astillero* d'Onetti car il avait déjà entendu le nom de cet écrivain lors de ses voyages en Amérique de Sud et parce qu'il avait confiance dans les choix littéraires de Bataillon. « Je la connus [l'

457 Voir BENSOUSSAN, Albert, « L'Amérique latine et la France : un amour partagé », *op. cit.*

458 Le nom de jeune fille de la traductrice est Laure Guille. Dans certains textes elle signait aussi en tant que Laure Guille-Bataillon.

459 Avec Roger Caillois, elle a traduit *Histoire de l'infamie* en 1958 aux Éditions du Rocher.

460 La première mention de Cortázar de « Mlle Laure Guille, traductora profesional y excelente persona » date du 7 août 1957. CORTÁZAR, Julio. « Carta a Jean Barnabé », *Julio Cortázar: Cartas 1937-1963*, op. cit., p. 371-372.

461 Le livre *Le labyrinthe de la solitude* ouvre en effet la collection de Max-Pol Fouchet. LAMBERT, Jean-Clarence, *Les Armes parlantes: Pratique de la poésie.* Paris, P. Belfond, 1976, p. 25.

œuvre], d'ailleurs, grâce à la traductrice du présent ouvrage, dont l'enthousiasme m'entraînait »[462].

Cependant, il faudra attendre plusieurs années pour que la publication de *Le Chantier,* nom choisi pour traduire le titre d'Onetti, soit proposée dans les librairies françaises. Son histoire peut s'ajouter à la légende d'Onetti en tant qu'écrivain maudit. En 1962, Laure Bataillon achève la traduction de *El astillero* et la remet à Fayard en respectant les indications demandées par cette maison d'édition : « avant tout, que ce soit du bon français »[463]. Mais cette maison d'édition, qui n'avait pas réussi à surmonter ses problèmes financiers, serait rachetée par le groupe Hachette, de sorte que Fouchet de même qu'une grande partie de l'équipe éditoriale durent abandonner plusieurs projets, dont la publication de *Le Chantier* dans « Horizon libre ». Sa traduction sera abandonnée pendant plusieurs années dans les anciens bureaux de Fayard jusqu'à ce que la nouvelle direction d'Hachette décide finalement de publier le livre, mais dans une autre maison d'édition qu'elle avait également achetée, à savoir Stock. Néanmoins, il serait procédé à une dernière révision avant de l'adapter encore plus au public français, c'est ainsi que d' « innombrables coupures »[464] furent réalisées. Ainsi, la traduction d'Onetti apparaîtra démembrée sans que la traductrice ait été mise au courant de ces changements, « j'avais donc, sans le savoir, porté le poids de ce surcroît de responsabilité aux yeux de l'auteur et de certains lecteurs », ce qui aura sans doute un impact sur la diffusion de cette œuvre qui n'avait déjà que très peu de chance de trouver le succès. Laure Bataillon considère que les responsabilités de cette traduction ratée sont celles « d'un traducteur trop docile et celles d'un directeur abusif »[465].

Le travail de médiation réalisé par Laure Bataillon s'avère essentiel pour comprendre l'arrivée d'Onetti dans l'espace littéraire français, comparable au travail réalisé par Caillois pour Borges ou Couffon à l'égard de Vargas Llosa. Mais comment a-t-elle pu découvrir la prose d'Onetti ? Nous avons mentionné qu'elle était une fine connaisseuse de la littérature du Rio de la Plata, cependant même les latino-américains d'Europe avaient du mal à se procurer des exemplaires de cet auteur uruguayen. Il semble que sa relation avec Julio Cortázar et son épouse Aurora Bernárdez lui a permis de retrouver une copie d'*El astillero* à Paris. Dans sa traduction de 1962, dans la page des remerciements située à la fin du livre, Laure Bataillon

462 FOUCHET, Max-Pol. « Préface », *Le Chantier* de Juan Carlos Onetti, Paris, Stock, 1967, pp. 5-8.

463 GUILLE-BATAILLON, Laure. « Note du traducteur », *Le Chantier* de Juan Carlos Onetti, Paris, Gallimard, 1984, pp. 166-167.

464 Ibidem.

465 Ibidem.

mentionne cette Argentine. « La traductrice tient à remercier Aurora Cortazar[466] et Philippe Bataillon[467] de l'aide qu'ils lui ont apportée ». Cortázar éprouvait, en effet, une grand admiration pour Onetti et recommandait sa lecture à ses amis, il est bien possible que le couple Cortázar-Bernárdez ait discuté avec Laure Bataillon de cet écrivain unique et âgé qui demeurait inconnu et qui attendait seulement une traduction étrangère et une réception favorable pour trouver le succès qu'il méritait, car cela avait aussi été le cas de Borges.

L'autre question que pose la traduction d'Onetti chez Fayard est celle de l'acceptation. Si on le compare à ses prédécesseurs, Onetti n'avait pas connu de traductions préalables de ses textes, ni gagné de prix prestigieux et reconnus sur le marché éditorial français, sa publication constituait donc un véritable pari pour un éditeur français. Cependant, la reconnaissance de la prose latino-américaine durant les années précédentes avait facilité la publication des œuvres de cette zone géographique, il existait un véritable intérêt du lectorat pour connaître sa production artistique également en raison du contexte politique de ces années-là. « Mille neuf cent soixante, c'était l'époque où [...] un éditeur se risquait à prendre un roman américain (du Sud), et qui plus est, d'un inconnu (tout écrivain sud-américain était alors un inconnu, fors Borges) »[468]. L'accumulation du capital littéraire latino-américain était déjà important à l'époque, et il le serait encore davantage durant la décennie suivante, elle permettait ainsi d'incorporer une plus grande quantité d'œuvres qui dans un autre contexte n'auraient pas pu trouver de maisons d'édition prêtes à les publier. Yves Chevrel qualifie cette période de mode des littératures latino-américaines[469], dans la même ligne Onetti n'est pas considéré comme un écrivain exclu du boom latino-américain, mais plutôt comme un écrivain qui a été entraîné par le succès commercial de ce courant. « On a dû se préoccuper de rechercher des nouveaux écrivains et on m'a fait connaître en Espagne et par ricochet en France, et partout où Carmen Balcells l'a voulu »[470]. Un autre facteur de validation a été les distinctions qu'Onetti commençait à recevoir, en 1967, il avait été finaliste du Prix Rómulo Gallegos, ce qui a dû favoriser sa publication, et il avait gagné le prix littéraire le plus important de son pays. Dans sa préface, Fouchet mettra en avant la vaste production littéraire de cet auteur ainsi que sa distinction en tant qu'écrivain emblématique d'Uruguay, « Son œuvre compte plus de douze titres, elle se compose de romans et de recueils de nouvelles. Le Prix National de la

466 Après le mariage d'Aurora avec Julio Cortázar, Laure Bataillon avait pris l'habitude de présenter celle-ci sous son nom marital.

467 Époux de Laure Bataillon, il était aussi traducteur.

468 GILLES-BATAILLON, Laure. Op. cit.

469 CHEVREL Yves. Op. cit.

470 CHAO Ramón. *Op. cit.*, 189.

Littérature d'Uruguay lui a été décerné en 1961[471] »[472]. Le groupe Hachette avait lui aussi intérêt à publier un auteur étranger distingué car cela pouvait lui faire acquérir un capital symbolique. Ainsi que le signale, en effet, Hervé Serry, il est plus facile pour une jeune maison d'édition d'accumuler du prestige grâce aux auteurs étrangers qu'à ceux nationaux[473]. Tel était le cas, tout d'abord parce que les auteurs nationaux prometteurs avaient tendance à choisir une maison d'édition plus importante, mais aussi, du fait que les œuvres étrangères avaient déjà franchi une première sélection dans leurs pays ou dans leur espace linguistique, ce qui prouvait qu'elles possédaient déjà une valeur littéraire dont la maison d'édition pourrait bénéficier.

A la fin des années soixante, la prose d'Onetti commencera à susciter progressivement l'attention des lecteurs européens, c'est ainsi que le *Corriere della Sera* publiera un commentaire littéraire sur le roman *Juntacadávares,* « L'asceta del peccato. Reseña de Raccattacadaveri, de J.C. Onetti », qui contribuera à consacrer l'écrivain uruguayen en Italie quelques années plus tard. Cependant, Onetti ne jouira jamais du même succès que les auteurs associés au boom latino-américain, ce pas même en Amérique latine où sa figure était méconnue du grand public. « *[A García Márquez lo] recibían como a un jugador de fútbol o a un dios – según cuenta luego Onetti –. Era el hombre del momento, recién había publicado* Cien años de soledad*. Él y Vargas Llosa eran muy populares [en Caracas en 1967]. A mí, apenas si me miraban la cara* »[474]. Or, l'université française jouera également un rôle important dans la diffusion et la consécration de l'œuvre d'Onetti, mais ce uniquement dans les années soixante-dix et après la traduction de quelques-uns de ses romans.

Ainsi, le chemin parcouru par la prose d'Onetti montre qu'à partir des années soixante, les auteurs latino-américains éprouvaient beaucoup moins de difficultés pour être traduits en français. La littérature de cette zone commençait à gagner en prestige et c'est ce qui a permis à plusieurs écrivains de cette génération, y compris à Onetti, de trouver des éditeurs désireux de les faire publier. L'incorporation régulière des latino-américains dans les catalogues français va modifier l'imaginaire français de la littérature de cette zone et son horizon d'attente commencera à évoluer. La publication d'auteurs comme Onetti montre également que l'exotisation avait été mise de côté, elle n'était plus un pré-requis pour la traduction d'une œuvre latino-américaine. Au contraire, dans la préface de Fouchet, la prose d'Onetti était

471 Ce prix lui a été décerné en 1962.

472 FOUCHET, Max-Pol. Op. cit.

473 SERRY, Hervé. « Constituer un catalogue littéraire. La place des traductions dans l'histoire des Éditions du Seuil », in *Actes de la recherche en Sciences sociales*, n° 144, 2002, pp. 70-79.

474 AÍNSA, Fernando. *Op. cit.*, p. 94.

comparée à celle des auteurs français du *nouveau roman* mais non en tant qu'imitateur mais que prédécesseur. « Son œuvre, m'assurait-on, rejoignait par nombre de ses aspects certaines recherches de la littérature française vivante, en particulier celles du « nouveau roman », et parfois elle les avait précédées »[475]. Cette horizontalité qui s'exprime dans la présentation de Fouchet montre aussi l'évolution des intellectuels français envers la production latino-américaine. Désormais, il était établi que les écrivains latino-américains pouvaient non seulement créer des œuvres possédant la même valeur littéraire que les écrivains européens mais, qui plus, étaient également capables de les précéder.

Un autre aspect essentiel de l'internationalisation d'Onetti, ou de la recherche de l'internationalisation de son œuvre, est le rôle que commencent à jouer les États-Unis dans la consécration des auteurs latino-américains. Avant même d'arriver en Europe, Onetti avait essayé de gagner plusieurs prix littéraires aux États-Unis, dont les avantages n'étaient pas négligeables car les auteurs latino-américains pouvaient en effet participer avec des œuvres rédigées en espagnol et le gagnant était ensuite publié en anglais. La récompense financière du prix encourageait aussi les écrivains à se rapprocher des États-Unis, le montant de Farrar Rinehart était, par exemple, de 2.000 dollars, somme qui s'avérait considérable pour les années quarante. De plus, Onetti participera aux concours organisés par la William Faulkner Foundation et la revue *Life* dans les années soixante. Ainsi, l'initiative de l'Union Panaméricaine, qui avait été créée à la fin du XIX^{ème} siècle, et qui avait pour but de regrouper les pays d'Amérique latine autour des États-Unis, commença à rencontrer le succès chez les artistes et intellectuels d'Amérique latine à partir de cette époque. L'intention d'Onetti de se faire distinguer dans ce pays met ainsi en évidence l'influence que les États-Unis commencent à acquérir sur le marché international de l'édition et aussi dans la production artistique des auteurs latino-américains, tout cela au détriment de pays comme la France et l'Espagne qui avaient jusque-là le monopole de la consécration de la littérature latino-américaine. De cette façon, l'Amérique latine redessinait non seulement son horizon d'attente dans l'espace français mais également ses relations éditoriales.

2.4. Reinaldo Arenas, l'adversaire du régime cubain

La publication en français des œuvres de Reinaldo Arenas (1943-1990) est étroitement liée à un événement qui a bouleversé l'histoire du XX^{ème} siècle, à savoir la Révolution cubaine (1953-1959). Nous avons déjà montré à quel point cette dernière s'est avérée importante pour susciter l'intérêt envers l'Amérique latine, en ce qui concernait non seulement ses aspects

475 FOUCHET Max-Pol. Op. cit.

sociopolitiques mais également sa production culturelle. Dans les années soixante, il existait un réel besoin de comprendre ce territoire qui gagnait en importance non seulement dans les discussions géopolitiques de l'après-guerre mais aussi dans les innovations littéraires en prose. Ces deux facteurs ont nettement joué en faveur de la traduction et la publication des auteurs latino-américains. Cependant, au centre de la Révolution cubaine, c'est-à-dire à Cuba, la situation des écrivains était complètement différente, ils ne suscitaient en effet cet intérêt international tout du moins que s'ils avaient suivi les consignes politiques du régime de Fidel Castro. Ainsi, les conséquences de la Révolution cubaine sur le monde éditorial international n'étaient pas les mêmes pour les écrivains cubains qui habitaient l'île que pour les autres auteurs latino-américains. Il existait un double effet qui – à l'inverse de ce que l'on pensait dans les années soixante – était contradictoire car les écrivains cubains à l'intérieur de l'île rencontraient plus des difficultés pour être diffusés en comparaison des autres auteurs latino-américains, qui bénéficiaient pour leur part de l'intérêt suscité par la Révolution. Cet écart entre les attentes suscitées par la Révolution à l'extérieur et la réalité vécue à l'intérieur commencera à être exposé progressivement et sera dévoilé complètement avec l'arrestation d'Herberto Padilla en 1971[476]. La condition de l'écrivain cubain et les stratégies qu'il pouvait déployer pour diffuser son œuvre varient donc par rapport à celles des autres écrivains latino-américains de la même époque, il faut ainsi prendre en compte sa relation avec le régime castriste et même l'aspect politique et celui juridique qui empêchaient de faire circuler les œuvres cubaines. L'arrivée de Reinaldo Arenas dans le champ littéraire français ne peut être comprise que de cette façon.

L'un de ces aspects qui déterminera la vie des artistes cubains sera le discours de Fidel Castro en juin 1961, *Palabras a los intelectuales,* dans lequel il demandera aux artistes et intellectuels de faire de la Révolution la priorité absolue de leurs créations.

> *Esto significa que dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada. Contra la Revolución nada, porque la Revolución tiene también sus derechos; y el primer derecho de la Revolución es el derecho a existir. Y frente al derecho de la Revolución de ser y de existir, nadie por cuanto la Revolución comprende los intereses del pueblo, por cuanto la Revolución significa los intereses de la nación entera, nadie puede alegar con razón un derecho contra ella. Creo que esto es bien claro. ¿Cuáles son los derechos de los escritores y de los artistas, revolucionarios o no revolucionarios? Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, ningún derecho*[477].

476 L'affaire Padilla commence en 1968 avec la parution de son recueil de poèmes *Fuera de juego (*Hors jeu), livre qui porterait une critique sévère, bien qu'indirecte, contre le régime de Fidel Castro mais qui gagnerait le prix de l'Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) car le jury était aussi composé d'auteurs étrangers. Cependant, en 1971 il sera incarcéré après avoir lu quelques poèmes de ce recueil lors d'un événement public. Un mois plus tard, et après la condamnation de plusieurs intellectuels latino-américains et européens, notamment de quelques français comme Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir, il sera relâché après avoir été contraint de lire un texte dans lequel il s'excusait de son attitude et faisait une autocritique acharnée contre lui-même. Cette mise en scène signifiera la rupture entre une grande partie des intellectuels et le régime cubain.

Si un livre exaltait les aspects positifs de la Révolution ou s'il condamnait la période précédente, il avait plus de chances d'être publié et de gagner une récompense littéraire à Cuba. Or, le premier livre de Reinaldo Arenas, *Celestino antes del alba,* parut en 1966, à une époque où le régime tolérait encore les publications qui ne faisaient pas l'éloge de la Révolution. Il avait même obtenu le premier prix au concours littéraire de l'Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) en 1965 et serait publié dans les *Ediciones Unión* de la Havane l'année suivante. Cependant, et d'après le récit autobiographique d'Arenas, il existait déjà une prédisposition pour favoriser les œuvres propagandistes. « *Alejo Carpentier y el viejo militante del Partido Comunista, José Antonio Portuondo*[478]*, influían para premiar* Vivir en Candonga *de Ezequiel Vieta, que era una especie de apología sobre la lucha de Fidel en la Sierra Maestra y una crítica a los llamados escritores escapistas* »[479]. *Celestino antes del alba* sera le seul livre d'Arenas publié à Cuba car la censure tolérera de moins en moins des œuvres considérées comme « *diversionismo ideológico* »[480] . Ainsi, les livres de la Bibliothèque Nationale commenceront à disparaître des étagères afin d'éviter que la population cubaine lise des œuvres qui n'enrichissent pas l'idéologie socialiste du régime. Son deuxième livre, *El mundo alucinante,* présenté à l'occasion de ce même concours, en 1966, ne parvient pas, pour sa part, à décrocher le premier prix, car une partie du jury, à savoir Alejo Carpentier et Portuondo, refusera de le lui donner et décidera même de ne le décerner à personne. « *En la entrega del premio conocí a Virgilio Piñera y me dijo textualmente:* «*Te quitaron el premio; la culpa la tuvieron Portuondo y Alejo Carpentier. Yo voté por que tu libro fuera premiado »* »[481]. Cet ouvrage suscite ainsi dans ce pays un effet contraire à celui qu'il engendre dans d'autres et la production littéraire d'Arenas ne lui permet donc pas de gagner en visibilité, et la condamne même, qui plus est, à l'ostracisme. Arenas n'avait pas non plus la possibilité de se faire publier lui-même, il était issu d'une famille modeste et ne possédait pas assez de ressources pour payer une auto-publication, d'autant plus que dans son pays tous les moyens de production étaient sous le contrôle de l'État, il avait donc besoin de bénéficier de l'approbation des autorités cubaines afin de voir son œuvre publiée. C'est pour

477 CASTRO Fidel. « Palabras a los intelectuales », in *Tareas*, n°. 154, 2016, pp.77-110 [En ligne]. Consulté ligne le 24 avril 2022. URL : https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=535055493008

478 Membres du jury dont faisaient aussi partie Virgilio Piñera, Félix Pita Rodríguez et Camila Henríquez Ureña.

479 ARENAS, Reinaldo. *Antes que anochezca*, Barcelona, Tusquets Editores, 1992, p. 101.

480 Idem, p. 100.

481 Idem, p. 101.

cette raison que Reinaldo Arenas, de son vrai nom Rainaldo Arenas[482], est souvent qualifié de vrai *produit* de la Révolution cubaine car sa figure incarne les aspects positifs de la révolution, ainsi que ceux négatifs.

> *Arenas himself would agree that had it not been for Castro's toppling of Batista's dictatorship, he probably would not have had the opportunity to leave his poor family in Oriente province to pursue his aspirations in Havana, where he was nurtured and mentored by Cuba's literati. But it is also very clear that the same revolution that initially opened doors to the poor young man from the provinces soon thereafter closed them*[483].

Cependant, un autre facteur sera lui aussi fondamental pour comprendre le rejet d'Arenas dans le milieu artistique cubain, il s'agit de son homosexualité. Même si dans un premier moment, la sexualité et l'homosexualité ne sont pas les thèmes principaux de ses œuvres et sa vie privée était plutôt discrète, Arenas fréquentait des auteurs déjà classés comme problématiques en raison de leur homosexualité, parmi lesquels Virgilio Piñera et José Lezama Lima, ce qui lui a valu d'être sous la surveillance des agents de la Sécurité de l'État. « *Era el año de 1963 y ya se agudizaban las persecuciones sexuales* »[484]. A la différence de Piñera ou de Lima, Arenas ne luttait pas seulement contre l'homophobie institutionnalisée de l'État cubain mais également contre l'impossibilité d'être considéré comme un écrivain car il ne pouvait publier qu'avec l'accord du régime. C'est ainsi que, dans une première étape, les lecteurs d'Arenas forment un groupe assez réduit presque exclusivement composé de Cubains. Or, tout cela changera avec l'arrivée de Jorge et Margarita Camacho à Cuba en 1967, un couple d'artistes cubains qui résidaient à Paris, et qui avait été invité à visiter l'île pour participer à un événement culturel. Le régime castriste appréciait énormément l'opinion publique internationale et organisait souvent des événements culturels auxquels participaient des artistes et intellectuels de plusieurs pays. Cependant, cette fracture entre l'image que le régime exhibait à l'extérieur et la réalité que vivaient les artistes cubains serait dévoilée durant la visite du couple Camacho. Lors d'une promenade à travers les rues de La Havane, le peintre Jorge Camacho découvre par hasard le roman d'Arenas. « *Al pasar por delante de las vitrinas de una librería, nos detenemos y Jorge descubre, como un náufrago en medio de un*

482 Dans une lettre envoyée à Margarita Camacho, Oneida Fuentes, mère de l'écrivain, confirme que le nom de naissance de l'auteur cubain est Rainaldo Arenas Fuentes. Cependant, suite à une erreur administrative au moment où il allait être inscrit dans le supérieur, il a été transformé en Reinaldo Arenas, nom que l'écrivain a accepté favorablement. ARENAS, Reinaldo. *Cartas a Margarita y Jorge Camacho (1967-1990),* Margarita Camacho (Coord.), Sevilla, Editorial Point des lunettes, 2010, p. 374.

483 « Arenas lui-même conviendra que sans le renversement de la dictature de Batista par Castro, il n'aurait probablement pas eu l'occasion de quitter sa famille pauvre de la province d'Oriente pour poursuivre ses aspirations à La Havane, où il a été nourri et encadré par des lettrés cubains. Mais il est aussi très clair que la même révolution qui avait d'abord ouvert les portes au pauvre jeune homme de province les a fermées peu après », traduction libre. OLIVARES, Jorge. *Becoming Reinaldo Arenas. Family, Sexuality, and the Cuban Revolution*, Durham, Duke University Press, 2013, p. 24.

484 ARENAS, Reinaldo. *Antes que anochezca,* op. cit., p. 94.

mar de libros de Marx y Lenin, una novela titulada Celestino antes del alba »[485]. Camacho parvient à rencontrer Arenas et à gagner sa confiance pour discuter avec lui du modèle cubain, il parle aussi avec Piñera et Lezama Lima, qui confirment les traitements auxquels sont soumis les écrivains cubains et la population qui ne suivent pas les consignes du régime. Reinaldo Arenas semble être déjà conscient que son avenir d'écrivain dépend de cette amitié qui vient de se former et il leur donne un exemplaire de *Celestino antes del alba* ainsi que le manuscrit de *El mundo alucinante* pour qu'ils soient publiés en France.

Arenas était conscient que son existence en tant qu'écrivain ne pouvait que s'accomplir ailleurs, dans un espace qui n'était pas contrôlé par les autorités cubaines. Exister comme écrivain dans le champ international était donc pour lui un contrepoids à la pression nationale exercée par le régime. Dans les années soixante son identité d'écrivain semblait s'évanouir car il se sentait incapable d'écrire des romans pour exalter les réussites de la Révolution cubaine, il pariait ainsi sur une visibilité internationale qui lui garantirait une certaine immunité ou, dans le pire des cas, une autorisation pour quitter l'île comme exilé. Comme ses prédécesseurs latino-américains, Arenas savait que si la consécration en Europe arrivait, elle allait s'imposer sur son territoire national et que les autorités cubaines seraient contraintes de lui accorder quelques libertés. Sa décision de prendre contact avec des médiateurs qui habitaient en France ne semble pas constituer un choix réfléchi de la part d'Arenas mais plutôt lui avoir été imposé par les circonstances. La première fois qu'Arenas entre en contact avec ce champ, ce sera par le biais de Severo Sarduy, qui était lecteur d'espagnol dans la maison d'édition Du Seuil. Selon son livre de mémoire, *Antes que anochezca* (1992), le fait se produit en 1967, soit quelques mois avant sa rencontre avec le couple Camacho « *por orientación de Rodríguez Feo, yo le había enviado la novela* Celestino antes del alba *a Severo Sarduy, que era también el codirector de la sección latinoamericana de aquella editorial* »[486] . L'éducation littéraire d'Arenas était assez réduite car il n'avait pas suivi d'éducation formelle à l'école, ce n'était pas un francophile qui rêvait d'être traduit et lu par la critique française, comme c'était le cas de Mario Vargas Llosa. Il a envoyé son roman à Sarduy parce qu'il savait que son compatriote avait lui aussi un regard critique envers le régime de Castro et sa politique culturelle et Arenas espérait que cela puisse bénéficier à la publication de son roman qui avait été critiqué par les autorités cubaines et dont le style littéraire n'était pas encouragé à Cuba. Néanmoins, malgré les recommandations faites par Sarduy, cette œuvre ne sera pas acceptée

485 CAMACHO, Margarita. « Presentación », *Cartas a Margarita y Jorge Camacho (1967-1990),* op. cit., pp. 13-19.

486 ARENAS, Reinaldo. *Antes que anochezca*, op. cit., p. 143.

pour être traduite chez Seuil. « *Severo me hizo una carta llena de elogios a la novela, pero donde concluía diciéndome que los planes de producción estaban repletos y era imposible la publicación de mi novela* »[487].

Or, lorsqu'on étudie le livre de mémoires d'Arenas il faut prendre en compte le fait que les éditions en espagnol et en anglais divergent de façon significative[488] en ce qui concerne la figure de Sarduy, il est donc nécessaire de confronter ces deux récits présentés comme autobiographiques. Dans ces deux versions figure un passage concernant le rôle de Sarduy chez Seuil. Néanmoins, dans l'édition en anglais Arenas ajoute quelques lignes pour condamner la figure de Sarduy. « *Later I got to know Severo a little better. He is one of the many devious people so common in the literary world. You never really know what they are all about* »[489]. Dans un autre chapitre, portant sur Miami, Arenas évoque encore un fois Severo Sarduy pour le présenter comme un individu manipulateur, « *Sarduy not only paid me a mere one thousand dollars for the French editions, but one day called my aunt in Miami and told her I had lots of money. And my aunt, of course, never doubted that I am a millionaire* »[490]. En revanche, dans l'édition espagnole, il ne fait pas référence à Sarduy dans ce dernier chapitre, mais se contente de mentionner le peu d'argent qu'il a reçu des éditeurs français. « *Para colmo, sólo se me pagó nada más que mil dólares por las versiones francesas de mis novelas, después de innumerables llamadas telefónicas* »[491]. Les différences entre ces deux éditions demeurent toujours indéterminées, surtout si l'on considère que, dans l'édition en anglais, on signale que l'édition originale est celle de Tusquets. Cependant, Rubén Gallo esquisse la théorie[492] qu'Arenas a pu envoyer un autre manuscrit à son éditeur états-unien, ce qui expliquerait la différence entre ces deux éditions. Ces deux récits, qui ne sont pourtant pas contradictoires, montrent les limites de l'autobiographie, car les lecteurs ont une image assez différente de Severo Sarduy dans les livres d'Arenas. Dans l'édition en anglaise, nous avons la certitude que Sarduy éprouvait de l'animosité envers Arenas et qu'il cherchait à lui porter préjudice, ce qui a considérablement limité sa diffusion en France, étant donné que Sarduy

487 Ibidem.

488 L'édition en français a été traduite à partir du livre en espagnol par Liliane Hasson, elle n'apporte donc pas de nouvelles informations.

489 « Plus tard, j'ai appris à connaître Severo un peu mieux. Il est l'une des nombreuses personnes sournoises si courantes dans le monde littéraire. Vous ne savez jamais vraiment de quoi il s'agit », traduction libre. ARENAS, Reinaldo. *Before night falls*, London, Serpent's Tail, 2001, p.144.

490 « Sarduy ne m'a pas seulement payé mille dollars pour les éditions françaises, mais un jour il a appelé ma tante à Miami et lui a dit que j'avais beaucoup d'argent. Et ma tante, bien sûr, n'a jamais douté que j'étais millionnaire », traduction libre. Idem, p. 316.

491 ARENAS, Reinaldo. *Antes que anochezca*, op. cit., p. 309.

492 GALLO, Rubén. « Reinaldo Arenas and Severo Sarduy: Notes Toward a History of a Friendship Gone Awry », in *The Princeton University Library Chronicle*, vol. 67, no. 1, 2005, pp. 86–94.

était une figure d'autorité chez Seuil. Mais, dans l'édition espagnole, le rôle joué par Sarduy demeure ambigu. De son côté, Liliane Hasson, spécialiste, traductrice et amie proche de Reinaldo Arenas, critique elle aussi Sarduy. « *Severo Sarduy, que se hacía pasar por "codirector" de la misma colección, le había negado la publicación de* Celestino »[493]. Dans ces deux éditions, il est clair pour le lecteur qu'Arenas ne considère pas Sarduy comme une figure clé dans sa diffusion en France, l'on n'est même pas sûr qu'une relation amicale ait jamais existé entre eux, malgré les dizaines de lettres qu'ils ont échangées durant des années, dont quelques-unes montrent un niveau profond d'intimité[494].

Le médiateur français d'Arenas sera toujours Jorge Camacho, qui travaillait en duo avec Margarita Camacho, et pour coordonner ses publications chez Seuil il s'adressait à Claude Durand, responsable du catalogue en espagnol de cette maison d'édition. Ces trois personnages constitueront le principal réseau d'Arenas et permettront la publication de ses œuvres en français, dans certains cas même avant la parution en espagnol à cause de la censure cubaine. C'est grâce à eux qu'Arenas pourra aussi se mettre en relation avec d'autres hispanistes français réputés comme Claude Couffon ou Didier Coste. Cependant, la relation amicale entre Arenas et les écrivains latino-américains qui dominaient la scène littéraire en France ne se produira jamais. Cela s'explique, en partie, parce que très peu de gens avaient lu les romans d'Arenas en France et qu'il avait encore moins de lecteurs qu'Onetti, mais aussi à cause des positionnements idéologiques des principales figures associées au boom latino-américain. Tout autant Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes que Gabriel García Márquez, qui ont eu certaines de leurs œuvres traduites en français et acquis une réputation littéraire et intellectuelle hors pair dans le monde hispanique, avaient tous une position favorable envers la Révolution cubaine, à la fin des années soixante. Et même l'auteur cubain le plus réputé en France, Alejo Carpentier, adoptait une attitude complaisante envers le régime de Fidel Castro sans oublier qu'il occupait également un poste officiel en tant que ministre conseiller à l'Ambassade de Cuba en France, entre 1966 et 1980[495]. Même si l'emprisonnement de Padilla en 1971 brisera l'unanimité de ce soutien à Castro et ouvrira un regard plus critique, dans quelques cas, même de condamnation à l'encontre de la Révolution, le chemin parcouru par Arenas montre qu'il a décidé de ne pas entrer en contact avec les écrivains les plus influents de cette période.

493 HASSON, Liliane. « Reinaldo Arenas, Francia y El libro de las flores », in *Reinaldo Arenas : recuerdo y presencia*, Reinaldo Sánchez (Ed.), Miami, Ediciones Universal, 1994, pp. 109-120.

494 GALLO Rubén. Op. cit.

495 FIDEL CASTRO. « Carta a Carpentier en ocasión del Premio Cervantes. 3 de mayo de 1978 », *Ministerio de Relaciones Exteriores República de Cuba* [En ligne]. Consulté le 03 mai 2022. URL : https://cubaminrex.cu/es/node/1805

La persécution qu'il subira, ainsi que le travail forcé, son passage par la prison, la censure de ses livres et la répression qu'il a connue à cause de son homosexualité, tout cela fera d'Arenas un fervent critique de Castro et de ses alliés. Dans *Antes que anochezca,* les souvenirs et réflexions associés à García Márquez le présentent comme « *una de las* vedettes *más importantes* »[496] du régime castriste et dont la production littéraire n'est pas comparable à celle d'autres écrivains comme Jorge Luis Borges. « *Borges es uno de los escritores latinoamericanos más importantes del siglo; tal vez el más importante; sin embargo, el Premio Nobel se lo dieron a Gabriel García Márquez, pastiche de Faulkner, amigo personal de Castro y oportunista nato* »[497], ainsi les principes idéologiques d'Arenas l'empêcheraient de se mettre en relation avec d'autres écrivains qui auraient pu diffuser encore mieux sa littérature. De plus, en raison de plusieurs trahisons de la part de certains de ses amis qui remettaient aux autorités les manuscrits d'Arenas, l'écrivain cubain était une personne extrêmement méfiante. Son cercle littéraire s'en tenait donc aux écrivains qu'il avait connus en personne et qui partageaient comme lui une aversion pour le régime castriste, notamment Virgilio Pireña et Lezama Lima. Cependant, cette attitude engendrera un auto-isolement chez Arenas qui configurera ses relations littéraires et expliquera la diffusion de son œuvre. Sa condition exceptionnelle de Cubain dissident à l'intérieur de ce même régime qui l'opprimait avait créé chez lui une constante suspicion envers les gens qui l'entouraient. Les échanges intellectuels entre les écrivains qui pensaient comme lui n'étaient pas possibles à Cuba, il n'avait donc pas développé la nécessité de se créer un réseau d'écrivains en mesure de diffuser son œuvre. Même Onetti, qui n'avait pourtant pas pour habitude de participer à des événements littéraires, échangeait souvent des lettres avec d'autres auteurs de son époque.

Mais Arenas n'est pas le seul Cubain à avoir choisi cette stratégie d'isolement en tant que mécanisme de sécurité face aux répressions de l'État, Ernesto Méndez y Soto parle en effet de l'« *evasión* » comme d'un autre stratagème adopté par certains écrivains cubains pour éviter les hostilités du régime, « *la tendencia general es evitar el conflicto con el ideario político de la revolución* »[498]. S'évader signifiait se refuser à traiter de façon artistique certains sujets qui étaient encouragés par le régime, à savoir la révolution, les avantages de l'état socialiste, l'oppression sous le gouvernement de Batista. Mais, pour éviter d'être taxé de contre-révolutionnaire il fallait au moins critiquer le système capitaliste, ou les pays qui sont gouvernés selon ce modèle, soit dans les textes soit dans les discours publics. La production

496 ARENAS Reinaldo. *Antes que anochezca*, op. cit., p. 163.

497 Idem., p. 323.

498 MÉNDEZ Y SOTO, Ernesto. *Panorama de la novela cubana de la revolución (1959-1970)*, Barcelona, Ediciones Universal, 1977, p. 180.

des artistes cubains de cette génération ainsi que leurs relations avec d'autres artistes internationaux doivent être comprises sous cet angle, car la révolution bouleversa complètement leurs identités. Durant quelques années, Reinaldo Arenas évitera aussi la confrontation, mais après être entré en relation avec Jorge et Margarita Camacho, il commencera progressivement à défier le régime de Castro. Lezama Lima emploie le mot « *insilio* »[499], composé par *exilio* et *interior,* renvoyant donc à un exil intérieur, pour les Cubains qui ne se reconnaissent pas comme appartenant au territoire où ils sont nés. De même que les exilés, ils font eux aussi l'expérience d'un déracinement, car tous les espaces qu'ils habitent deviennent de plus en plus inconnus, voire même hostiles. Et ne trouvant pas un endroit qui les accepte ils se voient contraints de vivre en marge de la société, car il s'agit d'endroits où les institutions de l'État exercent le moins de contrôle. Leurs identités deviennent ainsi décentrées parce qu'ils ne peuvent plus apporter leurs contributions aux espaces centraux qui donnent et définissent l'identité officielle de leur pays, ce qui aura aussi un impact sur leurs propres identités. « L'*insilio* dans lequel (sur)vivent encore certains intellectuels cubains devient un exemple de résistance face au pouvoir »[500]. Arenas choisira le destin d'*insiliado*, ce qui marquera aussi son identité d'écrivain, il sera ainsi toujours associé à la dissidence cubaine. La diffusion et la réception de sa production littéraire auront toujours un composante politique qu'il revendiquera et exploitera afin d'attaquer le régime castriste.

Mais l'*insilio* d'Arenas lui a également permis d'accumuler du capital littéraire à Cuba. Sa figure de jeune écrivain doué et marginalisé par cette même révolution qui l'avait forgé, ferait de lui une icône de la résistance face au régime de Castro. Il commencera à gagner en popularité, même s'il sera impossible de lire ses romans. L'écrivain cubain Abilio Estévez se rappelle en effet que, durant sa jeunesse, il avait essayé en vain de trouver les livres d'Arenas, ce qui n'a pas pour autant empêché Arenas de devenir célèbre parmi les jeunes écrivains : « *we had no way of reading him: any attempt to obtain one of his books was all but condemned to failure. Literary tradition has proved—examples abound—that prohibition is the first step on the way to fame* »[501]. La lecture d'Arenas se faisait grâce à quelques exemplaires que conservaient certains de ses amis qui étaient partagés de façon discrète parmi ceux qui se montraient vraiment désireux de découvrir la littérature d'Arenas. Cependant, sa

499 SVIEZENY GREVIN, Michaëla. « Écrire en marge du pouvoir », in reCHERches, n° 6, 2011, pp. 225-236.

500 Ibidem.

501 « Nous n'avions aucun moyen de le lire : toute tentative pour obtenir un de ses livres était vouée à l'échec. La tradition littéraire a prouvé - les exemples ne manquent pas - que la prohibition est le premier pas vers la gloire », traduction libre. OLIVARES, Jorge. *Op. cit.*, p. 23.

réputation a considérablement augmenté au moment où ses ouvrages furent publiés en français.

Le premier commentaire sur l'œuvre d'Arenas en France paraît en mars 1968 dans la revue *Mundo Nuevo* d'Emir Rodríguez Monegal, publication qui jouera un rôle fondamental dans la diffusion artistique latino-américaine en France mais qui n'était destinée qu'à la communauté hispanophone car elle était publiée en espagnol. Dans ce numéro, a paru un extrait de *Celestino antes del alba* avec un commentaire qui non signé présentant ce roman comme « *una de las novelas más originales que se ha publicado en Cuba estos últimos años* »[502]. Arenas est, pour sa part, classé comme un écrivain s'apparentant à Lezama Lima, Guimarães Rosa et García Márquez du fait qu'il a dépassé le folklorisme et est parvenu à proposer un texte moderne contenant des éléments mystiques et magiques. Cette présentation servira aussi à annoncer la parution de la traduction française chez Seuil, annonce qui a sans doute surpris les autorités cubaines qui n'étaient pas au courant de la situation. Cet événement, qui dans une autre réalité sociale n'aurait pas provoqué d'incidents, intensifiera les représailles contre Arenas car il avait osé envoyer son manuscrit à l'étranger sans l'accord exprès des autorités cubaines. Étant donné qu'à l'époque, Cuba était le seul pays à avoir publié Arenas, l'extrait présenté par *Mundo Nuevo* avait sans doute échappé aux contrôles du régime cubain pour atteindre l'Europe. Pour le régime, il s'agissait là d'un affront parce que les seules personnes en mesure de faire sortir des manuscrits ou livres de Cuba étaient les Cubains qui représentaient leur pays à l'extérieur ou les artistes et intellectuels qui étaient invités sur l'île pour confirmer les résultats positifs du socialisme cubain. « *Era lógico que la Seguridad del Estado quisiera saber cómo había sacado del país aquellos manuscritos, qué relaciones tenía yo en el extranjero y cuáles eran los manuscritos que yo había producido* »[503]. De plus, les autorités cubaines considéraient que la revue de Rodríguez Monegal était une publication financée par les États-Unis[504]. « *En Cuba se considera a* Mundo Nuevo *como una revista patrocinada por la CIA* »[505], ils estimeraient donc que l'intention réelle n'était pas de publier un écrivain pour sa qualité littéraire mais de faire une place à un auteur cubain qui ne s'alignait pas sur les consignes de la révolution. Il semble que la revue *Mundo Nuevo* était au courant de la situation délicate d'Arenas à Cuba car, dans sa publication, il est précisé que les deux romans écrits par Arenas avaient été distingués à La Havane.

502 RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. « Celestino antes del alba », *Mundo Nuevo*, n° 21, marzo, 1968, pp. 33-40.

503 ARENAS, Reinaldo. *Antes que anochezca*, op. cit, p. 143.

504 En réalité la revue était financée par l'ILARI (Instituto Latinoamericano de Relaciones Internacionales), organisme qui recevait des fonds de la Ford Foundation.

505 HASSON, Liliane. Op. cit.

> *Con* Celestino antes del alba *obtuvo la primera mención del concurso de novela* « *Cirilo Villaverde », convocado por la UNEAC en 1965. Su segunda novela,* El mundo alucinado *[sic], obtuvo también mención honorífica en el mismo concurso, 1966. Las páginas de la edición cubana de la obra (La Habana, Unión, 1967) pertenecen a la primera parte*[506].

Dans *Mundo Nuevo,* Arenas est présenté non comme un écrivain dissident ou se montrant critique envers le régime, mais plutôt comme un auteur qui jouissait du soutien des autorités cubaines car il avait été publié là-bas. Or, l'opinion générale de l'époque concernant le régime cubain, y compris pour les latino-américains, était positive. Seul un groupe très réduit de personnes connaissant la réalité cubaine pouvait imaginer qu'Arenas allait subir les conséquences de la diffusion de son œuvre en France et de l'envoi de son manuscrit. Même si *Mundo Nuevo* n'a pas clarifié la manière dont ses membres ont eu accès au *Celestino antes del alba*, tout laisse toutefois supposer que le seul exemplaire de ce roman était celui qu'Arenas avait envoyé par le biais de Jorge et Margarita Camacho, la revue a donc dû en obtenir une copie grâce au couple Camacho.

Cependant, la diffusion de l'œuvre d'Arenas ne lui a pas épargné de subir les remontrances du régime. Il fut en effet contraint de rédiger une lettre de protestation contre *Mundo Nuevo* pour la publication de son texte dans cette revue. Cette lettre sera diffusée dans l'édition juillet-août de *La gaceta de Cuba*, publication de l'UNEAC, où l'écrivain critiquerait l'inclusion de son texte sans son autorisation et, qui plus est, dans une publication accusée d'être financée par les autorités états-uniennes *:* « *deseo manifestar mi desaprobación y mi total descontento* »[507] . Cependant, le lendemain Reinaldo Arenas écrira une autre lettre de façon clandestine adressée à Rodríguez Monegal dans laquelle il avouera que s'il n'avait pas envoyé cette lettre infâme il aurait perdu son poste à l'UNEAC et aurait fini dans un camp de travail forcé.

> *Primero me negué a escribir la carta, y entonces ellos, encabezados por Nicolás Guillén en persona, me presentaron la expulsión de la UNEAC donde además trabajo, expulsión que significa ir a un campo de trabajo y desde luego la cárcel. Hice entonces una carta benigna. Pero el mismo Guillén la rechazó: quería algo agresivo y denunciante. Así pues tuve que elegir entre la redacción de la infame carta o la prisión*[508].

Cet épisode marquera profondément la vie et les choix littéraires d'Arenas, qui sera, pour la première fois, confronté à la menace et à la violence du régime, mais décidera malgré tout de continuer à défier les autorités cubaines. Dans une lettre confidentielle adressée à Rodríguez Monegal, Arenas ajoute aussi : « *Quiero seguir escribiendo, creo que esa es mi verdad por*

506 RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. « Celestino antes del alba », *op. cit*.

507 ARENAS, Reinaldo. *Necesidad de libertad*, Sevilla, Editorial Point des lunettes, 2012, p. 40. Voir la lettre complète dans l'annexe 3.

508 ARENAS, Reinaldo. « Emir es un poema », *Homenaje a Emir Rodríguez Monegal*, Montevideo, Ministerio de Educación y Cultura, 1987, pp. 47-50.

encima de todas las otras. Y espero que mis manuscritos inéditos (por obvias razones) lleguen a sus manos »[509]. C'est à ce moment-là que l'écrivain marginalisé devient *insiliado,* Arenas accepte que sa littérature ne soit plus publiée à Cuba, car il estime que lui et ses œuvres n'ont pas leur place sur l'île. La publication à l'étranger est la seule façon de sauver l'Arenas-écrivain car le milieu cubain ne lui offre que l'inanition, néanmoins y parvenir il est également conscient que l'Arenas-auteur en devrait payer le prix, à savoir cultiver publiquement des inimitiés pour faire plaisir au régime, tout en continuant à être puni par les autorités cubaines. Cette dissociation entre l'Arenas-écrivain et l'Arenas-auteur, ou l'Arenas authentique et l'Arenas officiel, si l'on veut, sera particulièrement évidente dans sa correspondance[510], car ses lettres font toujours l'objet d'une surveillance de la part des autorités cubaines[511].

Or, si Arenas était contraint de s'exprimer favorablement au sujet d'une personne ou d'un sujet, il essayait toujours, malgré tout, de placer quelques mots qui révélaient ce qu'il pensait vraiment. Par exemple, dans sa lettre publique de protestation énergique contre *Mundo Nuevo*, l'on trouve la phrase : « *no me queda otra alternativa* »[512], qui constituait pour lui une façon d'introduire l'Arenas-écrivain dans l'Arenas-auteur. Cette double image que projettera Arenas à son époque en tant qu'*insiliado* aura sans doute une répercussion sur son image internationale, il ne pourra se positionner ni politiquement ni artistiquement comme le faisaient la plupart des écrivains durant les années soixante et soixante-dix. Durant cette période où les écrivains latino-américains étaient souvent consultés concernant les événements politiques majeurs de leur région, cette image de neutralité cultivée par l'Arenas-auteur lui portera préjudice dans la diffusion de son œuvre.

Un autre aspect qui déterminera la diffusion de l'œuvre d'Arenas en France sera les droits d'auteur, sujet déjà présent dans les premières lettres que l'écrivain cubain échange avec Jorge Camacho, car Cuba présentait, encore une fois, une autre exception : les droits d'auteur avaient été supprimés durant le régime castriste. Ainsi, l'une des premières préoccupations d'Arenas était de faire signer un contrat entre Claude Durand et Seuil pour lui céder ses droits d'auteur au niveau international car il craignait que le régime cubain demande la paternité de ses œuvres, surtout de celles qu'il comptait rédiger à l'avenir. Dans une lettre adressée à Jorge

509 Ibidem.

510 Voir quelques exemples dans : ARENAS, Reinaldo. *Cartas a Margarita y Jorge Camacho (1967-1990),* op. cit.

511 Jorge Olivares établit un parallèle entre la correspondance de José Martí et celle de Reinaldo Arenas, car tous deux ont été sous la surveillance des autorités cubaines. OLIVARES, Jorge. *Op. cit*.

512 ARENAS, Reinaldo. « Emir es un poema », op. cit.

Camacho le 1er décembre 1967, Arenas l'invite à se présenter, de toute urgence, devant Durand comme son représentant littéraire.

> *Esa pérdida de los derechos de autores [sic] comenzó a funcionar, por lo menos aquí en Cuba. Pero en el extranjero es difícil que se pueda llevar a cabo. De todos modos* Celestino *se publicó mucho antes, es decir cuando los derechos eran reservados. Y como* El mundo alucinante *no se ha publicado en Cuba, sus derechos de traducción se pueden también negociar sin tener en cuenta las imposiciones recientes*[513].

Dans une autre lettre envoyée cette fois-ci à Margarita Camacho le 9 décembre 1967, Arenas insiste sur l'importance de signer un contrat avec cette maison d'édition française, afin de garantir la publication de ses œuvres, « *lo que más me interesa es que el Seuil adquiera los derechos de las novelas para que así estén protegidas por una casa seria. Además, teniendo el Seuil los derechos mundiales, no importa después que le hagan renunciar a uno de esos derechos puesto que ya no nos pertenecen* »[514]. Or, Claude Durand avait déjà accepté de traduire les deux romans qu'il avait reçus de la part du couple Camacho et l'idée de disposer des droits d'auteur dans le monde venait de lui[515]. Dans le monde éditorial français la publication de romans interdits ou censurés avait déjà une longue histoire qui se traduisait presque toujours par un succès commercial et souvent aussi de critique, ils avaient donc intérêt à obtenir les droits d'auteur d'Arenas, d'autant plus qu'il n'avait même pas été publié en dehors de Cuba et qu'ils auraient aussi la possibilité de négocier les droits d'auteur en espagnol de l'auteur cubain. Le cas le plus emblématique de ce type de diffusion est celui du *Docteur Jivago* de l'écrivain russe Boris Pasternak, qui avait également réussi à envoyer son manuscrit en Europe où il fut publié en France en 1958 chez Gallimard. « La traduction, réalisée collectivement en urgence, est tirée à 11 000 exemplaires, mais les ventes dépassent rapidement les 420 000 »[516]. La publication d'une œuvre qui incarne les enjeux politiques de son époque suscite l'attention non seulement d'un public spécialisé mais aussi d'un autre commun car même ce dernier a déjà un horizon d'attente à l'égard de ce texte étranger. Le traitement fictionnel d'un sujet tel que celui de la Révolution cubaine, qui avait déjà été présentée aux lecteurs, généralement par les médias, facilite la commercialisation et la diffusion de l'œuvre. Et si l'on y ajoute sa condition d'écrivain censuré par un régime totalitaire, il est fort possible que son succès commercial ait été accompagné d'une consécration au niveau de la critique. Les ressemblances entre Pasternak et Arenas sont ainsi nombreuses et cela explique aussi l'intérêt du Seuil pour cet auteur cubain. Le rôle de Cuba

513 ARENAS, Reinaldo. *Cartas a Margarita y Jorge Camacho (1967-1990)*, op. cit., p. 29-30.

514 Idem, p. 33.

515 Idem, p. 29-30.

516 SAPIRO, Gisèle. Op. cit.

dans la Guerre Froide, notamment dans la Crise des missiles, avait actualisé l'imaginaire de l'île dans le monde entier. Dans les années soixante, le public européen connaissait bien mieux la réalité de Cuba que dans n'importe quel autre pays latino-américain, ce qui lui garantissait une considérable diffusion auprès du public commun et spécialisé.

La stratégie d'Arenas consistant à céder ses droits d'auteur au Seuil a bien fonctionné car ses deux romans seront traduits en français sans qu'il soit accusé de défier les lois cubaines. Le premier sera *El mundo alucinante* car Durand le préférait à *Celestino antes del alba,* ainsi *Le monde hallucinant* paraît en 1968 et *Le Puits,* titre choisi pour *Celestino antes del alba*, dans sa première édition, en 1973, tous les deux dans la traduction de Didier Coste, qui était également le traducteur de Lezama Lima et qui était bien familiarisé avec les cubanismes. Dans les deux traductions l'on peut trouver, à l'intérieur du livre, l'information selon laquelle le Seuil possède les droits d'auteur d'Arenas, cependant grâce à sa correspondance avec la maison d'édition l'on sait que l'écrivain n'a pu signer le contrat qu'en juillet 1972. « *A través de este documento que al final firmo, autorizo al Señor Jorge amacho como apoderado de mis derechos de autor* »[517]. C'est-à-dire que durant la parution de *Le monde hallucinant*, Seuil n'était pas encore détenteur des droits d'Arenas car l'écrivain n'avait pas réussi à fournir de document signé avec une personne de sa confiance. Les autorités cubaines n'ont jamais découvert la supercherie, mais cela ne les a pas empêchés de trouver d'autres moyens de limiter la publication des œuvres cubaines qui n'avaient pas reçu le consentement du régime. Ainsi, en 1974, soit une année après la parution en français du deuxième roman d'Arenas, une nouvelle loi concernant les productions artistiques sera approuvée par les autorités : désormais envoyer ou publier des textes contre-révolutionnaires à l'étranger est considéré comme un crime[518]. De cette façon, la diffusion d'Arenas fera toujours référence à sa condition d'écrivain persécuté par les autorités cubaines parce que même la publication de ses œuvres était façonnée par le régime castriste. Les commentaires littéraires et les comptes-rendus feront toujours référence à la dimension politique dans laquelle ses textes et sa figure d'écrivain sont traités à Cuba, ce qui favorisera la diffusion de ses œuvres dans quelques secteurs et la limitera dans d'autres. En outre, la traduction en français d'Arenas permet à la France de regagner sa place comme l'un des centres de la production éditoriale latino-américaine, car plusieurs de ses romans paraîtront tout d'abord en français avant d'être publiés en espagnol. Tel est le cas de *El mundo alucinante*. En Espagne, la première mention

517 ARENAS, Reinaldo. *Cartas a Margarita y Jorge Camacho (1967-1990)*, op. cit., p. 362.

518 OLIVARES, Jorge. *Op. cit.*, p. 18.

d'Arenas aura lieu en avril 1971[519], soit trois ans après la publication de sa traduction. Et la parution de *El mundo alucinante* en espagnol se déroulera en 1969, et résultera aussi de la publication en français. L'éditeur Emmanuel Carballo le publiera avec le consentement d'Arenas chez la maison d'édition Diógenes. Dans un monde divisé entre le bloc socialiste et celui capitaliste, la neutralité de la France a sans doute également poussé Arenas à opter pour ce pays, car il aurait été possible pour lui de se faire publier aux États-Unis, où vivait une grande communauté de Cubains se montrant critiques envers le régime castriste. Cependant, un tel contexte aura encore plus politisé sa production littéraire et il aurait été encore plus puni par les autorités révolutionnaires.

2.5. Roberto Bolaño, le brio inattendu

La réception de Roberto Bolaño (1953-2003) en France s'avère emblématique parce qu'elle comprend une période durant laquelle l'intérêt des maisons d'édition pour l'Amérique Latine s'était si affaiblie que les médiateurs avaient du mal à convaincre les éditeurs de traduire un roman émanant de cette zone. Parmi les facteurs qui expliquent ce nouveau scénario, l'on peut en distinguer deux : la perte de prestige de l'Amérique latine sur la carte géopolitique internationale et, d'un autre côté, la naissance d'un nouveau type d'écrivain latino-américain. Si on le compare à ses prédécesseurs, l'on constate que ce dernier manifestera beaucoup moins d'intérêt pour les discussions politiques de son pays, le modèle d'écrivain engagé ne séduit plus les nouvelles générations. L'échec de la Révolution cubaine dans les années quatre-vingt et la chute du régime soviétique dans les années quatre-vingt-dix contribueront à les faire désenchanter des systèmes politiques et les auteurs éviteront de prendre un leader ou d'adhérer à une idéologie. La figure de l'écrivain latino-américain commence ainsi à se limiter aux rubriques littéraires, alors que, quelques années auparavant, il figurait aussi dans les rubriques internationales. Le public commun qui lisait des littératures étrangères sent aussi ce recul et son attention se tourne vers une autre zone géographique qui semble plus actuelle. La prose latino-américaine retourne donc à un public spécialisé, notamment hispaniste, mais grâce à la grande exposition à laquelle elle avait été soumise durant l'époque du boom latino-américain, au grand nombre de lecteurs hispanistes et aux connaissances acquises sur la production littéraire d'Amérique latine, elle jouit désormais d'un vaste horizon d'attente et d'une indépendance littéraire vis-à-vis du modèle espagnol.

519 CONTE, Rafael. « La fiesta de las palabras. Severo Sarduy entre el juego y la transgresión », *La llegada de los bárbaros. La recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981*, op. cit., pp.753-766.

L'arrivée de Bolaño en France à la fin des années quatre-vingt-dix reflète ainsi une nouvelle étape de ce rapport entre ces deux zones. Le travail des médiateurs pour introduire un nouvel écrivain dans l'espace littéraire français s'est donc avéré plus complexe, ainsi qu'en a témoigné Robert Amutio, qui fut peut-être le premier lecteur français du Chilien. Traducteur de formation, et ayant vécu au Mexique pendant quelques années, Amutio était mu par une curiosité naturelle envers les nouvelles productions littéraires latino-américaines et il tomba par hasard sur deux romans de Bolaño au cours de vacances en Espagne, *Estrella distante* et *La literatura nazi en América*. Persuadé que sa prose était de qualité, Amutio décide en 1996 d'entrer en contact avec plusieurs maisons d'édition pour leur proposer de traduire Bolaño. Il avait déjà traduit des écrivains comme Augusto Monterroso, Gómez de la Serna et Daniel Sada, il connaissait bien le milieu éditorial, les délais des maisons d'édition ainsi que leurs préférences et il considérait que la prose de Bolaño pouvait trouver un public. « J'ai attendu trois mois, six mois : j'ai écrit pratiquement à tout ce que « la place » compte d'éditeurs importants »[520]. Néanmoins, et malgré l'enthousiasme d'Amutio, toutes les réponses qui lui parviennent au bout de quelques mois sont négatives, et les raisons données par quelques éditeurs illustrent bien l'image que la littérature latino-américaine avait durant ces années-là.

> Bolaño ne rentrait « absolument pas dans le cadre des collections existantes ». C'était « intéressant », mais il fallait quand même attendre. C'était en 1996-1997 : on avait des réticences. C'était très long. C'était donc à la fois assez amusant et tout de même assez irritant. Les éditeurs qui s'intéressaient à Bolaño, curieusement, n'avaient pas de collection de traduction. Ils étaient d'accord, c'était un grand écrivain, mais malheureusement, leur catalogue était entièrement français. Quand ils publiaient de l'espagnol, ils ne publiaient pas de littérature latino-américaine, et quand ils publiaient de la littérature latino-américaine, ce n'était pas « assez bien »[521].

Il est loin le temps où les médiateurs de la prose latino-américaine étaient bien accueillis et même recherchés, comme le prouve la traduction du premier livre d'Onetti en français. Les souvenirs d'Amutio montrent encore que les éditeurs français éprouvent à nouveau une prédilection pour la prose espagnole avant celle d'Amérique latine. Certes, Bolaño demeurait encore inconnu pour la littérature française et même du grand public de la littérature espagnole. Il était assez risqué de le traduire même si en espagnol il avait déjà été publié dans deux maisons d'éditions importantes : *La literatura nazi en América Latina* chez Seix Barral et *Estrella distante* chez Anagrama. Mais même ce manque de risque, si l'on compare avec des œuvres d'Onetti par exemple, s'avère révélateur de la nouvelle relation éditoriale entamée par ces deux zones géographiques. L'on peut également relever le rôle consolidé par les maisons d'édition espagnoles, notamment par celles barcelonaises, pour promouvoir la prose

520 AMUTIO, Robert. « Paroles de traducteur », *Les Astres noirs de Roberto Bolaño,* Karim Benmiloud et Raphaël Estève (Éds.), Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2006, pp. 219-228.

521 Ibidem.

latino-américaine ; car dans le cas de Bolaño, Barcelona a été fondamentale pour sa consécration internationale. La production en prose de Bolaño a été complètement publiée à Barcelone avant d'arriver en Amérique latine, ensuite en France et aux États-Unis. Avant cette période l'écrivain chilien n'avait publié que quelques recueils de poèmes au Mexique sans vraiment susciter de reconnaissance de la part du milieu littéraire mexicain. Bolaño avait fondé avec le poète mexicain Mario Santiago Papasquiaro le mouvement poétique *Infrarrealismo* en 1975, qui se caractérisait par une quête de liberté poétique et individuelle de l'artiste ainsi que par son opposition virulente à la culture officielle. Bolaño faisait donc partie d'un mouvement qui était né en dehors du centre littéraire mexicain et qui revendiquait sa marginalité. Cette première étape littéraire de Bolaño au Mexique se caractérise par une ample production poétique, il publie des recueils de poèmes et anthologies sur une période de huit ans : *Gorriones cogiendo altura* (1975)*, Reiventar el amor, poesía* (1976), *Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego* (1979), *Regreso a la Antártida* (1983) et participe aussi à la publication de revues comme *Infrarrealista*, *Rimbaud* ou *Plural.* Au Chili, il était aussi un écrivain inconnu, dans la première édition du *Diccionario de la literatura chilena* (1977) il n'apparaît d'ailleurs pas, Bolaño ne sera ainsi mentionné que dans la troisième édition, celle de 1997, où il sera présenté de façon détaillée[522].

Sa parution tardive dans les milieux littéraires espagnols malgré sa considérable production poétique peut s'expliquer par sa position *infrarrealista* consistant à construire une œuvre littéraire décentrée, c'est-à-dire, en dehors des cercles dominants de consécration. « *Otra vez, refiriéndose a las grandes ligas de la literatura latinoamericana, me escribió*: "*para jugar en esas ligas lo único necesario es un grado de excelencia […] a menos que entiendas por las ligas mayores el rancio club privado y lleno de telarañas presidido por Vargas Llosa, García Márquez, Fuentes y otros pterodáctilos*" »[523]. La consécration littéraire que Bolaño semblait chercher ne se résidait pas dans une reconnaissance de la part des écrivains les plus consacrés de son époque, il considérait à l'inverse que la réputation des écrivains associés au boom latino-américain était néfaste pour les jeunes écrivains et surtout pour la quête de la nouvelle authenticité littéraire en Amérique latine. « *No me siento heredero del boom de ninguna manera. Aunque me estuviera muriendo de hambre no aceptaría ni la más mínima limosna del boom, aunque hay escritores que releo a menudo como Cortázar o Bioy* »[524]. Il essayait

522 SZMULEWICZ, Efraín. *Diccionario de la literatura chilena*, Santiago de Chile, Ediciones Rumbos, 1997.

523 CASTELLANOS MOYA, Horacio. « El guía de los zapadores suicidas », *Roberto Bolaño, una literatura infinita*, Fernando Moreno (Coord.), Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines / Archives Université de Poitiers - CNRS, 2005, pp. 19-21.

524 HERRALDE, Jorge. *Para Roberto Bolaño*, México D.F., Sexto Piso Editorial, 2005, p. 87-88.

même de s'éloigner des jeunes écrivains qui avaient trouvé le succès mais qui étaient considérés comme des héritiers du boom et il n'hésitait pas s'opposer aux écrivains de sa génération, « *¿quiénes son los herederos oficiales de García Márquez ?, pues Isabel Allende, Laura Restrepo, Luis Sepúlveda y algún otro* »[525]. En se séparant de façon si radicale de ces prédecesseurs, Bolaño voulait construire un nouvel horizon d'attente de la littérature latino-américaine. A son sens, l'immense ombre engendrée par le boom latino-américain avait fini par emprisonner la nouvelle prose, la solution consistait donc à sortir de ce cercle vicieux et d'essayer de bâtir une nouvelle littérature depuis ces marges. Bolaño se présentait, en effet, lui-même comme un héritier de la tradition littéraire latino-américaine, surtout de la poésie latino-américaine, il était donc conscient qu'il appartenait au même cercle mais avait décidé de se positionner en marge de ce dernier pour échapper à son influence. D'autres écrivains de cette zone étaient parvenus à la même conclusion que lui, notamment la Génération McOndo, mais Bolaño se montrera toujours réticent à l'idée de s'associer à un mouvement littéraire en prose. « *Bolaño se mantuvo alejado del universo de intelectuales, tal vez pensando, como su personaje Sensini, que "el mundo de la literatura es terrible, además de ridículo"* »[526]. Il avait échangé une correspondance avec quelques écrivains latino-américains qui partageaient sa vision de la littérature, parmi lesquels Rodrigo Fresán ou Juan Villoro, mais le cercle littéraire qui va impulser son œuvre sera presque exclusivement espagnol : Enrique Vila-Matas, Javier Marías.

À son arrivée en Europe en 1977, après avoir fui le Mexique pour des raisons amoureuses[527], Bolaño décide de rester à Barcelone pour sa famille. Il se consacre encore exclusivement à la poésie et entre en contact avec des poètes barcelonais par le biais de la maison d'édition La Cloaca. La publication de *Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego* (1979) et *Regreso a la Antártida* (1983) prouve que Bolaño se conçoit toujours comme un poète, ce y compris en Espagne. Cependant, il s'ouvre à l'exploration des autres formats d'écriture. Avec le poète espagnol Antoni García Porta, qu'il avait connu grâce à La Cloaca, il publie ainsi son premier livre en prose *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* (1984).

> *Era una buena época de muchos proyectos […] ¿Cómo es posible qué estuviéramos metidos en hacer tantos proyectos, en hacer guiones, películas, novelas, en mil cosas, que luego de todo esto solo salieron acabados, y bien, dos cosas : una novela* Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce *y un cuento que se llama* Diario de bar [528].

525 Ibidem.

526 BOLOGNESE Chiara. *Pistas de un naufragio. Cartografía de Roberto Bolaño*, Santiago de Chile, Editorial Al margen, 2009, p. 24.

527 Voir interview MARISTAIN Mónica. « Final : « Estrella distante » (Entrevista) », *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos* (1998-2003), Barcelona, Anagrama, 2004, pp. 329-343.

Mais une autre raison poussait Bolaño à s'intéresser à la prose : les récompenses financières du concours d'écriture en prose étaient bien plus élevées que celles réservées à la poésie. Les prix littéraires deviendront ainsi un élément clé pour comprendre la production en prose de Bolaño ainsi qu'un sujet fréquent dans son univers créatif. Étant donné son identité de migrant sans-papiers en Espagne, les travaux qu'il réalisait étaient assez précaires. Il décide donc de parier sur sa production en prose afin qu'elle puisse lui rapporter des bénéfices et donc améliorer sa situation financière. « *El autor los definía como sus «* innumerables trabajos extraliterarios *», puesto que no tenían ninguna relación con su verdadera vocación : camarero, lavaplatos, vigilante nocturno, o vendedor en una tienda de bisutería* »[529]. Bolaño utiliserait également ces expériences pour caractériser la vie de ses personnages dans la fiction. Cette réalité sociale explique également pourquoi Bolaño était un écrivain inconnu en Espagne durant les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, car il passait une grande partie de son temps à chercher à gagner sa vie, sans pour autant laisser de côté la littérature. Au contraire, même s'il y avait une vie précaire, il commençait toutefois à construire son image d'écrivain à Gérone, ville catalane il vivait. L'écrivain espagnol Javier Cercas se remémore que la première fois qu'il a vu Bolaño c'était en 1982, par hasard, dans les rues de Gérone, où le Chilien vendait des produits pour subsister alors qu'il était déjà considéré comme un écrivain par certains amis de Cercas[530].

Même si l'on peut estimer *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* comme un exercice littéraire expérimental parce qu'il a été rédigé à quatre mains, sa publication découle de l'obtention du Prix Anthropos. Dans les années quatre-vingt-dix, Bolaño se consacrera presque entièrement à la prose et ses publications seront souvent associées aux prix littéraires.

> *Entre los libros que recogieron trofeos figuran, sin pretensiones de exhaustividad,* La pista de hielo [1993]*, Premio Ciudad de Alcalá de Henares, publicado por la Fundación Colegio del Rey en 1993, luego publicado por Seix Barral en Chile y tiempo después en España ;* La senda de los elefantes [1994]*, Premio Novela Corta Félix Urabayen, publicada por el Ayuntamiento de Toledo en 1993, luego editada por Anagrama con el título* Monsieur Pain; Los perros románticos [1995]*, Premio Ciudad de Irún de Poesía, publicado por la Sociedad Guipuzcoana*[531].

528 GARCÍA PORTA, Antoni. « « Mi amigo ha pasado a ser un autor universal » A. G. Porta, escritor y amigo de Bolaño », [interview en vidéo], *El blog del Centre de Cultura Cotemporanià de Barcelona* [En ligne]. Consulté le 18 mai 2022, URL : http://blogs.cccb.org/veus/sin-categoria/el-meu-amic-ha-passat-a-ser-un-autor-universal-a-g-porta-escriptor-i-amic-de-bolano/?lang=es

529 BOLOGNESE, Chiara. *Op. cit.*, p. 23.

530 CERCAS, Javier. « "Une amitié" », in *Europe : Roberto Bolaño*, n° 1070-1071-1072, juin-juillet-août, 2018, pp. 19-24.

531 HERRALDE, Jorge. « Vida editorial de Roberto Bolaño », *Jornadas Homenaje. Roberto Bolaño (1953-2003)*, Ramón González Férriz (Éd.), Barcelona, Casa Amèrica a Catalunya, 2005, pp. 121-133.

Le laps de temps entre ses différentes publications diminue, car entre la parution de *Consejos de un discípulo…* et *La pista de hielo* il s'était écoulé presque dix ans. Ce phénomène peut s'expliquer par la naissance de son fils, Lautaro, et son besoin d'apporter sa contribution financière à sa famille, de même qu'à sa compagne Carolina López, « *sin dejar de cultivar la poesía decidió convertirse en novelista y así garantizar el futuro de su familia (una idea* a priori *pintoresca, pero finalmente acertada), y empieza a presentarse a toda clase de concursos literarios en las más diversas provincias españolas* »[532]. Alors qu'il est déjà à Blanes avec sa famille, Bolaño ne trouve dans ces petits prix littéraires qu'un soutien économique car ils ne possédaient pas de capital littéraire suffisant pour pouvoir le consacrer, ce pas même au niveau régional. Il se considérait lui-même comme un « écrivain peau-rouge » car son travail consistait à chasser les « prix bison » pour pouvoir survivre[533]. Cette expérience a aussi été utilisée en guise de matériel de fiction pour le célèbre conte *Sensini* (1997), récompensé par le prix San Sebastián durant la même année. L'importance de ces prix ainsi que les montants reçus étaient si modestes que l'écrivain espagnol Enrique Vila-Matas s'étonnait de la célébration du couple Bolaño-López. « *El importe de aquel premio era una cifra en verdad muy módica, pero Carolina y Roberto, que vivían del sueldo municipal de ella, recibieron la noticia con un entusiasmo más propio del Nobel que de un premio local* »[534]. Confiné dans les marges, cette fois à l'encontre de la littérature espagnole, et sans doute poussé par le besoin, il essaye au milieu des années quatre-vingt-dix d'obtenir une consécration officielle, voilà pourquoi il commence à participer à des concours littéraires plus prestigieux et à envoyer ses manuscrits à des maisons d'édition davantage cotées. Ces années sont difficiles pour l'écrivain chilien, car les rejets sont multiples, contexte qu'il évoque dans le poème *Mi carrera literaria* : « *Rechazos de Anagrama, Grijalbo, Planeta, con toda seguridad / también de Alfaguara, Mondadori. Un no de Muchnik, / Seix Barral, Destino… Todas las editoriales… Todos los lectores…/ Todos los gerentes de ventas…* »[535]. C'est Jorge Herralde, directeur d'Anagrama, qui changera l'avenir de Bolaño et propulsera sa carrière d'écrivain, grâce au poids de sa maison d'édition, il sera capable d'attirer l'attention de la critique espagnole et de la faire s'intéresser à l'œuvre de Bolaño. Herralde a fait la connaissance de l'écrivain chilien, en 1995, lorsqu'il a reçu le manuscrit de *La literatura nazi*

532 Ibidem.

533 Ibidem.

534 VILA-MATAS, Enrique. « Los escritores de antes », *Textos de Enrique Vila-Matas* [En ligne]. Consulté le 9 mai 2022. URL : http://www.enriquevilamatas.com/textos/textbolanoenblanes.html

535 BOLAÑO, Roberto. *Poesía reunida.* Barcelona, Alfaguara, 2018, p. 12.

en América, texte qui avait été présenté pour le prix Herralde de Novela où il avait été classé parmi les finalistes. Cependant, et de façon inespérée pour Herralde, Bolaño lui communiqua qu'il retirait son manuscrit du concours car il avait reçu une offre de publication chez Seix Barral. Intrigué par cet écrivain encore inconnu qui refusait de participer à un concours littéraire et par l'originalité de son œuvre, Barral invite le Chilien à se rencontrer, « *me habló de sus penurias económicas y de su desesperación por los muchos rechazos editoriales, por lo que cuando llegó una carta de Mario Lacruz* [éditeur chez Seix Barral] *con una oferta, lógicamente módica, por la* La literatura nazi*, no lo dudó un segundo. […] Le dije que, si no tenía compromisos editoriales, me encantaría leer otros textos suyos y al poco tiempo me trajo* Estrella distante »[536]. Cette rencontre marquera un tournant dans la diffusion de l'œuvre de Bolaño, la publication d'*Estrella distante* aura lieu en 1996, la même année où Seix Barral publiera *La literatura nazi en América.*

Herralde était persuadé que Bolaño serait un écrivain à succès, il décide donc d'employer toutes les techniques commerciales du monde de l'édition pour susciter l'intérêt de la critique, « *la primera rueda de prensa en la vida de Bolaño se celebró el 25 de noviembre de 1996* »[537]. Ces deux romans recevront des commentaires élogieux dans des journaux influents comme *El País* ou *La Vanguardia* et le nom de Bolaño commencera à retentir dans les principaux milieux littéraires espagnols. Même si les ventes d'*Estrella distante* seront assez faibles - 951 exemplaires la première année dans l'ensemble du monde hispanique[538] -, la réception positive de la critique espagnole suffira toutefois pour susciter la curiosité des critiques chiliens qui découvriront un auteur qui leur était complètement inconnu. L'onde expansive de ces deux publications, mais surtout l'effet produit grâce à la stratégie déployée par Anagrama, réussira à le positionner comme une figure importante de la prose en espagnol. Les premiers commentaires chiliens au sujet de cette œuvre émergeront en 1996, et émaneront de Camilo Marks qui lui consacre un texte dans *La literatura nazi en América,* édité chez *Época ;* et de Rodrigo Pinto qui commentera *Estrella distante* chez *Caras*[539]. La parution en 1997 du recueil de nouvelles *Llamadas teléfonicas*, toujours chez Anagrama, confirmera sa consécration au sein de la critique hispanophone, des deux côtés de l'Atlantique, les commentaires demeureront positifs, ce qui favorisera la réimpression de *La pista de hielo* par

536 HERRALDE Jorge. « Vida editorial de Roberto Bolaño », op. cit.

537 Ibidem.

538 Ibidem.

539 PLAZA ATENAS, Dino. « Roberto Bolaño : en el lado de afuera », in *Roberto Bolaño, una literatura infinita*, Fernando Moreno (Coord.), Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines / Archives Université de Poitiers - CNRS, 2005, pp. 101-108.

Seix Barral Chili. Bolaño rentrera dans son pays après vingt-cinq ans d'auto-exil. La présence physique de Bolaño pour faire la promotion de son livre permettra à la critique chilienne de le classer parmi les écrivains chiliens vivants les plus importants. « *Las alabanzas, el énfasis en sus logros dan cuenta a partir de ese momento de un afán de considerar a Bolaño dentro de un reducido grupo de escritores que difunden su obra en el ámbito internacional. Se lo compara con Luis Sepúlveda e Isabel Allende. Sin embargo, rápidamente se le considera superior* »[540]. Sa consécration par la critique sera complète grâce à son obtention du Prix Municipal de Santiago du Chili pour *Llamadas telefónicas,* d'écrivain inconnu au Chili, Bolaño devient un auteur prestigieux en l'espace de deux ans. La littérature de Bolaño est particulièrement acceptée au Chili non seulement parce qu'elle a séduit un public international mais également parce qu'elle incarne un problème identitaire national trop peu exploré : celui de l'exilé à cause de la violence militaire, du sujet qui est obligé de se construire une identité transnationale parce qu'il s'est vu forcé de quitter son pays. Sa réception favorable sera reproduite en Amérique latine également grâce à cette particularité, propre à plusieurs pays de cette zone, comme le montrent les cas de Reinaldo Arenas, Juan Carlos Onetti et Mario Vargas Llosa, entre autres, eux aussi confrontés à l'exil. « *El proceso que lleva a la formación de la identidad latinoamericana, por consiguiente, suele estar relacionado con el tema de la ruptura con la patria, como se ve con claridad en las obras de Bolaño* »[541]. Après son séjour au Mexique et son arrivée à Barcelone, Bolaño était conscient de l'existence du lien qui unissait toute cette zone et lorsqu'on lui demandait s'il se sentait plutôt chilien, plutôt mexicain ou plutôt espagnol, il répondait: « *latinoamericano* »[542].

La découverte par Amutio de l'œuvre bolañienne se produit à cette époque-là, celle où l'écrivain chilien n'avait manifesté aucun intérêt pour l'espace français, malgré sa grande connaissance de la littérature française et son admiration pour des poètes modernes, notamment Michel Bulteau, qui avaient inspiré le mouvement *infrarrealista*[543]. Lorsqu'Amutio entre en contact avec Bolaño pour lui proposer une traduction de ses œuvres en prose, le Chilien se montre étonné d'avoir un lecteur en français, « [il] m'a écrit – à sa manière hyperbolique – que j'étais son seul lecteur français »[544]. Durant plusieurs années la situation est demeurée inchangée, car les maisons d'édition françaises n'étaient pas persuadées du bien fondé de traduire Bolaño puisque, même s'il avait une critique favorable,

540 Ibidem.

541 BOLOGNESE, Chiara. *Op. cit.*, p. 70.

542 MARISTAIN, Mónica. Op. cit.

543 Voir MADARIAGA CARO, Montserrat. *Bolaño infra 1975-1977*, Santiago de Chile, RIL Editores, 2010.

544 AMUTIO, Robert. Op. cit.

le nombre d'exemplaires vendus de son œuvre était toujours assez bas. Il est à noter ainsi l'existence d'un double désintérêt, ni l'écrivain chilien ni la moindre maison d'édition française ne cherchaient à diffuser la prose latino-américaine dans le champ français. Si un siècle auparavant les écrivains latino-américains désiraient être traduits, lus et commentés à Paris, le cas de Bolaño montre que, dans sa génération, on ne rêve plus d'une consécration française, peut-être parce que celle internationale peut désormais avoir lieu sans passer par elle. Depuis les années soixante, Barcelone avait conservé son capital de consécration dans le monde hispanique et pour rencontrer le même succès au centre de la littérature, on pouvait s'adresser aussi aux États-Unis, pays qui, par le passé, avait déjà contribué à diffuser les créations latino-américaines car, en raison de leurs frontières géographiques et intérêts géopolitiques, ils étaient de plus en plus en contact avec la culture latino-américaine.

Cependant, pour que cela se produise, grâce à la traduction en français aussi bien que celle en anglais, son succès faisait encore défaut auprès du grand public, ce qui se produirait après la publication de *Los detectives salvajes* en 1998. Considéré comme le roman phare de Bolaño, ce roman ferait de lui la figure la plus en vue de cette période car il lui avait valu le prix Herralde de la Novela en 1998 et le Prix Rómulo Gallegos en 1999, distinction inattendue même pour Jorge Herralde qui avait envoyé le roman pour le concours, « *Me sorprendió porque a pesar de la excelencia de la obra, Bolaño era casi un desconocido, y entre los finalistas estaban escritores tan consagrados como el argentino Juan José Saer o el español Antonio Muñoz Molina* »[545]. Les prix littéraires renommés conservent ainsi leur capacité à faire positionner une œuvre dans un champ littéraire international et, comme dans le cas de plusieurs écrivains que nous avons évoqués dans cette recherche, ils permettront à l'auteur et son œuvre d'être davantage mis sur le devant de la scène, ce qui se traduit normalement par un succès commercial. L'éditeur Jorge Herralde confirme qu'après l'obtention de ce prix, les ventes accompagneront pour la première fois le succès de la critique, « *la explosión cualitativa y cuantitativa no se produjo hasta* Los detectives salvajes »[546]. Herralde estime qu'environ 200 000 exemplaires de cette œuvre ont été vendus[547], ce qui signifiait que Bolaño était sans doute parvenu à atteindre le grand public. Parmi les critiques de ce roman, figurent des articles signés par les écrivains et critiques les plus importants d'Espagne, à savoir

545 HERRALDE, Jorge. « Roberto Bolaño : la gestación de un mito [video interview] », *Centro de Cultura Contemporània de Barcelona*, 15 mars 2013 [En ligne]. Consulté le 11 mai 2022. URL : https://www.cccb.org/es/multimedia/videos/kosmopolis-13-roberto-bolano-la-gestacion-de-un-mito/211131

546 HERRALDE, Jorge. « Vida editorial de Roberto Bolaño », *op. cit*.

547 AGUILAR SOSA, Yanet. « Bolaño, el antidivo por excelencia. Entrevista a Jorge Herralde », julio del 2014 [En ligne]. Consulté le 20 mai 2002. URL : https://confabulario.eluniversal.com.mx/el-antidivo-por-excelencia/

Enrique Vila-Matas, Belen Ginart, Javier Cercas, Ignacio Echevarría. Au Mexique, par contre, la réception de Bolaño a été ambivalente durant les premières années, la critique était en général favorable à ce livre, cependant des figures éminentes comme Carlos Fuentes se montraient réticentes, y compris à lire le roman de Bolaño qui avait pour scénario principal la ville de Mexico D.F.

> *In the year 2000 [...] journalists asked the author of* Aura *what he thought of Roberto Bolaño [...] The Mexican answered with a curt, serious phrase: "I don't know him." [...] On April 13, 2009, in an interview with Radio Cooperativa in Santiago de Chile, Fuentes said that he'd wait a few years to read Bolaño: "I haven't read him yet because I sense that a sort of funerary homage still lingers around him. I don't like that so I'll wait a few years before reading him seriously"*[548].

Les réserves de Fuentes à l'égard de l'œuvre de Bolaño peuvent s'expliquer par les commentaires péjoratifs que l'écrivain chilien avait émis au sujet des auteurs associés au boom, y compris de Fuentes,, mais aussi parce qu'une partie de la critique internationale considérait que *Los detectives salvajes* était le roman mexicain le plus important des dernières années, « *La gran novela mexicana de su generación, expresión del desarraigo literario visceral de los latinoamericanos* »[549], ce qui gênait certains Mexicains. Or, il faut aussi tenir compte du fait que, d'après Herralde, dans le cadre du Prix Rómulo Gallegos 1999, Carlos Fuentes et Elena Poniatowska avaient impulsé une campagne « *para que se premiara a un autor mexicano, y por ejemplo, Angeles Mastreta, cumplió las órdenes y no votó a Bolaño* ».[550] Malgré tout, au fil des années, la critique mexicaine se montrera elle aussi unanime concernant la qualité et l'importance littéraire de l'œuvre de Bolaño.

Cependant, il est important de noter qu'en dépit du fait que Bolaño avait déjà atteint la consécration dans le monde hispanique, il faudra trois ans pour qu'il parvienne à intéresser les champs français et anglo-saxon. Les messages d'Amutio ne seront, en effet, écoutés en France qu'en 2001, c'est-à-dire après la publication d'autres œuvres comme *Amuleto* (1999), *Nocturno de Chile* (2000), *Putas asesinas* (2001). Comment peut-on expliquer cet écart entre la consécration hispaniste et l'intérêt français et anglo-saxon ? Nous avons déjà mentionné

548 « En l'an 2000 [...] des journalistes demandent à l'auteur d'*Aura* ce qu'il pense de Roberto Bolaño [...] Le Mexicain répond par une phrase sèche et sérieuse : « Je ne le connais pas ». [...] Le 13 avril 2009, dans une interview à Radio Cooperativa à Santiago du Chili, Fuentes a déclaré qu'il attendrait quelques années pour lire Bolaño : "Je ne l'ai pas encore lu parce que je sens qu'une sorte d'hommages funéraires subsistent encore autour de lui. Je n'aime pas ça donc je vais attendre quelques années avant de le lire sérieusement" », traduction libre. MARISTAIN, Mónica. Bolaño. *A biography in conversations*, Brooklyn, Melville House, 2014, pp. 68-69.

549 Les propos sont attribués à J. A Masoliver Rodenas dans le journal *La Vanguardia* dossier de presse d'Anagrama. MASOLIVER RODENAS, J. A. « Los detectives salvajes Roberto Bolaño. XVI Premio Herralde de Novela de 1998 », *Anagrama* [En ligne]. Consulté le 11 novembre 2021, URL : https://www.anagrama-ed.es/libro/narrativas-hispanicas/los-detectives-salvajes/9788433910868/NH_256

550 HERRALDE, Jorge. « Roberto Bolaño : la gestación de un mito [video interview] », *op. cit*.

que le processus de traduction d'un livre étranger prend plusieurs années à cause du travail de traduction lui-même et de la capacité limitée des catalogues consacrés aux littératures étrangères. Néanmoins, dans ce cas, ces diverses difficultés n'ont pas pour autant retardé la parution de son œuvre en français et en anglais car la décision de la traduire a été prise en 2001, année de la cession des droits entre Anagrama et Christian Bourgois en France et Harvill Press en Angleterre, le travail de traduction et son inclusion dans un catalogue sera postérieur. Comment peut-on donc expliquer cette distance temporelle, durant ces trois années entre l'obtention du Prix Rómulo Gallegos et la décision de le traduire ? On pourrait dire que c'est le temps dont a eu besoin l'œuvre d'un écrivain de la *périphérie*, auteur à succès, certes, mais qui appartenait à la périphérie, pour atteindre le *centre* et se faire distinguer.

Mais, la décision de publier Bolaño en France a été prise non seulement grâce à l'initiative d'Amutio mais aussi à l'intervention de Vila-Matas, qui était déjà un auteur traduit chez Christian Bourgois, et à la parution en italien et en allemand, deux champs importants certes mais moins influents dans le *centre* littéraire, de *La literatura nazi en América* et *Estrella distante*. D'après Amutio, cette décision a été prise lors d'un hommage rendu à l'écrivain Antonio Tabucchi à Aix-en-Provence, auquel ont participé Jorge Herralde, l'éditrice italienne Inge Feltrinelli, Christian Bourgois et Enrique Vila-Matas. « C'est là qu'aurait été décidée la traduction de Bolaño »[551]. Tous ces éléments ont donc été nécessaires pour convaincre l'éditeur français de parier sur la traduction du Chilien. Ce sont les années où le marché international de l'édition tourne son attention vers Bolaño . Au Canada, la maison d'édition *Les Allusifs* achète aussi les droits de publication d'*Amuleto,* roman dont le cadre est également le Mexique. Dans le champ français, trois romans étaient en cours de traduction et paraîtraient tous ensemble l'année suivante, ce qui constituait une prouesse dans le monde de la traduction, car le délai de publication est souvent d'au moins deux ans. Cependant, l'avantage de Christian Bourgois était qu'Amutio avait déjà commencé la traduction d'*Estrella distante*[552] de son côté, ce avant même de recevoir une réponse positive de la part de la maison d'édition. De plus, il avait déjà lu *Nocturno de Chile,* le livre que Chrisitian Bourgois avait pour sa part choisi, il connaissait donc l'histoire des romans ainsi que l'ensemble de l' œuvre de Bolaño, sans oublier qu'il était en contact avec l'écrivain chilien, il pouvait donc accélérer la publication de sa traduction. Les éditeurs, écrivains, ainsi que certains amis de Bolaño, étaient également soucieux d'accélérer le processus de consécration internationale car l'écrivain chilien souffrait d'une maladie chronique du foie et sa santé

551 HERRALDE Jorge. « Vida editorial de Roberto Bolaño », *op. cit*.

552 HERRALDE Jorge. « Roberto Bolaño : la gestación de un mito [video interview] », *op. cit.*

devenait de plus en plus délicate. Ils voulaient donc que Bolaño devienne célèbre avant de mourir. C'est dans cet objectif qu'ils organiseront *l'Encuentro de Autores Latinoamericanos* à Séville, événement durant lequel il sera qualifié d'écrivain vivant latino-américain le plus influent, « *the proclamation of Bolaño as the most influential novelist of his generation at a conference in Seville in June 2003* »[553], il décédera seulement quelques semaines plus tard.

La production de son dernier roman *2666*, qui a été rédigé en 2002, ainsi que sa réception durant cette période est accompagnée de l'image de l'écrivain martyr qui a été capable d'écrire jusqu'à son dernier souffle, au point même de porter préjudice à sa propre santé, car il oubliait ses visites médicales pour continuer la rédaction de son livre, texte qui représentait pour lui non seulement son plus grand défi littéraire et esthétique, mais qui constituerait aussi un héritage pour sa famille, car il pensait publier *2666* en cinq parties afin d'assurer l'avenir financier à son épouse et ses enfants. Tous ces éléments ont été présentés par la maison d'édition Anagrama au grand public dans la préface de *2666*, ce qui a sans doute contribué à mystifier Bolaño dans le monde hispanique. En France, la présentation de ces trois romans, en 2002, à la Maison de l'Amérique latine, n'a pas spécialement attiré l'attention de la critique française, cependant, ainsi que le signale Amutio, des hispanistes de l'université française suivaient déjà de près la carrière littéraire du Chilien. « J'ai connu ce soir-là [...] Joaquín Manzi – que je devais revoir à Bordeaux pour une rencontre universitaire sur Bolaño »[554]. Le milieu universitaire a donc eu réagi de façon plus rapide et positive au sujet de la figure de l'écrivain, d'ailleurs, le chercheur Fernando Moreno confirme aussi qu'à Poitiers l'œuvre de Bolaño commençait déjà a être étudiée. « *No era de extrañar entonces que el Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Poitiers (CRAL-Archivos) convocara a mediados de noviembre de 2002 a unas "Jornadas Internacionales sobre la obra de Roberto Bolaño"* »[555]. Cependant, lors de sa présentation au Salon du Livre de 2003, soit une année après sa traduction en français, Bolaño était toujours un auteur inconnu du grand public français. L'écrivain mexicain Oswaldo Zavala se rappelle que le stand de Bolaño était complètement vide : « *Él apareció puntual, acompañado de su traductor francés, Robert Amutio, pero de un público de 185 mil personas que acudió esos seis días a la Porte de*

553 « La proclamation de Bolaño comme le romancier le plus influent de sa génération lors d'une conférence à Séville en juin 2003 », traduction libre. BIELSA, Esperança. « Translation and the International Circulation of Literature. A Comparative Analysis of the Reception of Roberto Bolaño's Work in Spanish and English », *The Translator,* volumen 19, number 2, 2013, pp. 157-182.

554 MUTIO , Robert. « "Un poco raro" », *Europe : Roberto Bolaño,* op. cit., pp. 204-210.

555 MORENO, Fernando. « Presentación », in *Roberto Bolaño, una literatura infinita*, op. cit., pp. 3-4.

Versailles, sólo lo esperábamos mi pareja y yo »[556]. Sa consécration complète en France prendra plusieurs années, avant qu'il devienne le symbole littéraire qu'il était déjà dans le monde hispanique et qu'il serait bientôt aux États-Unis, où il sera publié par la maison d'édition *New Directions* en 2003, soit seulement quelques mois après la parution, en Angleterre, de *Last Evenings on Earth*, livre qui rassemblait *Llamadas telefónicas* et *Putas asesinas,* chez Harvill Press. Son succès aux États-Unis est principalement dû à la réception favorable et unanime de la critique et à l'enthousiasme des écrivains états-uniens, entre autres de Susan Sontag qui publiaient des commentaires assez flatteurs : « By Night in Chile *is the real thing, and the rarest : a contemporary novel destined to have a permanent place in world literature* »[557]. Même si le premier pays à avoir traduit la prose de Bolaño est la France, la consécration internationale de cet écrivain viendra toutefois des États-Unis, ce qui modifiera encore un peu plus les relations littéraires entre la France et l'Amérique latine car désormais les écrivains n'avaient plus besoin de passer par une traduction française pour atteindre un succès international. De leur côté, les États-Unis se consolideront comme un espace favorable pour la consécration littéraire, « *the US has gained an unprecedented position in granting universal visibility to literary works* »[558]. Tout ce contexte marqué par la lente acceptation pour traduire Bolaño en France, l'absence de commentaires avant la parution de ses œuvres traduites et sa tardive consécration dans ce pays, montre que la prose latino-américaine en France était de moins en moins attirante aussi bien pour la critique spécialisée que pour le lecteur commun. Nous devons tout de même souligner que lorsqu'on introduit un nouvel écrivain latino-américain en France, il n'est possible de le faire qu'en se référant aux écrivains latino-américains, ce qui met en évidence la présence des auteurs latino-américains dans l'imaginaire du lecteur français. La notice biographique de Bolaño, dans la première édition d'*Étoile distante* en 2002, le présente en ces termes : « Héritier hétérodoxe de Borges, de Cortazar, d'Artl, d'Onetti, à la fois poète et romancier »[559], donc même si la relation entre ces deux territoires passait par un moment de passivité, la prose latino-américaine avait malgré tout déjà gagné sa place dans le champ français, grâce à la réception favorable qu'elle avait

556 ZAVALA, Oswaldo. *La modernidad insufrible. Roberto Bolaño en los límites de la literatura latinoamericana contemporánea*, North Carolina, University of North Carolina Press, 2015, p. 11.

557 « *Nocturno de Chili* est la vraie chose, et la plus rare : un roman contemporain destiné à avoir une place permanente dans la littérature mondiale », traduction libre. BIRN, Nicholas et Juan de CASTRO. « Introduction : Fractured Masterpieces », *Roberto Bolaño as World Literature,* Nicholas Birns et Juan de Castro (Éds.), New York, Blomsbury Academic, 2017, pp. 1-20.

558 « Les États-Unis ont acquis une position sans précédent en accordant une visibilité universelle aux œuvres littéraires », traduction libre. BIELSA, Esperança. Op. cit.

559 s/a. « Bolaño, Roberto », *Étoile distante*, Paris, Christian Bourgois, 2002, p. 5.

reçue pendant les décennies précédentes et au travail des médiateurs hispanistes qui, durant toute cette période, ont encouragé et stimulé la traduction des auteurs latino-américains.

3. Les critères éditoriaux de la diffusion des œuvres en prose latino-américaine

Nous avons constaté que l'intérêt éditorial français concernant la prose latino-américaine a largement changé au cours du XX^{ème} siècle, virage qui s'est illustré par la création de la collection La Croix du Sud, chez Gallimard, par Roger Caillois, car désormais les maisons d'édition françaises cherchaient à publier les auteurs latino-américains. Cependant, et comme nous l'avons souligné, les facteurs sociopolitiques ont constitué un atout pour la diffusion de la prose de cette zone du monde, donc même si La Croix du Sud fut pionnière dans la divulgation latino-américaine en France, elle doit toutefois être comprise dans un contexte de rapprochement entre la France et l'Amérique latine. La date de création de La Croix du Sud, 1945 s'inscrit ainsi dans une série d'inaugurations d'institutions dont l'objectif est de relancer les relations entre ces deux zones géographiques.

> *Citemos la red de Institutos Franceses de América Latina (IFAL) que abren en México, en 1944, luego en Chile, en 1947, y que se completan con la apertura del Centro Francés de Estudios Andinos en Lima, en 1948 [...] la Casa de América Latina en París, que se inaugura bajo los auspicios de la diplomacia francesa en 1945*[560].

Cependant, et malgré l'impact positif qu'aura cette collection dans la divulgation latino-américaine auprès du grand public et de celui spécialisé, elle sera aussi considérée comme une sorte de cage d'exhibition de l'Amérique Latine, « on ne peut nier que cette incorporation aux lettres françaises se fait sous le signe de l'exotisme, et d'une conception de la littérature du sous-continent comme réalisation sociale et culturelle »[561]. La collection de Caillois, dans laquelle ont été publiés les premiers livres de Borges et *La Ville et les chiens* de Vargas Llosa, est ainsi présentée comme ayant la caractéristique de publier des ouvrages qui montrent une réalité qui aide à comprendre et expliquer ce territoire, c'est-à-dire que l'aspect historique et social prédomine sur les critères esthétiques et littéraires de la collection.

Gustavo Guerrero signale également que Caillois a adopté une attitude pédagogique avec La Croix du Sud, car, à l'époque, la connaissance de ce territoire était minoritaire, « *una suerte de máquina de aprendizaje que trace un puente entre la ficción y las ciencias sociales* »[562]. De plus, il considère aussi qu'il serait risqué d'affirmer que la divulgation française a contribué à l'émancipation de la littérature latino-américaine, car la capacité de consécration d'une

560 GUERRERO, Gustavo. Op. cit.

561 LOUIS, Annick. « Étoiles d ' un ciel étranger : Roger Caillois », *op. cit.*

562 GUERRERO, Gustavo. Op. cit.

littéraire périphérique est ancrée dans un système plus complexe de corrélations. « *En este sentido, es necesario revisar con atención las hipótesis que ven en la traducción y la edición de una literatura periférica, subalterna o no-occidental un mecanismo casi automático de adquisición de un capital simbólico que permite romper con las dependencias contextuales* »[563]. L'objectif de La Croix du Sud n'est donc ni de rassembler un ensemble d'œuvres sur la base de critères esthétiques, ni de rendre indépendante une littérature périphérique, son but est plutôt de regrouper des textes afin de contribuer au développement de l'Amérique latine :

> Dans la collection « La Croix du Sud » prendront place les œuvres les plus diverses ; chefs-d'œuvre littéraires d'abord, il va de soi, mais aussi ouvrages critiques ou sociologiques – dont certains sont déjà classiques – les mieux faits pour rendre compte de la formation et du mode de développement des groupes humains et des valeurs humaines dans un continent encore neuf, à peine dominé, où la lutte avec l'espace et avec la nature demeure sévère, - qui possède un style de vie particulier, et auquel d'inépuisables ressources promettent un rôle de premier plan dans l'histoire prochaine[564].

Néanmoins, l'importance de La Croix du Sud dans la diffusion de la prose latino-américaine s'avère essentielle car elle est le point de départ d'une divulgation internationale. Malgré les aspects négatifs signalés par les études de Louis Annick, Gustavo Guerrero, mais aussi par ceux de Claude Fell[565] et Jean-Claude Villegas[566], la collection de Caillois permet au public français de découvrir un échantillon de la production moderne en prose qui permettra de renouveler, et même de construire, un imaginaire de ce territoire. Les questionnements suscités contre la collection, ainsi que la décision de plusieurs écrivains comme Vargas Llosa d'intégrer plutôt la collection Du monde entier, dont les critères esthétiques étaient bien établis et qui était beaucoup plus ancienne que La Croix du Sud, finiront par contribuer à la disparition de La Croix du Sud, en 1971. Cependant, la naissance et la mort de La Croix du Sud nous sert à établir un modèle de périodisation de la diffusion de la prose latino-américaine en France, puisque les stratégies de diffusion utilisées par les différentes maisons d'éditions changeront et dépendront non seulement de l'étape et de l'accumulation de capital de la prose latino-américaine, mais aussi de chaque écrivain.

Nous proposons ainsi quatre périodes bien différenciées pour étudier les stratégies de diffusion de la prose latino-américaine qui sont celles de la découverte sélective (1951-1961), de l'ouverture totale (1962-1975), de la connaissance et la reconnaissance (1976-1993) et de

563 Ibidem.

564 CAILLOIS, Roger. « La Croix du Sud », in *Bulletin de la NRF*, avril, 1951, p. 17.

565 FELL, Claude. « La Collection La Croix du Sud, tremplin de la littérature latino-américaine en France », in *Río de la Plata*, n° 13–14, 1992, pp. 173–189.

566 VILLEGAS, Jean-Claude. « Aux seuils d'une collection », in *Río de la Plata*, op. cit., pp. 191–205.

l'assoupissement de l'enthousiasme (1994-2010). La première période commence avec la parution de La Croix du Sud et finisse avec la publication du dossier sur les Nouveaux Écrivains d'Amérique Latine dans *Les Lettres nouvelles* de Maurice Nadeau, sous la responsabilité d'Octavio Paz, contenant une critique ouverte de la « littérature d'inspiration folklorique, la littérature de revendication ou d'engagement politique »[567] et dans lequel est annoncé le besoin de connaître une « littérature de recherche, d'imagination ou de création »[568], qui n'a pas encore été traduite en France; le journal de Nadeau décide ainsi de le faire pour élargir le concept de public concernant la prose latino-américaine. Nous avons ainsi appelé cette première étape car elle met en évidence le processus de découverte, mais aussi parce qu'elle a été conditionnée presque exclusivement par les critères de sélection établis par Caillois. La deuxième se caractérise non seulement par une ouverture aux nouvelles œuvres latino-américaines - rappelons à ce propos les propos de la traductrice Laure Bataillon au moment où elle a demandé l'autorisation de traduire Onetti, qui était un inconnu en France : « Mille neuf cent soixante, c'était l'époque où [...] un éditeur se risquait à prendre un roman américain (du Sud), et qui plus est, d'un inconnu »[569] -, mais aussi par l'intérêt que représentait pour plusieurs maisons d'édition la publication des auteurs latino-américains. Il s'agit donc là d'une double ouverture. Pendant cette période, Julliard, Gallimard, Denoël, Stock, Seuil ont publié des œuvres de Borges, Vargas Llosa, Onetti, Arenas, ces trois derniers sont parus en français, pour la première fois, durant cette époque. La pluralité stylistique constitue également un autre facteur qui permet de juger qu'il s'agissait d'une ouverture totale de la part des maisons d'édition français : *La Ville et les chiens* (1966) de Vargas Llosa, *L'Aleph* (1967) de Borges, *Le Chantier* (1967) d'Onetti, *Le Monde hallucinant* (1969) d'Arenas, explorent tous des thématiques et des structures en prose très différenciées.

La troisième période représente la consécration au niveau international de la prose latino-américaine ; au milieu des années soixante-dix, les œuvres les plus emblématiques des écrivains latino-américains, y compris de ceux qui ne font pas partie de notre étude, avaient déjà été traduites dans plusieurs langues, notamment en français. La connaissance de la prose latino-américaine était donc bien établie chez les lecteurs spécialisés et même le grand public, situation associée à une connaissance comparable de la situation géopolitique de ce territoire à cause du rôle important joué par les pays latino-américains, notamment par Cuba, durant cette période. La reconnaissance, c'est-à-dire la consécration dans des pays du centre littéraire,

567 NADEAU, Maurice. « Présentation », *op. cit.*

568 Ibidem.

569 GUILLE-BATAILLON, Laure. « Note du traducteur », *op. cit.*

commence aussi durant les années soixante-dix et atteint son sommet en 1982, année où l'écrivain colombien Gabriel García Márquez reçoit le Prix Nobel de Littérature. Dans le cas de la France, et de notre recherche, nous avons décidé d'étendre cette période jusqu'à 1993 car il s'agit précisément de l'année où la collection Pléiade de Gallimard, considérée comme le *summun* de la consécration littéraire française, publie la première partie des œuvres complètes de Jorge Luis Borges. La quatrième période, celle de l'assoupissement de l'enthousiasme (1994-2010), se caractérise par une diminution de l'intérêt envers les nouvelles productions de l'Amérique Latine et du rôle de la France dans l'internationalisation des œuvres latino-américaines. Si nous comparons la réactivité avec laquelle la France a traduit les textes de Borges, Vargas Llosa, Onetti et Arenas dès la découverte de leurs œuvres au long chemin parcouru par les livres de Bolaño pour trouver un éditeur français, nous constaterons un changement de paradigme envers la prose latino-américaine. Au fil des années 2000, le décalage entre la date de publication et la traduction en français des nouveaux écrivains commence à croître, le cas de Bolaño s'avère emblématique, mais on peut penser aussi à Rodrigo Fresán ou à Jorge Volpi, entre autres, qui n'ont été traduits en français qu'au bout de plusieurs années. Mais, une fois que la consécration dans un autre champ est réussie, ou que l'accumulation de capital littéraire est réalisée grâce à un prix littéraire[570], le laps de temps entre leurs nouvelles publications et leurs traductions se réduit. En cela leur situation ressemble à celle de la génération d'auteurs comme Borges ou Onetti qui ont eux aussi été traduits en français avec un certain retard. Cette diminution de l'enthousiasme ne se limite qu'aux nouveaux écrivains car ceux déjà consacrés en France, comme Vargas Llosa, seront traduits assez rapidement. Nous employons également le terme « assoupissement » car il illustre bien l'idée que l'enthousiasme peut être réveillé une fois que l'auteur a trouvé une reconnaissance internationale. Les œuvres de Bolaño qui ont été publiées après sa mort sont parues en France avec un décalage très réduit, ou la même année, le roman *Le Troisième Reich* est ainsi publié, en 2010, en Espagne et en France. En ce sens, la réduction de l'enthousiasme montre bien que la France a cédé sa place dans la consécration internationale de la littérature latino-américaine, ce qui a eu aussi pour conséquence la rupture avec la France en tant que capitale littéraire pour les auteurs latino-américains ; ce n'était désormais plus le seul endroit où ces écrivains cherchaient à se faire publier en dehors du monde hispanique. Grâce à leur position géographique et à l'influence culturelle qu'ils ont gagnée après la Seconde Guerre Mondiale, les États-Unis deviennent désormais eux aussi un pays de

570Tous les prix qui sont évoqués et qui ont été décernés aux écrivain de notre corpus sont classés par pays et relevance dans l'annexe 4.

consécration pour la prose latino-américaine, les cas d'Arenas y Bolaño constituent de bons exemples de ce nouveau scénario. Cependant, une telle évolution ne suffit pas pour assurer que la France n'exerce plus un rôle dans l'accumulation du prestige littéraire latino-américain, car les traductions en français sont toujours considérées comme une forme de *littérarisation*[571] de l'œuvre, mais il est clair qu'elles sont dans une période d'assoupissement qui oblige les lettres latino-américaines à trouver de nouveaux mécanismes de validation ailleurs avant d'arriver en France. En outre, nous soulignons que nous allons étudier ici les livres de prose de fiction de nos auteurs : romans, nouvelles, recueils des récits. Nous n'allons ainsi pas nous intéresser à la production en poésie ni aux livres d'essais ou aux autobiographies car nous considérons qu'ils correspondent à un public encore plus restreint et davantage spécialisé. La prose en fiction nous permettra aussi de nous concentrer sur les discussions esthétiques autour des créations latino-américaines sans pour autant effacer les facteurs sociopolitiques susceptibles de figurer dans quelques œuvres, notamment celles de Reinaldo Arenas, pour lequel nous ferons une exception en nous penchant dans notre étude sur son livre autobiographique, *Avant la nuit* (1991), car sa diffusion et sa réception sont étroitement liées à sa vie en tant qu'écrivain cubain exilé.

3.1. Les stratégies éditoriales de diffusion : les couvertures, quatrièmes et préfaces

Les travaux de Gérard Genette[572] sur le livre en tant qu'objet littéraire et commercial montrent bien qu'un récit littéraire est toujours recouvert par plusieurs éléments paratextuels avant d'être mis à la disposition du public lecteur. L'œuvre de l'écrivain est ainsi complétée par une maison d'édition qui peut décider – voire même imposer – certaines composantes qui vont avoir un impact sur la diffusion du livre, dans cet objectif chaque maison d'édition prend des directives différentes, car elles s'adressent souvent à des types de publics différents, « pour le *présenter*, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour le *rendre présent*, pour assurer sa présence au monde, sa « réception » et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre ». Le livre devient ainsi un article qui, lors de sa création fait ainsi fusionner la volonté de l'auteur et de la maison d'édition sur le marché éditorial, il est conçu pour créer une expérience esthétique chez le lecteur, certes, mais il est aussi un produit de consommation dans un espace compétitif, dans notre cas, celui du marché des livres étrangers. Les maisons d'édition déploient donc des stratégies de diffusion, le plus

571 Concept utilisé par Pascale Casanova afin de décrire le processus consistant à rendre littéraire une œuvre qui vient d'un champ périphérique.

572GENETTE, Gérard. *Seuils,* Paris, Éditions du Seuil, 2002.

souvent sur la couverture et la quatrième de couverture, qui sont conçues dans le but d'attirer l'attention du public et de contribuer à la diffusion du livre et de l'auteur publié. Or, ces stratégies vont changer au fil du temps tout en continuant toutefois à dépendre des critères éditoriaux de chaque maison d'édition, Genette notait que, dans le Monde Antique et le Moyen Âge, les livres étaient présentés sous la forme de manuscrits, en revanche, de nos jours les livres sont pour leur part toujours commercialisés avec des éléments *paratextuels*, ce surtout après l'avènement du marketing dans le marché éditorial français au milieu des années quatre-vingt[573]. Dans notre étude, nous examinerons ainsi plusieurs stratégies car nous nous intéressons à une période de six décennies, ce qui nous permettra d'analyser l'évolution de celles-ci dans le *péritexte* du livre, c'est-à-dire toutes les informations qui accompagnent le texte littéraire à l'intérieur du livre. Elles se distinguent de l'*épitexte* car ce dernier accompagne la diffusion du livre, mais de façon externe : interviews, correspondance, journal intime, publicité dans des revues spécialisées ou dans les médias, etc.

Dans le modèle proposé par Genette, l'on peut distinguer deux types de *péritextes :* celui auctorial et celui éditorial. Le premier est normalement sous la responsabilité de l'auteur, il s'agit du titre de l'œuvre, du nom ou du pseudonyme de ce dernier, de l'épigraphe, la postface, la note, l'illustration, etc. Quant à celui éditorial, il est sous la supervision du péritexte éditorial et consiste en l'information de la collection, le design de la couverture, la quatrième de couverture, la jaquette, le bandeau et le format d'impression du livre. Le *péritexte* apporte ainsi des informations au lecteur qui n'appartiennent certes pas au texte littéraire mais qui peuvent déterminer sa lecture auprès du public, ce en particulier le péritexte éditorial car il est utilisé comme une vitrine qui rend l'œuvre d'un auteur plus attractive. Nous allons donc nous concentrer sur le péritexte éditorial parce que l'on trouvera dans cette partie l'image que la maison d'édition veut véhiculer des auteurs qu'il publie, ainsi que ses stratégies éditoriales pour faire la promotion du livre : mention d'une distinction littéraire, d'un commentaire remarquable sur le livre, d'une réception favorable dans un autre pays, etc. Mais nous allons aussi analyser l'information figurant dans les préfaces ou notes, ce qui appartient normalement au péritexte auctorial et expose la volonté de l'auteur, si celles-ci n'ont pas été incluses dans l'édition originale du livre, c'est-à-dire dans la version en

573 Même si les discussions sur le rôle du marketing dans l'édition française demeurent toujours ouvertes (certains spécialistes comme Pierre Assouline considèrent que le marketing n'existe pas en littérature), il existe malgré tout un consensus pour admettre que le marketing tel qu'on le connaît aujourd'hui a commencé durant ces années-là. Voir : GEOFFROY-BERNARD, Françoise. « Le marketing et l'édition : mythes et réalité ou l'esprit (marketing) et la lettre », in *Entreprises et histoire*, vol. 24, no. 1, 2000, pp. 43-68.

espagnol[574], car cette inclusion relève de la nécessité, pour la maison d'édition, d'introduire l'auteur ou le livre auprès d'un public français. S'il est certain que la classification établie par Genette portant sur les aspects *paratextuels* d'un livre s'avère assez détaillée, l'étude d'une œuvre traduite oblige toutefois à prendre en compte le rôle de l'éditoriale dans le péritexte autoctorial pour bien définir le rôle joué par chaque partie intervenant dans la conception d'un livre et sa diffusion. Les livres traduits passent ainsi non seulement par un processus de réécriture du texte littéraire mais également par une adaptation, et même une transformation, de ses aspects paratextuels. Ils transposent un imaginaire de l'auteur ou du livre qui peut changer au fil du temps car il est conçu dans un contexte historique et en prenant en compte la connaissance, ou la méconnaissance du public lecteur du sujet proposé dans le livre ou de la réputation de l'auteur ou de la littérature auquel il appartient.

L'évolution du péritexte éditorial est aussi visible dans notre corpus car, durant les premières années, on peut trouver des informations sur la couverture, à la première page, la deuxième, la troisième page et dans la quatrième de couverture. Cependant, vers les années quatre-vingt-dix les maisons d'édition standardiseront leurs publications et le péritexte ne figurera plus que sur la couverture et la quatrième de couverture, c'est pourquoi ces deux éléments seront spécialement importants pour nous. Même si les couvertures[575] représentent le premier contact avec le possible lecteur, d'où l'importance d'insérer l'œuvre dans une collection prestigieuse[576], de l'associer à un référent littéraire ou d'attirer son attention par le biais d'une image, l'un des objectifs de la couverture est toutefois de renvoyer le lecteur vers la quatrième de couverture, « une première couverture habilement mise en scène doit donner envie de retourner le livre pour lire la quatrième »[577]. Cette partie du livre s'avère donc essentielle afin de comprendre les stratégies éditoriales parce qu'elle constitue la première lecture d'un livre et comporte l'information écrite la plus importante du péritexte, « un juste équilibre entre l'informatif et l'incitatif »[578]. De cette manière, l'analyse de l'œuvre, aussi en tant que production française, nous donnera une image complète de l'arrivée de la prose latino-

574 Hormis dans le très petit nombre de cas où la première publication a été en français, comme quelques romans d'Arenas.

575 Nous avons élaboré une liste complète de toutes les œuvres traduites en français de notre corpus pour faciliter une comparaison. Voir annexe 5.

576 Nous avons élaboré une liste commentée de toutes les collections françaises qui ont publié des auteurs de notre corpus. Voir annexe 6.

577 HACHE-BISSETTE, Françoise. « Le Paratexte éditorial : Quand le livre fait sa publicité », *Littérature et publicité : de Balzac à Beigbeder*, Laurence Guellec et Françoise Hache-Bissette (Coords.), Marseille, Éditions Gaussen, 2012, pp. 389-400.

578 Ibidem.

américaine en France, ce qui nous permettra de mieux interpréter la réception décernée aux œuvres de notre corpus.

3.2. Périodisation de la diffusion des œuvres en prose

3.2.1. La découverte sélective (1951-1961)

Comme nous l'avons constaté dans les chapitres précédents, le livre *Fictions* (1951)[579] de Jorge Luis Borges non seulement ouvre la collection La Croix du Sud chez Gallimard, mais constitue également une nouvelle étape dans la diffusion de la prose latino-américaine en France. En plus d'indications sur l'auteur, le titre de l'œuvre, la collection et la maison d'édition, nous trouvons aussi sur la couverture une information concernant les traducteurs : Paul Verdevoye et Néstor Ibarra et le nom du responsable de la collection : Roger Caillois. Hormis l'information sur les traducteurs, les autres éléments seront toujours présents dans les livres publiés par La Croix du Sud. Le nom de Caillois s'avère tout spécialement important car il sert à ajouter du capital littéraire à une littérature encore méconnue par un public non hispaniste. Caillois possédait déjà, à l'époque, une réputation littéraire et intellectuelle appréciable et il jouissait d'une place privilégiée au sein des lettres françaises, de sorte que sa présence sur la couverture garantit ainsi une certaine qualité littéraire. Sur l'illustration qui caractérise les premiers numéros de La Croix du Sud, nous trouvons des figures géométriques en jaune et vert, ainsi qu'une dizaine d'étoiles qui dessinent la constellation de La Croix du Sud, des références[580] qui donnent au lecteur averti des indices sur l'objectif de la collection, à savoir mettre en lumière les productions d'Amérique du Sud. La quatrième de couverture, par contre, ne donne, pour sa part, aucune information sur l'auteur ou le livre mais se contente de présenter la liste des auteurs qui seront ensuite publiés dans la même collection, toujours associés au nom de Roger Caillois. De même que dans le *Bulletin de la NRF* d'avril 1951,[581] l'on trouve aussi une erreur concernant la nationalité d'un auteur qui serait bientôt publié chez La Croix du Sud : Alejo Carpentier y est en effet présenté comme un écrivain vénézuélien. Ce qui montre que malgré la volonté de faire connaître l'Amérique latine, les médiateurs avaient toutefois encore quelques lacunes sur ce territoire.

Dans la préface de *Fictions* figure le célèbre texte de Néstor Ibarra qui conditionnera et dirigera même la réception de Borges en France, que nous avons déjà commentée dans le

579 Voir annexe 7.

580 Dans son article "La Croix du Sud (1945–1970): Génesis y Contextos de La Primera Colección Francesa de Literatura Latinoamericana", Guerrero décortique tous les références dissimulées dans la première couverture de cette collection, ce aussi bien pour le public français que pour celui latino-américain. *Op. cit*.

581 CAILLOIS Roger. « La Croix du Sud », in *Bulletin de la NRF*, op. cit., p. 17.

sous-partie précédent et qui avait été en partie publié dans la revue de Caillois, *Lettres françaises,* en 1944. Il suffit juste de rappeler que Borges y est présenté comme un « hispano-anglo-portugais d'origine, élevé en Suisse, fixé depuis longtemps à Buenos-Aires »[582]. Sa nationalité et son identité argentine y sont ainsi omises. Le texte d'Ibarra résume la vie littéraire de Borges, aussi bien en ce qui concerne la prose que la poésie et les essais, et il le présente comme un *rara avis*, c'est-à-dire un homme exceptionnel qui se consacra exclusivement à la littérature et qui demeurait toujours un inconnu dans son propre pays. Le mérite de La Croix du Sud est ainsi double, selon ses éditeurs : non seulement on traduit l'œuvre de Borges mais on le rend également visible, ce y compris pour le public hispanophone qui ne connaissait pas son existence. Ibarra introduit également deux références littéraires qui permettent de positionner les textes de Borges dans l'imaginaire français, à savoir Wells et Kafka. « Sur Wells et Kafka d'ailleurs, Borges l'emporte certainement par le style »[583], tous deux apparaîtront d'ailleurs souvent dans certains commentaires de la critique française, ce qui prouve que le péritexte de *Fictions* a également influencé la réception et la diffusion de cette œuvre.

La publication de *Labyrinthes* (1953)[584] est encore plus particulière car il n'existe pas de livre en tant que tel en espagnol car les textes qui le composent, donc « L'Immortel », « Histoire du guerrier et de la captive », « L'Écriture de Dieu », et « La Quête d'Averroès », ont été extraits du livre *El Aleph* publié en 1949 en Argentine. Caillois construit ainsi un livre spécifique destiné à un public particulier, dans le but d'influencer la lecture de l'œuvre de Borges en analysant un sujet qui semble essentiel pour Caillois : le labyrinthe. La construction de cet ouvrage dévoile aussi le stratagème de Caillois pour se positionner en tant que créateur du Borges français. De plus, *Labyrinthes* n'est pas inclus dans La Croix du Sud, ce qui veut dire que sa littérature ne se restreint pas au catalogue sud-américain mais que son livre peut être commercialisé comme un ouvrage ayant déjà dépassé ses limites géographiques. De cette façon, Borges expérimente le phénomène de « dénationalisation » décrit par Pascale Casanova[585], dans lequel une œuvre ou un auteur qui commence à être accepté au *centre* de la Littérature mondiale, commence à perdre son identité nationale pour en acquérir une universelle.

582 IBARRA Néstor. « Jorge Luis Borges », *Lettres françaises*, op. cit.

583 Ibidem.

584Voir annexe 8.

585 CASANOVA, Pascale. « Consécration et accumulation de capital littéraire », *op. cit*.

Sur la couverture, l'on trouve aussi le nom de Caillois en tant que traducteur et une belle illustration d'un labyrinthe couvre la première et la quatrième de couverture. Annick Louis note également que le format de mise en page et d'impression de *Labyrinthes* s'avère beaucoup plus élaboré que celui de *Fictions*, « Labyrinthes *es un pequeño volumen lujoso, con una tapa particularmente trabajada, y una disposición del texto elegante y espaciada (en-16), mientras* Fictions *toma la forma de la colección La Croix du Sud, más económica, destinada a una difusión vasta* »[586]. C'est pour cela que Louis considère que le livre de Caillois appartient même à « *la literatura francesa y no a la argentina* »[587]. Ce livre n'offre aucune information sur l'écrivain ni sur la couverture ni dans la quatrième de couverture, ce qui laisse supposer que la figure de Borges dans un laps de temps de deux ans était déjà connue, tout du moins par un public spécialisé.

La publication d'un livre sans que soit fournie la moindre information concernant son auteur est souvent réservée aux écrivains déjà connus du grand public qui n'ont pas besoin d'être introduits dans un nouveau champ littéraire. Tel sera le cas de Borges qui, après la publication de *Fictions*, deviendra une figure de référence pour les intellectuels français. Néanmoins, il y a un élément péritextuel que l'on trouve dans le livre, à savoir le texte de Caillois qui précède le livre, un « Avertissement du traducteur » dans lequel figurent les critères de sélection de Caillois pour regrouper ces nouvelles. Caillois établit ainsi que la figure du labyrinthe n'est pas seulement présente dans ces histoires, mais également dans d'autres récits que Borges à écrits par le passé, qui « illustrent la préoccupation essentielle d'un écrivain obsédé par les rapports du fini et de l'infini »[588]. Le texte de Caillois repère également d'autres éléments que l'œuvre de Borges explore : les miroirs, l'éternel retour, la philosophie et les mathématiques, l'érudition. Il convient aussi de noter que dans son Avertissement Caillois décide d'écrire le nom de l'écrivain argentin à la française, à savoir Jorge-Luis Borgès, ce qui montre également son intention de rendre la figure de Borges plus familière auprès du public français. La double écriture du nom de Borges - rappelons que dans *Fictions* il était écrit sans le tiret et sans l'accent grave -, réapparaîtra aussi durant les premières années de la réception de son œuvre en France. En outre, l'apparition de ce livre précédera d'autres publications similaires dans d'autres pays comme les États-Unis, où sera publié en 1962 sous le titre de *Labyrinths: Selected Stories & Other Writings,* selon le même principe de Caillois. De plus, cette

586 LOUIS, Annick. « El Aleph de Roger Caillois en Gallimard o de cómo salir del laberinto », op. cit.

587 Ibidem.

588 CAILLOIS, Roger. « Avertissement du traducteur », *Labyrinthes* de Jorge Luis Borges, Paris, Gallimard, 1953, pp. 9-13.

publication sera accompagnée d'une préface d'André Maurois, démontrant l'importance de l'édition française dans la diffusion et l'internationalisation de Borges.

Le troisième livre que l'on peut trouver durant cette période est *Histoire de l'infamie. Histoire de l'éternité* (1958)[589], publié aux Éditions du Rocher. Cette publication intègre dans un même volume deux livres de Borges de genres différents qui sont parus de façon séparée dans leur version en espagnol : *Historia universal de la infamia* (1935), qui est un livre de fiction, et *Historia de la eternidad* (1936), qui est composé d'essais. Le péritexte de la couverture mentionne le nom de l'écrivain à la française mais sans utiliser le tiret : J.L. Borgès. L'on trouve aussi les noms des traducteurs : Roger Caillois et Laure Guille[590] dans un cadre sobre et sans illustration. Dans la quatrième de couverture, l'on ne trouve pas non plus d'informations concernant l'auteur ou le livre, hormis sur d'autres publications que les éditeurs ont jugées similaires et qui pourraient aider les lecteurs à positionner le livre dans un imaginaire plus proche d'eux : *Traité du Rebelle* et *Polarisation. Traité du Sablier* d'Ernest Junger, ainsi que *Les Portes de la perception* et *Le Ciel et l'Enfer* d'Aldous Huxley, œuvres qui appartiennent au catalogue des Essais étrangers du Rocher, de sorte que le livre de Borges est perçu, ou tout du moins présenté lui aussi comme un essai. Le manque d'informations sur l'écrivain ou son œuvre nous laisse aussi penser que le public français, surtout celui spécialisé parce qu'on parle des essais, connaît déjà l'auteur argentin. Durant cette première période nous constatons ainsi l'omniprésence de Caillois en tant que promoteur de l'œuvre de Borges et plus largement, de la prose latino-américaine, il parvient même à construire un livre pour faciliter la diffusion et la réception de Borges sur un thème qu'il suggère lui-même dans le titre du livre. En outre, l'acceptation de Borges dans le champ français est assez rapide, car ni Gallimard ni Rocher n'auront besoin d'ajouter d'informations péritextuelles pour persuader les lecteurs de se pencher sur ces livres.

3.2.2. L'ouverture totale (1962-1975)

La deuxième période s'ouvre avec les traductions de l'œuvre de Borges, mais elle offre aussi un nouveau scénario, à savoir la rupture avec le monopole de Caillois. La parution de *Manuel de zoologie fantastique* (1965)[591] chez Julliard, la maison d'édition de Maurice Nadeau, montre une prédisposition plus large du marché éditorial français pour la publication des

589 Voir annexe 9.

590 Même si Callois et Guille apparaissent sur la couverture comme les seuls traducteurs, à l'intérieur du livre, on découvre toutefois que Julio Cortázar a lui contribué à la traduction de ce livre.

591 Voir annexe 10.

œuvres latino-américaines, il existe donc non seulement une plus grande diversité de livres traduits mais aussi de maisons engagées dans leur publication. Le seul péritexte indiqué par les éditions Julliard est le nom de l'éditorial, celui de la collection *LN [Les Lettres Nouvelles],* le titre du livre et les noms des auteurs : Jorge Luis Borges et Margarita Guerrero. La quatrième de couverture n'inclut aucune information ni sur les auteurs ni sur le livre et la préface qui accompagne le texte est la même que celle de la publication en espagnol, il n'y a donc pas d'éléments paratextuels qui précèdent ou conditionnent le livre. De plus, la célébrité de Borges est déjà bien établie en Europe grâce au Prix Formentor qu'il a partagé avec Samuel Beckett en 1961.

L'année suivante sera marquée par la publication du premier livre du Péruvien Mario Vargas Llosa, *La Ville et les chiens* (1966)[592], par La Croix du Sud. C'est aussi de la sorte que s'ouvre la seconde étape de cette collection, car l'illustration qui la distingue changera, elle est en effet désormais plus sobre car les figures géométriques et les étoiles ont disparu pour céder la place à un fond moderne associé à une typographie verte. Les couleurs sont ainsi les seuls éléments visuels qui seront conservés de sa première étape. Sur la couverture l'on trouve toujours le nom de la collection et celui du responsable, Roger Caillois, ainsi que les informations habituelles, à savoir le titre de l'œuvre et le nom de l'écrivain. La deuxième de couverture offre pour sa part une photographie de l'écrivain et sa biographie dans laquelle l'on souligne qu'il habite à Paris et travaille pour des médias français en tant que journaliste. La place de la production littéraire et des récompenses littéraires reçues occupe une partie importante dans cette présentation. « En 1958, il obtient le Prix Leopoldo Alas, décerné par un jury espagnol à Barcelone, pour son recueil de récits, *Los jefes.* En 1962, son roman *La Ville et les chiens* a été couronné à Barcelone par le Prix Biblioteca Breve, décerné pour la première fois à l'unanimité depuis sa création. En 1963, il reçoit le Prix espagnol de la critique »[593]. La stratégie afin de le promouvoir devient donc évidente, il s'agit en effet de positionner Vargas Llosa comme un écrivain doté d'une réputation importante dans le champ littéraire espagnol et de le montrer aussi comme une exception car il est le seul à avoir obtenu le Prix Biblioteca Breve à l'unanimité.

Le lecteur se retrouve ainsi face à un livre recompensé. La troisième de couverture offre, de son côté, une liste détaillée de toutes les publications qui font partie de La Croix du Sud : *Le siècle des lumières* d'Alejo Carpentier, *Dans la paix comme dans la guerre* de Guillermo Cabrera Infante, *Une manière de mourir* de Monteforte Toledo, *Les Armes secrètes* de Julio

592 Voir annexe 11.

593 s/a. « Mario Vargas Llosa », *La Ville et les chiens,* Paris, Gallimard, 1966, deuxième de couverture.

Cortázar, *Défricheurs et pionniers* de Vianna Moog, *Sécheresse* de Graciliano Ramos, *Charognards sans plumes* de Julio Ramón Ribeyro, *La fatalité de corps* de H. A. Murena, *L'auteur et autres contes*[594] de Jorge Luis Borges et *Chaves* d'Eduardo Mallea.

Dans la quatrième de couverture est également indiqué le responsable de la collection et formulé un bref jugement éditorial, « roman audacieux »[595] accompagné d'un résumé assez détaillé du livre insistant sur la violence du monde proposé par le récit de Vargas Llosa. « Les brimades, les plus ignobles, le vol, le mensonge, voilà leur monde, sur lequel règne le plus fort »[596], le conflit et la violence sont ainsi deux sujets qui sont positionnées comme centraux dans la littérature de Vargas Losa. En outre, le péritexte mentionne que le scénario principal du livre est un lieu réel, le lycée militaire Leoncio Prado, situé à Lima, au Pérou. De cette façon il offre un roman réaliste qui sert à interpréter la situation sociale de ce pays sud-américain, ce livre devient ainsi une sorte de carte destinée à mieux faire connaître un pays, le Pérou, qui se trouve dans un conflit permanent. *La Ville et les chiens* remplit le double objectif de La Croix du Sud, à savoir proposer une expérience esthétique à travers un livre latino-américain et actualiser l'imaginaire du lecteur sur les pays qui constituent la région.

La publication de *L'Aleph* (1967)[597] de Borges par La Croix du Sud montre un changement dans le traitement de son nom, qui est en effet désormais présenté sans être francisé : ses prénoms perdent le tiret qui les unissaient et son nom n'est plus écrit avec un accent grave. La couverture offre les mêmes informations que dans le cas de Vargas Llosa car elle appartient à la même époque, le nom de Caillois y est ainsi toujours omniprésent à côté du nom de la collection. La deuxième de couverture offre l'information la plus riche et plus importante pour le lecteur, loin de la préface d'Ibarra il y est présenté comme un auteur argentin, « Jorge Luis Borges, né en 1899 à Buenos Aires »[598], les références à ses ancêtres, ou à son appartenance culturelle ou littéraire à l'Europe, ne sont plus mentionnées, on détaille plutôt sa longue production littéraire qui a débuté en 1923 et a remporté toutes les distinctions intellectuelles de son pays, le Grand Prix d'Honneur de la Société argentine des Écrivains, obtenu son poste de Président de la Société Argentine des Écrivains, de directeur de la Bibliothèque Nationale, de membre de l'Académie Argentine des Lettres, ainsi que sa consécration littéraire internationale, la publication de ses œuvres complètes par les Éditions Emecé et le Prix International Formentor.

---

594 Ce livre de Borges n'est pas inclus dans notre corpus, car il s'agit d'un livre d'essais.

595 s/a. « Mario Vargas Llosa », *La Ville et les chiens,* op. cit.

596 Ibidem.

597 Voir annexe 12.

598 s/a. « Jorge Luis Borges », in *L'Aleph,* Paris, Gallimard, 1967, deuxième de couverture.

Les éditeurs ont considère également qu'il est important de signaler qu'il se rend souvent aux États-Unis pour donner « de nombreuses conférences »[599], ce pays est ainsi signalé comme un térritoire qui a de la valeur littéraire.. Mais, sans doute que la dernière partie de la deuxième de couverture, où est présenté un jugement littéraire sur son œuvre est la plus remarquable et dissuasive pour le lecteur : « Jorge Luis Borges occupe maintenant une place exceptionnelle dans la Littérature mondiale, place que lui ont acquise à la fois ses contes, ses poèmes et ses essais »[600], pour Gallimard il est clair que Borges est déjà un écrivain couronné et l'on n'hésite pas à classer ses textes « comme des chefs-d'œuvre d'une irremplaçable originalité »[601].

La troisième de couverture s'avère elle aussi intéressante parce qu'on situe le livre de Borges parmi les autres publications de La Croix du Sud, c'est-à-dire dans l'ensemble des œuvres de l'Amérique Latine que la collection de Caillois est en train de publier, liste qu sera semblable à celle de Vargas Llosa mais à laquelle l'on ajoute *Les Fleuves profonds* de José María Arguedas. Par rapport à la présentation de l'écrivain argentin dans *Fictions,* l'on observe désormais qu'il existe un rapprochement entre l'œuvre de Borges et la production latino-américaine, un fil conducteur qui montre que la production latino-américaine moderne est hétérogène et ne peut être réduite à une seule thématique ni à un style unique. Enfin, dans la quatrième de couverture, en plus du nom de la collection, de celui du responsable de celle-ci et de ceux des traducteurs, le péritexte offre un résumé du livre et une liste des thèmes afin que le lecteur puisse mieux décortiquer la prose de Borges : « fiction, mort, recherche de l'identité, langage, rêve, métamorphoses, érudition »[602]. Ce livre propose également un « Avertissement » signé de Roger Caillois, dans lequel il explique brièvement qu'il avait séparé quelques textes d'*El Aleph* pour composer le livre *Labyrinthes* en raison de « nombreux et (d')imprévisibles retards » de traduction, mais que, puisque désormais tous les récits qui font partie de ce livre se retrouvent traduits en français, on pouvait les retrouver dans un même volume.

La même année, Denoël publie *Six problèmes pour Isidro Parodi* (1967)[603], dont la couverture sobre dépourvue d'illustrations se limite à citer les noms des auteurs, Borges et Bioy Casares, ainsi que de la maison d'édition et de la collection, LN (Les Lettres nouvelles). Dans la deuxième de couverture, figure une biographie qui reprend presque les mêmes informations

599 Ibidem.
600 Ibidem.
601 Ibidem.
602 Idem, quatrième de couverture.
603 Voir annexe 13.

que celles données dans *L'Aleph,* à savoir son identité argentine, les distinctions qu'il a obtenues dans son pays ainsi que les prix littéraires internationaux qu'il a décrochés, auxquelles sont ajoutées toutes les publications traduites que le lecteur français peut trouver. La troisième de couverture explique la supercherie imaginée par Borges et Bioy, sous le pseudonyme Honorio Bustos Domecq, pour explorer les récits avec plus de liberté, d'ironie et d'humour dans un milieu culturel et social qui pouvait se montrer hostile aux critiques. Le texte demeure certes informatif mais s'efforce toutefois de montrer un nouveau Borges au lecteur français, ce qui permet une complexification de son image.

Le Chantier (1967)[604] de Juan Carlos Onetti paraît aussi la même année, mais chez Stock avec une couverture sobre, sur un fond rougeâtre et sans illustration. Max-Pol Fouchet, figure reconnue de la diffusion littéraire en France grâce à ses participations à des émissions culturelles, préface le livre et ses propos servent à garantir la qualité littéraire de cet auteur étranger. La quatrième de couverture offre elle aussi un résumé du récit et on compare *Le Chantier* aux œuvres de Camus : « L'univers d'Onetti comme celui de Camus est absurde »[605]. La référence à cet écrivain français qui avait déjà gagné le Prix Nobel de Littérature en 1957 sert non seulement à aider le lecteur à situer *Le Chantier* dans un imaginaire littéraire mais permet également d'ajouter de la valeur littéraire à un écrivain encore méconnu en France, qui en raison de son âge et de sa production littéraire devrait être considéré comme l'« un des premiers écrivains de la littérature sud-américaine »[606]. La préface de Fouchet se montre elle aussi élogieuse envers Onetti et sa production littéraire, après avoir présenté une courte biographie de l'auteur où il insiste sur son obtention du Prix National de Littérature d'Uruguay afin de démontrer la qualité de sa prose littéraire, Fouchet y insiste en effet sur les liens qui existent entre l'œuvre d'Onetti et la production française, « en particulier celles du « nouveau roman » »[607]. Il y ajoute cependant une information capitale, à savoir que « parfois elle les avait précédées ». L'écrivain uruguayen devient ainsi un précurseur non seulement de la prose en Amérique latine, mais aussi en France, Fouchet contribue à cultiver l'image d'Onetti en tant qu'écrivain culte qu'il faut sauver de l'anonymat qui le caractérise.

Un autre élément important, lui aussi mentionné dans la préface, est la distinction d'un nouveau type de littérature latino-américaine, « le « pittoresque » est ainsi estompé pour laisser place à un paysage non plus extérieur, mais intérieur »[608], *Le Chantier* se distingue

604 Voir annexe 14.

605 s/a. « Juan Carlos Onetti », *Le Chantier,* Paris, Stock, 1967, quatrième de couverture.

606 Ibidem.

607 FOUCHET Max-Pol. Op. cit.

608 Ibidem.

donc par opposition au réalisme magique, qui est présenté, parfois, comme la seule identité littéraire qui regroupe la plupart des écrivains latino-américains. Le livre d'Onetti est proposé aux lecteurs français comme une nouvelle expérience littéraire qui permettrait d'élargir l'horizon d'attente de cette zone géographique, tout en étant proche d'une prose que ces lecteurs pourraient aisément aimer, car *Le Chantier* explore également l'existentialisme et le héros du roman, Larsen, « a des cousins, sur le vieux continent, qui pourraient s'appeler Meursault ou Roquentin »[609], éléments qui insistent sur la relation entre Camus et Onetti.

La Maison verte (1969)[610] de Mario Vargas Llosa, elle aussi publiée chez Gallimard, mais cette fois, dans la collection Du monde entier multiplie les questionnements à La Croix du Sud en tant qu'espace contenant les œuvres latino-américaines, selon des critères non exclusivement littéraires. Par contre, Du monde entier est le catalogue par excellence des auteurs étrangers chez Gallimard, créé en 1931 pour y publier les meilleurs textes littéraires venus du monde entier, comme le signale son titre. Sa réputation en France ainsi que son capital littéraire sont liés à son catalogue et à son ancienneté, et donnent davantage de prestige à l'auteur qui l'intègre. L'inclusion de Vargas Llosa dans cette collection signifie ainsi que l'écrivain péruvien à déjà accumulé un capital trop important pour être exclu de La Croix du Sud.

La couverture conserve le style sobre de Gallimard et on trouve les noms du traducteur, l'iconographie et le nom de la collection, et étant donné que Roger Caillois n'est pas lié à cette collection, son nom a disparu du péritexte du livre. Dans les seconde et troisième de couverture, l'on trouve une biographie avec une photo reprenant la même stratégie que celle adoptée dans La Croix du Sud, c'est-à-dire des mentions assez détaillées des prix littéraires qu'il a reçus et de sa relation littéraire et professionnelle avec la France. On ajoutera également son obtention du Prix Rómulo Gallegos pour cette œuvre, « l'une des récompenses les plus prestigieuses que puisse obtenir un ouvrage en langue espagnole »[611], et on y insiste aussi sur son prestige international, « Mario Vargas Llosa est considéré, malgré sa jeunesse, comme l'un des « grands » de la littérature latino-américaine »[612].

Gallimard justifie ainsi auprès du lecteur de littérature étrangère l'importance de l'inclusion de l'écrivain péruvien dans Du monde entier et de sa littérature au-delà du monde hispanique, car sa réputation littéraire lui a permis d'enseigner « actuellement dans une université

609 Ibidem.

610 Voir annexe 15.

611 s/a. « Mario Vargas Llosa », *La Maison verte,* Paris, Gallimard, 1969, p. deuxième et troisième de couverture.

612 Ibidem.

américaine »[613]. Comme dans le cas de Borges, sa parution aux États-Unis en tant que symbole de consécration commence à être plus fréquente également dans les péritextes des livres. La quatrième de couverture offre enfin un résumé du livre accompagné d'une question suggestive adressée au public spécialisé : « A la question qui hante la critique et que tant des romans contribuent eux-mêmes à poser la question : le *grand roman* est-il mort avec le XIX siècle ? *La Maison verte* apporte une réponse. A lui seul, en effet, ce livre suffirait à établir qu'en cette seconde moitié du XX siècle la fin du *grand roman* n'est pas encore venue »[614]. Notons, tout d'abord, que cette question ne se limite pas aux livres provenant d'Amérique latine mais qu'elle se pose dans le champ de la Littérature mondiale des lettres où interagissent tous les textes littéraires. La réponse qu'offre le péritexte s'avère aussi éloquente parce qu'il considère qu'un roman de la périphérie vient contrebalancer la vision assez répandue dans le centre sur la mort du grand roman.

Au cours de cette même année, les Éditions du Seuil publieront *Le Monde hallucinant* (1969)[615] de Reinaldo Arenas avec une couverture sobre et dépourvue d'illustration, mais qui se distingue par un cadre vert, la mention du nom de la collection des écrivains étrangers chez Seuil, aux côtés de celui de l'auteur et du titre ainsi que du nom du traducteur. La deuxième et troisième de couverture ne comportent aucune information, mais dans la quatrième l'on trouve un résumé du livre, associé à une photo et une biographie de l'auteur. Le récit d'Arenas est soigneusement présenté comme un nouveau style « fantastiquement réaliste, réellement fantastique »[616], formules qui jouent toutes deux avec le réalisme magique et le réel merveilleux, sans trop s'éloigner de ces identités littéraires déjà connues du public français, mais sans reproduire non plus leurs styles. Il offre aussi une particularité que d'autres livres d'Amérique latine n'ont pas, à savoir que ce livre d'Arenas est interdit par le régime cubain, « Cuba, aujourd'hui, ne laisse malheureusement pas imprimer [le roman] »[617] . Dès ses débuts littéraires en France, Arenas est ainsi positionné comme un écrivain dissident et, de cette manière, son identité littéraire est construite non seulement pour ses explorations esthétiques et littéraires mais également par la position qu'il adopte face au régime en place.

Dans la brève biographie de cet auteur l'on insiste sur ce fait, « [*Le monde hallucinant]* n'a pas encore été autorisé à paraître à Cuba »[618]. Cependant, des références littéraires y sont

613 Ibidem.

614 Idem., p. quatrième de couverture.

615 Voir annexe 16.

616 s/a. « Reinaldo Arenas », *Le Monde hallucinant,* Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. quatrième de couverture.

617 Ibidem.

618 Ibidem.

également ajoutées pour replacer l'œuvre d'Arenas dans l'imaginaire du lecteur français, mais dans ce cas-là il n'est fait mention qu'à des auteurs cubains comme José Lezama Lima ou Alejo Carpentier, ce qui laisse supposer que pour les éditeurs du Seuil, l'œuvre de ces derniers étaient déjà connue et, surtout, suffisamment valorisée en France pour les mentionner dans la quatrième. Dans le péritexte, figurent également les distinctions littéraires d'Arenas, « [*Le Monde hallucinant]* a pourtant reçu à l'unanimité la mention d'honneur au concours national de littérature [de Cuba] en 1966 »[619], les prix constituent ainsi une stratégie éditoriale commune pour différencier un nouveau livre mais aussi afin de distinguer cette collection dont il fait partie.

L'année suivante, paraît chez Denoël un livre de Borges qu'il a coécrit avec Adolfo Bioy Casares, intitulé *Chroniques de Bustos Domecq* (1970)[620]. Le péritexte de la couverture reprend les mêmes caractéristiques que la publication de *Six problèmes pour Isidro Parodi* car ils appartiennent à la même collection et maison d'édition. Cependant, désormais le résumé et la biographie se trouvent ensemble dans la quatrième de couverture, le premier n'offre aucun jugement littéraire et se limite à synthétiser les aspects généraux du livre en faisant référence à Thomas Carlyle, l'un des auteurs souvent cités dans la littérature borgésienne. La biographie, par contre, qui se trouve dans la troisième mentionne elle aussi les mêmes distinctions et traductions littéraires en français que celles qui apparaissaient déjà dans *Six problèmes pour Isidro Parodi* et l'on ajoute qu'« En 1955, après la chute du gouvernement du Peron, il devient directeur de la Bibliothèque nationale »[621], l'objectif reste toujours de lui positionner comme un auteur consacré complètement à la littérature..

Le deuxième livre d'Onetti, *Trousse-vioques* (1970)[622], est aussi publié chez Stock sous une couverture qui apporte très peu d'éléments paratextuels, car on ne trouve même pas le nom du traducteur, le fond orange est accompagné des informations obligatoires comme le titre du roman et de l'auteur et l'information : « roman traduit de l'espagnol »[623]. Les deuxième et troisième de couverture n'offrent aucune information et dans la quatrième, l'on trouve seulement le résumé du livre. La biographie d'Onetti n'est jamais évoquée dans le paratexte ni à l'intérieur du livre, ce qui semble constituer une stratégie extrêmement risquée car l'écrivain uruguayen était inconnu même des lecteurs hispanophones. Dans le résumé, l'on signale que l'endroit où se déroulent les faits dans la fiction, « Santa-Maria », se trouve en Amérique du

619 Ibidem.

620 Voir annexe 17.

621 s/a. « Jorge Luis Borges », *Chroniques de Bustos Domecq*, Paris, Denoël, 1970, quatrième de couverture.

622 Voir annexe 18.

623 s/a. « Juan Carlos Onetti », *Trousse-vioques,* Paris, Stock, 1970, première de couverture.

Sud, information qui ne sert pas pour autant à donner une idée au sujet de l'auteur du livre car un écrivain non latino-américain aurait aussi pu écrire un livre de fiction sur cette zone géographique. Une autre stratégie également utilisée est la mention d'une figure littéraire française pour donner au lecteur dubitatif une référence qui lui permet de situer l'œuvre de cet écrivain qui lui est inconnu. Ainsi, selon les éditeurs de *Trousse-vioques* il élabore son récit « sur un sujet qu'aurait aimé Maupassant »[624], car Onetti utilise la fiction afin de critiquer les mœurs de sa société avec humour.

Le troisième livre d'Onetti, *La Vie brève* (1971)[625], paraît chez Stock encore une fois, la couverture n'apporte pas non plus de péritexte précis et il en est de même pour les deuxième et troisième de couverture. La quatrième, par contre, offre un court résumé du livre où les malheurs de la vie, le suicide, la mort, la maladie, sont présentés comme des axes thématiques qui contribuent à démêler le sens du roman d'Onetti. Il est intéressant de noter aussi que le péritexte s'adresse aux lecteurs déjà familiarisés avec l'œuvre de l'Uruguayen, « [ce livre] est sans doute l'œuvre d'Onetti où il livre le plus de lui-même »[626] et qu'il est complété par l'information concernant ses livres traduits en français. De cette façon la maison d'édition compte non seulement fidéliser les lecteurs d'Onetti mais également attirer l'attention du nouveau public curieux de connaître la prose latino-américaine. Une information finale que l'on trouve aussi est l'obtention d'un prix littéraire, dans ce cas-là, du Prix National de Littérature d'Uruguay de 1961 ; les prix deviennent ainsi une information capitale utilisée par la plupart des maisons d'édition.

L'année suivante, un nouveau livre de Borges paraît, intitulé *Le rapport de Brodie* (1972)[627], dans la collection Du monde entier. La disparition, en 1971, de la Croix du Sud laisse la voie libre aux auteurs d'Amérique latine pour intégrer ce catalogue plus prestigieux. La couverture offre les mêmes informations, car il s'agit d'une collection bien établie dans laquelle figurent le nom et le dessin illustrant Du monde entier, ainsi que le nom du traducteur. Les seconde et troisième de couverture ne proposent aucune information et dans la quatrième, l'on trouve seulement un résumé du livre qui comporte des extraits du Préface qui a été rédigé par Borges lui-même. Il est clair que, pour les éditeurs, Borges est un auteur étranger qui n'a plus besoin d'être introduit auprès du public français. Ce préface du *Rapport de Brodi* est le même que dans la version en espagnol et il sert aussi comme une présentation du livre mais de l'auteur aussi. Si l'on la compare avec celle d'autres auteurs étrangers, la diffusion montre que

624 Idem, quatrième de couverture.

625 Voir annexe 19.

626 Ibidem.

627 Voir annexe 20.

l'écrivain argentin avait déjà accumulé assez de capital littéraire en France pour se présenter lui-même, parler de son œuvre sans intermédiaires, et étant donné qu'il s'agit de la collection Du monde entier, Borges n'est plus expliqué ni introduit par Caillois, son émancipation devient ainsi double. Une autre stratégie déployée la quatrième passe par l'annonce de la nouveauté du livre, dans ce cas-là en termes thématiques, mais ce toujours en signalant les éléments que le lecteur connaît déjà concernant l'auteur. Dans *Le Rapport de Brodie,* on met en lumière les références littéraires et érudites à Kipling, qui a inspiré ce livre de Borges, et la violence des récits qui composent l'œuvre est soulignée, « il sont aussi d'une brutalité sans phrase, voire d'une cruauté qui coupe le souffle »[628]. Les sujets classiques qui ont façonné l'identité littéraire de Borges, l'infini, les labyrinthes, les rêves, sont ainsi absents de ce récit, le livre offre de la nouveauté au lecteur, sans pour autant être complètement inconnu des connaisseurs de l'œuvre borgésienne.

Le deuxième livre d'Arenas, *Le Puits* (1973)[629], est publié dans la même collection que le précédent et avec les mêmes paratextes dans les première, deuxième et troisième de couverture. La quatrième conserve le résumé accompagné de la biographie mais la photographie a désormais été retirée, de cette manière Seuil semble être la maison d'édition qui conserve le mieux son identité péritextuelle. Dans le résumé, l'on souligne que le nouveau livre d'Arenas retrace la vie de son héros, Celestino, jusqu'à l'éclatement de la Révolution. La littérature de l'écrivain cubain est ainsi toujours associée au régime cubain de Fidel Castro et il est présenté comme « le plus doué des jeunes romanciers de La Havane »[630]. La biographie propose par contre des changements, on n'y mentionne certes plus les distinctions littéraires d'Arenas à Cuba mais on garantit sa qualité littéraire du fait du grand nombre de traductions de *Le Monde hallucinant* dans le monde, « France, États-Unis, Grande-Bretagne, Allemagne, Pays-Bas, Italie, Portugal, Argentine », cette liste détaillée, qui semble aussi constituer un classement du capital littéraire de chaque pays selon les éditeurs du Seuil, sert aux lecteurs de garantie de qualité littéraire et constitue aussi une critique du régime cubain qui n'acceptait pas encore de publier Arenas, qui « reste inédit à Cuba »[631] .

La lecture de l'œuvre d'Arenas, qui est composée « des nombreuses nouvelles et d'un roman »[632] et qui a été censurée par les autorités cubaines, est toujours présentée en France comme un privilège que les Cubains ne possèdent pas. Un autre élément de distinction

628 s/a. « Jorge Luis Borges », *Le Rapport de Brodie,* Paris, Gallimard, 1972, p. quatrième de couverture.

629 Annexe 21.

630 s/a. « Reinaldo Arenas », *Le Puits,* Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. quatrième de couverture.

631 Ibidem.

632 Ibidem.

littéraire importante souligné par Seuil est qu'Arenas est soutenu par José Lezama Lima, « le grand poète romancier »[633]. Par ailleurs si l'on compare au péritexte du *Monde hallucinant,* on notera l'absence de référence à Alejo Carpentier, ce qui pourrait s'expliquer par les critiques, tout du moins, relativement réservée, durant ces années-là, d'Arenas envers Carpentier en raison de sa proximité avec le régime de Castro.

Durant cette même année, le roman *Conversation à La Cathédrale* (1973)[634] de Vargas Llosa est publié dans Du monde entier chez Gallimard. Le péritexte de la couverture est presque identique à celui de son roman précédent, *La Maison verte,* hormis le fait de l'inclusion de nouveaux traducteurs Sylvie Léger et Bernard Sesé. La deuxième de couverture présente une biographie associée à une photographie de l'écrivain péruvien très similaire aussi mais à laquelle ont été ajoutées deux informations que la maison d'édition a jugées importantes, à savoir la publication en espagnol du livre *García Márquez : Historia de un deicidio* (1971), consacré à l'étude de l'œuvre du Colombien, peut-être pour mettre en lumière la production essayiste de Vargas Llosa. La seconde information sera que Vargas Llosa vit désormais à Barcelone, ville qui accumule également un capital littéraire considérable, notamment grâce à la publication et la présence d'écrivains latino-américains. La troisième de couverture offre, pour sa part, une liste des dernières publications de la collection, Vargas Llosa y est ainsi situé parmi Luigi Pirandello, Philip Roth, Gertrude Stein, James Baldwin, Thomas Mann, liste très universelle et différente de celle que proposait La Croix du Sud où l'on se limitait à montrer des écrivains du même espace géographique.

Dans la quatrième, l'on met surtout en lumière, de façon hyperbolique, la maîtrise de la technique de Vargas Llosa pour mélanger le passé du héros aux événements du présent et aux élucubrations que ceux-ci suscitent chez lui. « Jamais une technique narrative n'a en effet été mieux adaptée au propos »[635]. Une comparaison avec Balzac apparaît aussi en raison de la dimension réaliste de ce roman et des ambitions qu'il déploie. Ainsi, aussi bien dans la biographie que dans le résumé, Vargas Llosa est considéré comme un auteur sous l'influence de la prose française, ce qui pourrait sans doute convaincre de nouveaux lecteurs de lire un écrivain latino-américain dont ils connaissent déjà le registre littéraire.

L'année suivante, *Les Chiots* et *Les Caïds* (1974)[636] seront publiés dans un même volume et avec le même péritexte que celui que nous avons détaillé dans *Conversation à La Cathédrale,*

633 Ibidem.

634 Voir annexe 22.

635 s/a. « Mario Vargas Llosa », *Conversation à La Cathédrale,* Paris, Gallimard, 1973, p. quatrième de couverture.

636 Voir annexe 23.

hormis pour ce qui est de l'inclusion d'Albert Bensoussan qui deviendra le traducteur officiel en français de Vargas Llosa. La seconde et la troisième de couverture reprend les mêmes informations précédentes. La quatrième propose, pour sa part, deux résumés différenciés, dans lesquels on met en effet l'accent sur la technique de la narration de l'auteur pour construire son récit, « l'utilisation des rythmes du langage parlé libère des carcans syntaxiques »[637], Vargas Llosa est ainsi positionné par Gallimard comme un maître de la technique, un explorateur des nouvelles façons de narrer une histoire, le langage oral acquiert ainsi une force primordiale dans ces textes et se mêle à l'un des sujets les plus explorés par l'auteur, à savoir la violence subie par l'homme dans la société. « Le récit commence généralement après que la tension ait atteint son paroxysme, au moment donc où les pulsions destructrices sont au degré de concentration le plus élevé »[638]. La liste de ses œuvres traduites est aussi mentionnée dans ces résumés, montrant au public que cet auteur a réussi à se positionner comme un écrivain à succès.

La parution de *Pantaleón et les visiteuses* (1975)[639] marque une nouvelle étape dans le péritexte de Du monde entier, désormais la deuxième et la troisième de couverture n'offriront aucune information et, étant donné que la couverture demeure la même, la quatrième page devient le point principal pour retracer la stratégie déployée par la maison d'édition. Dans ce livre, les caractéristiques pittoresques sont bien soulignées dans le résumé : le service des prostituées organisé par un officiel de l'armée, la création d'un drapeau pour identifier l'organisation qui les représente, ainsi qu'un hymne pour maintenir l'état d'esprit des travailleuses. « Désopilant, bouffon, romantique et grave Mario Vargas Llosa appose le sceau sanglant de l'homme sur l'excessive luxuriance de cette nature tropicale »[640]. Cet ouvrage est aussi présenté avec une référence à un écrivain français, au « grand roman balzacien »[641], car l'humour est utilisé pour explorer et remettre en question la société péruvienne et les institutions militaires.

La biographie brève mentionne son livre *La Ville et les chiens* et son passage par un lycée militaire, ce qui donne encore plus de réalisme à *Pantaleón et les visiteuses*, car le lecteur est informé que l'auteur connaît d'assez près le fonctionnement du monde militaire au Pérou. Mais sans doute que l'élément le plus remarquable de sa présentation est sa distinction

637 s/a. « Mario Vargas Llosa », *Les Chiots* suivi par *Les Caids,* Paris, Gallimard, 1974, p. quatrième de couverture.

638 Ibidem.

639 Voir annexe 24.

640 s/a. « Mario Vargas Llosa », *Pantaleón et les visiteuses,* Paris, Gallimard, 1975, p. quatrième de couverture.

641 Ibidem.

comme « l'un des chefs de file de la nouvelle littérature latino-américaine »[642], en dépit du fait que cela le cantonne dans un champ littéraire spécifique, la figure de Vargas Llosa est désigné par Gallimard comme l'une des plus importantes de sa région.

Le Palais de très blanches moufettes (1975)[643] d'Arenas paraît dans la collection Cadre vert de Seuil, le péritexte qui l'accompagne conserve le même style que les précédents, ainsi la seule information importante figure dans la quatrième de couverture où l'on trouve toujours le résumé et la biographie. Ce livre est présenté comme un portrait de la réalité cubaine, car il met en jeu différents personnages qui montrent, chacun à sa manière, la vie dans cette île durant les dernières décennies, « un narrateur adolescent qui […] finit torturé et pendu par la police […], une tante séduite et abandonnée […], les coups de feu des rebelles retentissent dans la sierra »[644]. Arenas devient ainsi cet écrivain cubain qui permet de comprendre la vie d'un individu ordinaire sous le régime de Batista et de Castro. Ses livres explorent l'impact et les conséquences que ces deux personnages ont eus sur la société cubaine.

Loin des ouvrages qui vantent les réalisations de Fidel Castro, le Cuba d'Arenas se trouve dans une lutte constante pour survivre, sans pourtant avoir le moindre espoir de gagner le combat. Son récit pessimiste reflète la vision d'un écrivain cubain qui n'a aucun espoir en son avenir et éprouve un besoin déchirant de se manifester librement, face à « un monde si calamiteux, si désespéré que les seules échappatoires y paraissent la mort et la folie »[645]. Arenas est de cette façon érigé comme le contrepoids du discours castriste et de la propagande cubaine, il montre la souffrance individuelle de ceux qui ne se reconnaissent pas dans une société construite par le castrisme, sans pour autant adhérer au régime de Batista. C'est pourquoi Arenas est présenté dans l'éditorial comme un « enfant-prodige de la littérature de son pays et compte parmi les plus originaux des lettres latino-américaines », mais même si l'on fait référence à lui de façon élogieuse, Arenas demeure toutefois cantonné à la littérature de sa région et à son rôle de critique de la Révolution cubaine. Dans sa biographie, l'on reprend les mêmes termes que dans son dernier roman, en y ajoutant seulement une description très brève du *Puits* pour informer le lecteur que trois livres d'Arenas ont déjà été publiés, mais ne sont pas encore autorisés à Cuba.

642 Ibidem.

643 Voir annexe 25.

644 s/a. « Reinaldo Arenas », *Le Palais des très blanches moufettes,* Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. quatrième de couverture.

645 Ibidem.

3.2.3. La connaissance et la reconnaissance (1976-1993)

Durant la troisième période, l'on trouve tout d'abord *Le Livre de sable* (1978)[646] de Borges qui est publié dans Du monde entier chez Gallimard. Au niveau péritextuel il ne se distingue pas du *Rapport de Brodie*, car tous deux appartiennent à la même collection et la quatrième de couverture ne propose pas non plus de biographie de l'auteur, mais un résumé du livre qui reprend la même stratégie que ce dernier : l'on utilise les propres mots de Borges pour introduire son livre. Il en est de même pour le livre *La Tante Julia et le scribouillard* (1979)[647] de Vargas Llosa, lui aussi publié dans la même collection de Gallimard, car la biographie de l'écrivain péruvien qui figure dans la quatrième de couverture est encore plus brève que dans *Pantaleón et les visiteuses*, la seule information qui est affichée, hormis sa nationalité, est qu'il s'agit de l'un des chefs de la prose latino-américaine. Le résumé met, de son côté, en lumière le fait que ce roman a été inspiré par des événements réels que l'écrivain péruvien à vécu personnellement ; si le récit autobiographique est souvent utilisé par des écrivains qui possèdent déjà un lectorat fidèle, cette traduction en français montre que Gallimard considérait qu'il existait aussi un lectorat français pour les œuvres de Vargas Llosa.

Le texte *Les bas-fonds du rêve* (1981)[648] d'Onetti confirme la consécration internationale de l'écrivain uruguayen, qui venait de recevoir le Prix Cervantes l'année précédente, car cette fois-ci il serait publié dans la collection Du monde entier de Gallimard, le catalogue d'écrivains étrangers le plus important de France. Le péritexte est ainsi similaire à ceux des livres de Borges et Vargas Llosa et la quatrième de couverture est la seule page à apporter des informations pour le lecteur. Dans la biographie choisie par la maison d'édition, nous trouvons, bien sûr, la mention du Prix Cervantes, « la plus haute distinction littéraire en Espagne »[649]. Sa nationalité ainsi que son séjour à Buenos Aires et Madrid sont eux aussi mentionnés, de la même façon que le nombre des œuvres traduites en français. Il s'agit là de deux stratégies assez courantes, comme nous l'avons constaté.

Le résumé est cependant beaucoup plus élogieux car Onetti est classé comme « l'un des plus grands écrivains d'Amérique Latine ». Or, l'on ne fait pas référence à son âge ni à son influence sur les auteurs les plus jeunes, peut-être pour ne pas donner l'image d'une littérature démodée ou ancienne. Dans le commentaire de ce roman ne figure aucune référence au pittoresque ni au réalisme magique, mais les personnages violents sont mis en avant : « Coups

646 Voir annexe 26.

647 Voir annexe 27.

648 Voir annexe 28.

649 s/a. « Juan Carlos Onetti », *Le bas-fonds du rêve,* Paris, Gallimard, 1981, p. quatrième de couverture.

d'éclat et coups de gueule, joutes pour rire qui débouchent sur la mort »[650]. La littérature d'Onetti continue ainsi à être associée à un monde de confrontation dans lequel l'identité de l'homme moderne se forge jour après jour dans un milieu où cohabitent tous les vices de la société. En outre, et de façon moins explicite, l'éditorial invite le lecteur français à s'introduire dans une œuvre qui est toujours méconnue, car « il est grand temps d'écouter cette voix poignante »[651]. Cela montre que, malgré les différentes traductions qui existaient déjà en français, l'écrivain uruguayen continuait à être ignoré par le public français.

Toujours chez Gallimard, et dans la même collection, le texte de *La Guerre de la fin du monde* (1983)[652] est publié dans sa traduction en français. Dans la quatrième, l'on ajoute que le Péruvien a aussi publié un essai sur Flaubert, *L'orgie perpétuelle,* et répète une information déjà donnée dans les premières traductions, à savoir que *La Maison verte* avait gagné le Prix Rómulo Gallegos*,* c'est-à-dire « la plus haute récompense littéraire de l'Amérique latine »[653]. La stratégie de Gallimard continue à présenter ces écrivains étrangers comme les plus récompensés dans les différents champs littéraires. Le résumé du livre se concentre aussi sur le réalisme de l'œuvre qui permet de décortiquer les problèmes sociaux, politiques et même religieux de cette zone géographique. « Mario Vargas Llosa réussit à nous donner ici un tableau où tout un continent peut se reconnaître »[654]. Le romancier reste de cette façon enfermé comme un écrivain qui permet de faire comprendre son pays et sa région à travers sa littérature.

Le livre *La Plantation* (1983)[655] d'Arenas paraît dans Cadre Vert de Seuil, sur la couverture l'on identifie le nom de la traductrice, Aline Schulman et une illustration d'une personne noire ligoté qui est en train d'être tabassé par un homme blanc avec une canne à sucre, tandis qu'au loin d'autres personnes noires regardent l'événement sans rien faire. La référence à l'époque coloniale et à l'esclavage est ainsi évidente pour le lecteur. De son côté, la quatrième informe qu'il s'agit d'une gravure de Debret et qu'elle représente une ville de Rio de Janeiro à l'époque coloniale. De plus, l'on retrouve le résumé du roman ainsi qu'une biographie de l'auteur accompagnée de sa photographie. S'il est vrai que le résumé met l'accent sur la période coloniale, il est également souligné que le narrateur divise son histoire dans trois parties : le massacre des indigènes à l'arrivée coloniale, l'esclavage de la population noire et le travail

650 Ibidem.

651 Ibidem.

652 Voir annexe 29.

653 s/a. « Mario Vargas Llosa », *La Guerre de la fin du monde,* Paris, Gallimard, 1983, p. quatrième de couverture.

654 Ibidem.

655 Voir annexe 30.

forcé qui souffrent les « *reclutas* » dans le temps présent du récit. « Trois plans, trois images, trois cauchemars qui se superposent"[656], tous ses éléments composent l'histoire de l'île, selon Arenas. Or, le lecteur attentif pourra en déduire que le dernier fait évoqué est le régime de Castro qui se caractérise par la disparition de l'individualité « sous les contraintes incessantes, les « buts à atteindre » et le martelage des slogans »[657]. De cette façon, l'écrivain cubain continue à se positionner comme un critique du régime cubiain et son roman conserve le caractère contestaire de toujours, même si cette fois le caractère historique et critique du livre est ajouté. La biographie n'offre pas de changements considérables si ce n'est l'annonce de ce que l'éditeur considère comme « une grande saga »[658] qui s'intitulera *Encore une fois la mer* et dans laquelle il parlera en tant que dissident. Ainsi, du Seuil contribue à le positionner comme la figure centrale de l'opposition au régime castriste et comme un écrivain fondamental qui permet de comprendre cette période.

Ensuite, deux nouveaux livres de Borges paraissent. Tel est le cas de *Nouveaux contes de Bustos Domecq* (1984)[659], chez Robert Laffont, dans la collection Pavillons, dont la couverture discrète sans aucune illustration mentionne seulement le nom de son traducteur, alors que quatrième, par contre, offre un résumé sans aucune information biographique sur les auteurs, Borges et Bioy. Dans *Nouveaux contes de Bustos Domecq*, l'éditorial souligne que c'est « une création géniale : sous son regard ironique et féroce, une société mise à nu »[660]. Les livres de Borges, même lorsqu'il s'agit de collaborations, sont ainsi signalés comme des œuvres d'une grande importance que le lecteur doit connaître. Le second livre est *Histoire universelle de l'infamie, Histoire de l'éternité* (1985)[661], une réédition qui paraîtra cette fois-ci chez Christian Bourgois montrant que l'intérêt du public français pour les textes de Borges se maintient. La réédition d'une œuvre est un fait majeur dans le monde du livre car cela suppose que l'auteur a atteint un certain succès commercial, car il ne reste plus d'exemplaires disponibles pour le lecteur. Dans ce cas-là il faut constater également que le capital de Christian Bourgois comme éditeur dans les années quatre-vingt était beaucoup plus important que celui des Éditions du Rocher, à savoir la première maison d'édition qui avait publié le livre presque trois décennies auparavant. Le péritexte, par contre, n'offre aucune information dans la quatrième de couverture, qui est l'espace où figurent souvent les éléments les plus

656 s/a. « Reinaldo Arenas », *La Plantation*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. quatrième de couverture.

657 Ibidem.

658 Ibidem.

659 Voir annexe 31.

660 s/a. « Jorge Luis Borges », *Nouveaux contes de Bustos Domecq*, Paris, Robert Laffont, 1984, p. quatrième de couverture.

661 Voir annexe 32.

riches pour comprendre la stratégie de l'éditeur. Il y apparaît seulement un extrait rédigé par Jorge Luis Borges lui-même sur le processus d'écriture du livre et datant de 1935. La couverture est elle aussi assez sobre, mais offre une image qui accompagne le titre du livre, à savoir une pierre découpée par le milieu et qui exhibe toutes les couches qui la composent. Ce monde intérieur se mélange à sa surface extérieure, pour donner une image assez énigmatique qui vise à provoquer le lecteur.

Le quatrième livre d'Arenas, *Arturo, l'étoile la plus brillante* (1985)[662], est lui aussi publié chez Seuil dans Cadre vert. La couverture conserve presque le même péritexte que celui figurant en général dans la collection mais s'y ajoute l'illustration d'un volcan en train d'entrer en éruption, un volcan solitaire qui semble être situé sur une île. Dans la partie supérieure de l'image une étoile fait penser au titre du roman et aussi à l'étoile qui décore le drapeau de Cuba. Dans la quatrième, l'on reprend l'utilisation d'une photo à côté de la biographie qui ne fait plus référence à Lezama Lima et signale que l'écrivain est l'un des Cubains qui ont pu fuir le régime de ce pays grâce à l'ouverture du port de Mariel et qu'il vit désormais en exil aux États-Unis. Ses œuvres traduites en français sont aussi mentionnées dans cette partie. Dans le résumé d'*Arturo, l'étoile la plus brillante* ne figure pas de référence explicite au régime de Castro mais la toute-puissance et le caractère arbitraire des forces militaires sont quelques-uns des thèmes qui reviennent dans la prose d'Arenas, « Arturo est envoyé dans un camp de travail […] par les consciencieux miliciens du service »[663]. Face à ce monde d'oppression, la sensualité d'Arturo, en tant que représentation d'un individu libre, vient compenser les effets d'une société où les desseins des autorités sont en constant conflit avec ceux de l'être humain qui appartient à un groupe hétérogène. Arenas continue à représenter ainsi la figure qui s'oppose aux régimes autoritaires.

Au cours de cette même année, l'éditeur Christian Bourgois publie deux livres d'Onetti, *Le Puits*[664] et *Les Adieux*[665] (1985). De même que dans le cas de l'ouvrage de Borges, figure sur la couverture une illustration sur un fond sobre. Sur celle du premier est présenté un cactus avec une fleur jaune et sur celle du second une plante de type pulmonaire, des illustrations choisies apparemment au hasard car il n'y a pas des relations avec la thématique des livres. À la différence du livre de l'Argentin, ces deux ouvrages divulguent une biographie dans la quatrième qui est exactement la même. L'écrivain est tout d'abord introduit par sa nationalité

662 Voir annexe 33.

663 s/a. « Reinaldo Arenas », *Arturo, l'étoile la plus brillante,* Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. quatrième de couverture.

664 Voir annexe 34.

665 Voir annexe 35.

et est ensuite apparenté à la génération de Julio Cortázar et d'Ernesto Sábato, « la seconde génération des auteurs latino-américains du XX siècle, après celle de Jorge Luis Borges et Robert Artl »[666]. Il est clair que, pour les éditeurs, le regroupement se fait par espace géographique plutôt que par affinités littéraires, ainsi Onetti est mieux accompagné par des auteurs déjà consacrés en France comme le sont ceux qui ont été mentionnés.

En outre, la stratégie de Christian Bourgois montre que la littérature d'Amérique latine est déjà bien positionnée pour ne mentionner que des auteurs de cette zone géographique alors que, par le passé, Onetti était souvent présenté comme un écrivain existentialiste, et les mentions à Camus à son sujet étaient récurrentes. En ce qui concerne les résumés, *Le Puits* mentionne les sujets abordés par l'œuvre de l'Uruguayen, « la solitude, la nuit, le rêve, la ville, le temps, la confusion, le dépit, l'insatisfaction, l'indifférence »[667], ce qui prouve que la prose d'Onetti avait aussi été étudiée, tout du moins, par un public spécialisé de l'époque en mesure d'identifier les thèmes récurrents de sa littérature. Le commentaire des *Adieux* se montre encore plus flatteur car les éditeurs considèrent que ce livre est « une de ces œuvres qui vous brûlent pour longtemps encore »[668]. Tous les deux partagent aussi deux préfaces de Louis Jolicœur, écrivain et professeur d'université qui introduit de façon assez détaillée la place d'Onetti dans la prose latino-américaine moderne et l'influence qu'il a exercée sur nombre d'entre eux. L'objectif paraît assez limpide : montrer au public la relevance d'Onetti dans les lettres latino-américaines, la valeur de ses œuvres et le caractère novateur de ces dernières dans le contexte où elles ont été conçues.

L'année suivante, Gallimard rééditera le livre *Ramasse-Vioques* (1986)[669] dans Du monde entier, qui avait tout d'abord été publié par Stock dans les années soixante-dix sous le nom de *Trousse-vioques.* De même que dans *Les bas-fonds du rêve,* le péritexte de ce livre est pratiquement le même hormis que dans ce dernier l'on a omis le nombre de traductions que l'on peut trouver en France de ses œuvres. Le résumé s'avère plus discret aussi parce que l'on considère *Ramasse-Vioques* comme un roman d'apprentissage, cependant l'éditorial contribue aussi à mythifier Santa María, « ville mythique que l'Uruguayen Juan Carlos Onetti bâtit d'un livre à l'autre »[670], stratégie qui semble ainsi s'adresser plutôt aux lecteurs déjà familiarisés avec son œuvre et susceptibles de s'intéresser à un nouveau roman se déroulant à Santa María.

---

666 s/a. « Juan Carlos Onetti », *Le Puits,* Paris, Christian Bourgois, 1985, p. quatrième de couverture.

667 Ibidem.

668 s/a. « Juan Carlos Onetti », *Les Adieux,* Paris, Christian Bourgois, 1985, p. quatrième de couverture.

669 Voir annexe 36.

670 s/a. « Juan Carlons Onetti », *Ramasse-Vioques,* Paris, Gallimard, 1986, p. quatrième de couverture.

Durant ces années-là, Gallimard et Du monde entier interviendront de manière assez importante dans la diffusion de la prose latino-américaine, et publieront *Histoire de Mayta* (1986)[671] avec le même péritexte que dans les dernières publications de Vargas Llosa. La biographie de la quatrième est identique à celle de *La Tante Julia et le scribouillard* et le résumé met toujours l'accent sur les techniques de narration du Péruvien ainsi que sur le lien existant entre la réalité de son pays et les événements relatés dans son livre. L'année suivante, toujours dans la même collection, paraît *La Fiancée volée* (1987)[672] d'Onetti et dans la quatrième, l'on classe l'Uruguayen comme un écrivain authentique d'Amérique latine, aussi bien pour ce qui est des sujets qu'il traite que de sa façon de narrer une histoire, et l'on parle de « cet archipel romanesque unique dans la littérature de Rio de la Plata qui est celui de Juan Carlos Onetti »[673]. Sa classification dans la « littérature de Rio de la Plata » non seulement illustre la connaissance assez approfondie de la littérature d'Onetti mais prouve également que l'on reconnaît désormais la diversité littéraire de cette zone géographique, car la littérature latino-américaine n'était pas assez spécifique pour comprendre la prose d'Onetti, il valait ainsi mieux utiliser un terme plus précis pour la production de cette zone afin de la distinguer de celle ayant vu le jour dans d'autres parties du même territoire.

Au cours de cette même année, *Qui a tué Palomino Molero ?*[674] (1997) est publié dans le même catalogue littéraire, le péritexte de la quatrième énumère les prix littéraires les plus importants que l'écrivain péruvien a reçus, comme le Prix Rómulo Gallegos et le Ritz Paris Hemingway. Le résumé rappelle, de son côté, la relation de ses récits avec la société qu'il interpelle, l'on reprend ainsi l'image de Vargas Llosa comme celle d'un écrivain qui permet de comprendre les réalités sociales et politiques de son pays. Un autre ouvrage publié chez Gallimard, mais dans une autre collection, L'Imaginaire, est *Le livre des êtres imaginaires* (1987)[675] de Borges, dont la couverture sobre se distingue de celle Du monde entier mais n'apporte pas non plus d'informations péritextuelles importantes, car la quatrième de couverture mentionne seulement les noms des traducteurs et propose un résumé réalisé par Borges par lui-même. La biographie de l'auteur, de même que celle de Margarita Guerrero, co-auteur, n'apparaît pas non plus.

671 Voir annexe 37.

672 Voir annexe 38.

673 s/a. « Juan Carlons Onetti », *La Fiancée volée,* Paris, Gallimard, 1987, p. quatrième de couverture.

674 Voir annexe 39.

675 Voir annexe 40.

Par contre, *La Bibliothèque de Babel* (1987)[676] de Borges, publié par René Bonargent, montre l'autre visage de la consécration en France, cette maquette collectionnable contenant des estampes gravées offre en effet un objet unique car elles n'ont été reproduites qu'à 288 exemplaires. L'impression de cette édition confirme que Borges se réjouissait de posséder un lectorat fidèle et sélectif en France qui était en mesure d'acquérir ce type de publication. Cette édition ne contient pas de péritexte, mais le format offre lui-même assez d'informations concernant le type de lecteurs auxquels s'adresse ce livre.

Le cinquième livre d'Arenas, *Encore une fois la mer* (1987)[677], sera le dernier à paraître aux Éditions du Seuil et chez Cadre vert. Sa couverture n'affiche aucune illustration et les informations péritextuelles se trouvent dans la quatrième sous le même format. Il s'agit du résumé, de la biographie et de la photo de l'auteur. Le régime castriste continue à être présenté comme le décor du récit d'Arenas, tandis que la répression et la confusion de l'individu demeurent les sujets qui sont mis en avant par l'éditorial. Ce roman est aussi considéré comme allant « au-delà et en deçà de la conscience »[678], une sorte de voyage onirique à l'intérieur de ceux qui ont vécu les périodes de la pré et la post-Révolution. La biographie reprend les mêmes informations que dans d'autres publications, à savoir sa condition d'exilé de Cuba et le grand nombre de ses œuvres traduites en français, mais il y est ajouté qu'il est désormais enseignant à l'Université de Floride. L'année suivante et en raison de divergences avec le nouvel éditeur des Éditions du Seuil, Arenas décidera de changer de maison et publiera désormais aux Presses de la Renaissance. Les couvertures proposées par ces dernières se distinguent parce que le roman y est présenté avec une photo ou une illustration et le nom du traducteur ainsi que le pays d'où vient la traduction. Tel est le cas de *Le Portier* (1988)[679]. A la quatrième page, on trouve le résumé et la biographie accompagnée d'une photo de l'auteur, ainsi que le nom de la collection et du responsable, Tony Cartano. La biographie reprend dans les grandes lignes les informations utilisées par les Éditions du Seuil dans ses dernières publications, mais l'on en ajoute toutefois d'autres beaucoup plus élogieuses, à savoir qu'il s'agit de « l'un des plus célèbres représentants de la jeune génération d'écrivains d'Amérique latine […] Certains de ses romans sont déjà considérés comme des classiques »[680], mais sans mentionner lesquels. De plus, ce roman conserve aussi

676 Voir annexe 41.

677 Voir annexe 42.

678 s/a. « Reinaldo Arenas », *Encore une fois la mer,* Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. quatrième de couverture.

679 Voir annexe 43.

680 s/a. « Reinaldo Arenas », *Le Portier,* Paris, Presses de la Renaissance, 1988, p. quatrième de couverture.

les mêmes références que celles utilisées au Seuil pour identifier la prose d'Arenas, à savoir des personnages liés au régime castriste.

Fin de défilé (1988)[681] est publié par la même maison d'édition qui répétera les mêmes informations dans la biographie en mentionnant seulement en plus la parution de *Le Portier* dans son catalogue, le résumé qui explicite encore plus la relation existant entre les récits d'Arenas et le régime cubain, « les espoirs et les désillusions de la révolution cubaine »[682]. Cette opposition constante entre l'être humain qui représente la liberté et le pouvoir qui exerce l'oppression est au centre de la littérature d'Arenas qui est qualifié par la maison d'édition de « grand écrivain »[683]. La couverture de ce livre est assez différente aussi car elle montre une peinture festive où un groupe des personnes et des musiciens font la fête dans un village ayant pour fond le capitale, La Havane.

Le troisième livre paru aux Presses de la Renaissance sera *La Colline de l'ange* (1989)[684] dont la couverture reprendra le péritexte de la première publication d'Arenas, accompagnée d'une sobre illustration revêtant la forme du dessin d'une ville coloniale. La biographie reste la même tandis que le résumé compare, pour sa part, le livre d'Arenas à celui de Cirilo Villaverde, *Cecilia Valdes,* « un classique qui est à la littérature cubaine ce que sont *Don Quichotte* ou *Les Misérables* aux littératures espagnole et française »[685]. L'existence de la littérature cubaine dans l'imaginaire français montre bien que la richesse de la littérature latino-américaine était assez représentée dans le champ français, la comparaison au livre d'Arenas lui insère aussi dans un espace littéraire au passé riche et ancien, deux caractéristiques qui comptaient dans l'accumulation du capital littéraire. Ce n'était pas un auteur cubain isolé ou unique mais le héritier d'une tradition qui commençait à être connue ailleurs. La comparaison avec les classiques français et espagnols amène aussi le lecteur à penser que le livre d'Arenas aspire à devenir un roman de référence.

Durant cette même année, deux ouvrages d'Onetti seront publiés dans deux maisons d'édition différentes, *Terre de personne* (1989)[686] chez Christian Bourgois et *C'est alors que* (1989)[687] chez Gallimard. Le premier reprend toutes les informations péritextuelles de Christian Bourgois avec l'illustration d'une plante, sans relation avec le récit, sur la couverture. Le

681 Voir annexe 44.

682 s/a. « Reinaldo Arenas », *Fin de défilé,* Paris, Presses de la Renaissance, 1988, p. quatrième de couverture.

683 Ibid.

684 Voir annexe 45.

685 s/a. « Reinaldo Arenas », *La Colline de l'ange,* Paris, Presses de la Renaissance, 1989, p. quatrième de couverture.

686 Voir annexe 46.

687 Voir annexe 47.

second est publié dans Du monde entier où l'on rappelle toujours l'obtention du Prix Cervantes, tandis que le résumé souligne, pour sa part, « sa vision du monde, farouchement pessimiste »[688] et mentionne les œuvres de l'Uruguayen traduites en français. *L'Homme qui parle* (1989)[689] de Vargas Llosa sera lui aussi publié durant la même période dans Du Monde Entier, le péritexte de la quatrième conserve la même biographie hormis pour la référence au Prix Ritz Paris Hemigway et le résumé fait toujours le lien entre le récit de Vargas Llosa et la réalité sociale de son pays, cette stratégie de n'est pas modifier le texte péritextuel montre que Gallimard considérait que le public de Vargas Llosa avait déjà été fidélisé.

Le quatrième livre d'Arenas publié aux Presses de la Renaissance, *Voyage à La Havane* (1990)[690], utilise les mêmes péritextes sur la couverture en proposant une image de la capitale, tandis que le résumé demeure excésivement flatteur, le décrivant comme un livre « riche par ses techniques narratives, ses irrévérences, ses mythes », et en ajoutant que « cette œuvre magistrale relève de l'histoire policière ». La biographie a par contre été beaucoup plus réduite et on n'y fait plus référence à sa condition d'exilé cubain, le péritexte de la quatrième de couverture se centre ainsi sur ses attributs littéraires et non sur sa relation avec le régime castriste. Chez Christian Bourgois, paraît un nouveau livre d'Onetti, *Une nuit de chien* (1990)[691], en format de poche et avec un péritexte moins riche. Sur la couverture figure la photo d'un homme qui se cache le visage dans un quartier défavorisé, tandis que la quatrième de couverture propose seulement l'extrait d'un commentaire littéraire paru en 1987 dans *Le Figaro littéraire* et signé par Claude-Michel Cunny, « sans doute un des meilleurs livres de Juan Carlos Onetti »[692], tandis qu'à l'intérieur du livre l'on trouve une préface de Louis Jolicœur. La stratégie déployée par l'éditorial révèle que, malgré les diverses traductions réalisées et les commentaires portant sur l'œuvre de l'Uruguayen, en dépit des prix littéraires qu'il a obtenus, Onetti avait encore besoin d'être introduit par d'autres médiateurs qui possédaient un capital littéraire plus important en France pour encourager le public de lire ses textes.

L'Éloge de la marâtre (1990)[693] de Vargas Llosa paraît chez Gallimard mais n'est pas inclus dans une collection, il es apparaît dans un Hors Série, le péritexte n'est pas donc le même de manière à ce que l'on puisse le différencier de celui d'autres catalogues. La couverture montre

688 s/a. « Juan Carlos Onetti », *C'est alors que,* Paris, Gallimard, 1989, p. quatrième de couverture.

689 Voir annexe 48.

690 Voir annexe 49.

691 Voir annexe 50.

692 s/a. « Juan Carlos Onetti », *Une nuit de chien,* Christian Bourgois, Gallimard, 1989, p. quatrième de couverture.

693 Voir annexe 51.

la peinture *L'Allégorie de l'amour* (1560) de Bronzino sur fond noir et la quatrième de couverture ne possède aucun péritexte sur le livre, car il se trouve sur la deuxième de couverture. Le bref résumé est présenté à l'intérieur par le traducteur du livre Albert Bensoussan, qui considère de manière quelque peu trop enthousiaste que le Péruvien « réinvente le roman érotique »[694], l'opinion de traducteur semble n'est pas être assez objectif surtout si l'on prend en compte qu'il n'est pas spécialiste non plus du roman érotique et qu'*L'Éloge de la marâtre* était le premier roman érotique du Péruvien. De son côté, la partie biographique répète que l'auteur est « l'un des chefs de file de la littérature latino-américaine »[695], Vargas Llosa reste ainsi ancré dans sa région.

L'année suivante est publié chez Julliard *Avant la nuit* (1991)[696], le livre autobiographique d'Arenas, dont la couverture présente deux sculptures de deux hommes nus, ce qui laisse supposer le caractère sexuel de ce livre mais renvoie aussi à la nudité spirituelle à laquelle se livre le récit d'Arenas. La quatrième de couverture n'offre aucune information biographique pour des raisons évidentes, alors que le résumé se centre, pour sa part, sur la persécution que le régime castriste lui fait subir à cause de son homosexualité et de la nature de ses textes, « il [Arenas] est traqué, interdit de publication. Ses manuscrits sont confisqués »[697]. Sa condition d'écrivain censuré et aussi d'exilé cubain sont au centre du livre ainsi que le fait qu'il s'agit là du dernier texte écrit par l'auteur avant sa mort. Le péritexte possède de cette façon assez d'éléments pour susciter l'intérêt d'un lectorat qui n'est même pas familiarisé avec l'œuvre du Cubain. Suite au succès dans le monde hispanique d'*Avant la nuit,* le recueil de contes *Adiós a mamá* (1993)[698] est publié chez Le Serpent à plumes, livre qui n'offre aucune information péritextuelle, ce ni sur la couverture ni dans la quatrième de couverture, ce qui laisse supposer qu'il s'adresse exclusivement aux lecteurs qui connaissent déjà l'auteur cubain.

Et durant cette même année paraissent chez Gallimard les *Œuvres complètes* tome I (1993)[699] de Borges dans La Pléiade, la collection la plus prestigieuse du monde éditorial français, qui en ajoutant cet écrivain argentin à la liste de ses auteurs achève ainsi sa consécration totale dans le champ littéraire français. Elle suggère par ailleurs que l'universalité de l'œuvre de Borges est désormais reconnue. Le format de ce livre imprimé sur du papier bible, relié à même une peau d'animal et doré à l'or illustre combien Gallimard désire distinguer l'œuvre

694 BENSOUSSAN, Albert. « Mario Vargas Llosa », *L'Éloge de la marâtre,* Paris, Gallimard, 1990, p. deuxième de couverture.

695 s/a. « Mario Vargas Llosa », *L'Éloge de la marâtre,* Paris, Gallimard, 1990, p. deuxième de couverture.

696 Voir annexe 52.

697 s/a. « Reinaldo Arenas », *Avant la nuit,* Paris, Julliard, 1991, p. quatrième de couverture.

698 Voir annexe 53.

699 Voir annexe 54.

de l'écrivain argentin, mais aussi le type de lecteurs à qui s'adresse cette publication, car le montant de ce livre est élevé, si l'on le compare à celui des publications proposées dans un format classique. Borges devient ainsi le premier écrivain d'Amérique latine à faire partie de La Pléiade, il ouvre encore une fois un nouveau chemin dans les relations littéraires entre la France et l'Amérique Latine, ce qui renouvelle l'horizon d'attente des lecteurs sur la production littéraire de cette zone géographique et aussi sur son universalité.

Le péritexte de ce livre offre sur la couverture une photo de Borges, des informations sur la préface rédigée par l'auteur, la présentation annotée par l'éditeur Jean-Pierre Bernès, les noms de tous les traducteurs, ainsi que celui de la collection. Par le style de la collection, la quatrième de couverture n'offre aucune information mais dans les dernières pages l'on trouve la liste des textes qui composent ce premier tome, parmi lesquels on peut trouver des poèmes, contes, nouvelles, chroniques, articles d'opinion publiés dans la presse argentine, présentés en suivant l'ordre chronologique de leur publication en espagnol. L'on trouve également à l'intérieur la mention d' une chronologie de l'auteur qui permettra ainsi au lecteur de comprendre le contexte dans lequel ces textes ont vu le jour et le processus d'évolution littéraire de Borges, éléments qui remplacent parfaitement la biographie et le résumé qui sont généralement publiés dans la quatrième de couverture.

3.2.4. L'assoupissement de l'enthousiasme (1994-2010)

La quatrième période que nous avons identifiée commence avec deux publications d' Onetti, *Demain sera un autre jour* (1994)[700] et *Quand plus rien n'aura d'importance* (1994)[701]. Le premier livre, paru chez Le Serpent à plumes, ne partage aucune information péritextuelle, hormis le nom de l'auteur et du livre, tandis que le second a été publié, pour sa part, chez Christian Bourgois. Ce dernier présente le livre d'Onetti sous son format habituel, propose une illustration sur la couverture, à savoir une plante de type crassule, la quatrième de couverture n'offre par contre quant à elle aucune biographie de l'auteur, mais s'adresse au lectorat français de l'Uruguayen en ces termes, « Juan Carlos Onetti convoque les personnages de ses œuvres antérieures »[702], c'est-à-dire à un public assez spécifique, « ce journal tenu par un frère jumeau du héros de *Puits* (1939) »[703], ce qui montre que ces deux maisons d'édition ne considéraient pas fondamental de continuer à montrer le prestige

700 Voir annexe 55.

701 Voir annexe 56.

702 GABASTOU, André. « Juan Carlos Onetti », *Quand plus rien n'aura d'importance,* Paris, Christian Bourgois, 1994, p. quatrième de couverture.

703 Ibidem.

international de l'écrivain ou les récompenses littéraires qu'il a obtenues, car il s'adressait à un public déjà établi.

Le livre *Lituma dans les Andes* (1996)[704] de Vargas Llosa paraît dans Du monde entier de Gallimard, son péritexte s'avère donc similaire sur la couverture et la quatrième page, mais cette dernière a été signée par le traducteur Albert Bensoussan, qui affirme que dans ce roman l'auteur a fait preuve d'une « parfaite maîtrise de son talent romanesque »[705]. Encore une fois le Péruvien est introduit comme un auteur réaliste, cette fois-ci son récit permet de comprendre la situation de son pays et la lutte contre la guérilla du Sentier Lumineux. Durant cette même année, paraît dans la collection Du monde entier *Laissons parler le vent* (1996)[706] d'Onetti, dont la biographie de la quatrième de couverture informe qu'il a été incarcéré par la dictature uruguayenne mais qu'il vit désormais à Madrid comme exilé, et que certains de ses livres ont été publiés chez Gallimard. L'on souligne aussi que ce roman met en valeur le caractère atypique de la prose onettienne laquelle est composé de personnages qui souffrent ou s'adonnent aux vices d'une société qui réserve toujours des tragédies aux misérables. De cette façon, la prose de l'Uruguayen constitue pour le lecteur de Gallimard une occasion pour examiner l'âme de l'être humain dans les adversités de la vie.

De nouveau, Arenas change de maison d'édition et *La Couleur de l'été* (1994)[707] paraît chez Stock dans la nouvelle collection Nouveau cabinet cosmopolite, sous une couverture rose, contenant une illustration de femme pensive, et aussi le nom de la traductrice, tandis que la quatrième de couverture reprend pour sa part la formule la plus standardisée : du résumé et de la biographie. L'ouvrage *La Couleur de l'été* est présenté comme un livre posthume de l'écrivain qui « s'est suicidé à New York en décembre 1990 »[708]. Concernant l'auteur on rappelle qu'il a été persécuté par le régime cubain et qu'il est parvenu à s'enfuir aux États-Unis, afin d'y poursuivre sa production littéraire en toute liberté. Le résumé présente le livre comme un accomplissement de sa production littéraire car il y mêle les trois thèmes les plus importants de la littérature d'Arenas, à savoir l'histoire, la littérature et l'érotisme, qui « s'expriment en une langue lyrique et somptueuse rendue ici dans toute sa magnificence »[709]. Ce livre suscite en lui-même une double attraction pour le lecteur, résultant de sa valeur

704 Voir annexe 57.

705 BENSOUSSAN, Albert. « Mario Vargas Llosa », *Lituma dans les Andes,* Paris, Gallimard, 1996, p. quatrième de couverture.

706 Voir annexe 58.

707 Voir annexe 59.

708 s/a. « Reinaldo Arenas », *La Couleur de l'été,* Paris, Stock, 1996, p. quatrième de couverture.

709 Ibidem.

littéraire et de sa condition de livre posthume. La stratégie de Stock consiste ainsi à présenter *La Couleur de l'été* comme un ouvrage précieux dans la production d'Arenas.

Deux années plus tard, paraissent *Les Cahiers de don Rigoberto* (1998)[710] de Vargas Llosa chez Gallimard qui, même s'il s'agit là de la continuation d*'Éloge de la marâtre,* est publié dans Du monde entier. La biographie présente dans la quatrième de couverture offre cependant une nouveauté car Vargas Llosa y est classé comme l'« un des meilleurs spécialistes de l'art du roman », grâce à ses essais et à sa production en prose. Il n'est plus seulement ancré dans le champ de l'Amérique latine comme « l'un des chefs de file »[711], mais désormais considéré comme l'une des voix les plus importantes de la création romanesque. D'après Gallimard, l'œuvre du Péruvien brise ainsi le champ de production périphérique pour devenir l'acteur principal du centre de la littérature. Le résumé compare le livre érotique de Vargas Llosa aux œuvres françaises qui célèbrent elles aussi la liberté de l'amour charnel, l'exploration sensitive de l'individu face aux consignes de la société. Il y est indiqué qu'il s'agit d'« un brillant hommage à Laclos, à Sade et à toute la littérature libertine française du XVIII siècle »[712], de même que, par le passé, la prose de Vargas Llosa était apparentée à la littérature française, influence que ce même écrivain revendique. Durant l'année suivante, Gallimard publie *Œuvres complètes* (1999)*,* tome II, de Borges dans La Pléiade, dont le péritexte est essentiellement le même.

Le dernier livre d'Arenas, *L'Assaut* (2000)[713], sera publié chez Stock et dans le catalogue La Cosmopolite, avec une couverture sur fond lilas contenant la peinture de trois figures tenant une lampe au milieu de la nuit. Le résumé situe le livre entre Kafka et Orwell, car l'écrivain Cubain a recours à des personnages d'animaux afin de renverser le régime totalitaire qui les oppresse et parce que le scénario place les héros du livre face à une réalité insensée qui les dépasse. Dans la biographie, et pour la première fois, l'on fait explicitement référence à son homosexualité comme à l'une des raisons de sa persécution par le régime castriste et de son emprisonnement. Chez Gallimard et dans Du Monde entier paraît *La fête au Bouc* (2002)[714] de Vargas Llosa, dont la couverture mentionne que la traduction a été réalisée en espagnol du Pérou, tandis que dans la quatrième de couverture, l'on insiste sur la « réputation internationale »[715] de l'auteur, grâce à son énorme production littéraire. Le résumé s'avère lui

710 Voir annexe 60.

711 Cela était la classification la plus utilisé chez Gallimard durant les dernières années.

712 s/a. « Mario Vargas Llosa », *Les Cahiers de don Rigoberto,* Paris, Gallimard, 1998, p. quatrième de couverture.

713 Voir annexe 61.

714 Voir annexe 62.

715 s/a. « Mario Vargas Llosa », *La Fête au Bouc,* Paris, Gallimard, 2002, p. quatrième de couverture.

aussi assez flatteur, car l'on y considère que ce livre est « l'une des œuvres maîtresses du grand romancier péruvien »[716], aux côtés de *Conversation à « La Cathédrale »,* le livre n'est ainsi pas seulement une nouvelle publication mais est présenté comme l'un des meilleurs romans écrits par lui, pour le lecteur ce livre a ainsi un caractère exceptionnel.

Durant cette même année, trois livres de Roberto Bolaño sont publiés pour la première fois en français, *Étoile distante* (2002)[717], *Nocturno de Chili* (2002)[718] et *Amuleto* (2002)[719], les deux premiers chez Christian Bourgois, qui possédait déjà un catalogue assez important d'auteurs latino-américains et le troisième chez Les Allusifs. Sur ses couvertures, Christian Bourgois continue à utiliser des illustrations, ainsi que le nom de l'auteur et le titre du livre, l'image transmise dans *Étoile distante* est celle d'une ville géométrique dépourvue d'une relation directe avec la trame du livre et dont l'objectif est d'attirer l'attention du lecteur et de l'envoyer vers la quatrième de couverture où l'on peut y trouver un résumé du livre et l'information concernant le nom du traducteur. L'*Étoile distante* est présentée comme un livre réaliste qui s'insère dans le contexte du « coup d'État de Pinochet »[720] et dont les personnages subissent les conséquences de cet événement historique qui les conduit même à l'exil, « un étrange roman noir qui mêle art, histoire et horreur »[721]. Le premier livre de Bolaño l'introduit ainsi comme un écrivain qui utilise les éléments du passé réel de l'Amérique latine pour interroger la vie des personnes qui en ont subi des conséquences négatives, il interroge de plus la place de l'art et de la littérature dans cet univers marqué par la douleur et la souffrance. Il est intéressant de noter qu'il n'existe aucune information biographique dans la quatrième de couverture, car elle se trouve à l'intérieur du livre. Le choix de situer la biographie loin du premier contact du lecteur montre une autre stratégie différente de l'éditorial, car l'on considère que pour le nouveau lecteur français il est beaucoup plus important de connaître l'histoire du récit avant de se familiariser avec un auteur encore inconnu en France.

Dans la biographie située à l'intérieur de l'ouvrage, cependant, Bourgois adopte là aussi la stratégie consistant à faire la liste des récompenses littéraires que le Chilien a reçues, ainsi qu'à mentionner à nouveau sa réception favorable en Espagne. « Il est arrivé comme une bombe sur la scène littéraire espagnole »[722]. Il est, tout à la fois, considéré comme un héritier d'autres écrivains latino-américains déjà consacrés dans le champ français et en tant qu'auteur

716 Ibidem.

717 Voir annexe 63.

718 Voir annexe 64.

719 Voir annexe 65.

720 s/a. « Roberto Bolaño », *Étoile distante,* Paris, Christian Bourgois, 2002, p. quatrième de couverture.

721 Ibidem.

722 s/a. « Roberto Bolaño », *Étoile distante,* op. cit., p. 6.

qui possède des éléments « de Borges, de Cortazar, de Artl, d'Onetti »[723] et comme un « maître du brassage des registres, situations et personnages ». Malgré ces termes flatteurs, et comme dans le cas d'auteurs précédents, Bolaño demeure tout d'abord confiné au champ littéraire hispanophone. Il est certes présenté comme l'un des meilleurs écrivains du monde hispanique, mais d'après cette maison d'édition il n'est pas encore parvenu à trouver la consécration au centre de la littérature. *Nocturno de Chili* offre le même péritexte sur sa couverture avec une image là aussi abstraite et sans relation avec le récit. Le résumé présent dans la quatrième de couverture insiste également sur le contexte historique dans lequel se déroule le récit, toujours sous le gouvernement autoritaire de Pinochet. Toutefois l'on met en lumière, cette fois-ci, le rôle de la littérature dans un scénario macabre où la mort hante toujours la vie du héros. La métalittérature en tant que sujet commence ainsi à s'imposer comme un signe distinctif du Chilien. A l'intérieur du livre, l'on retrouve la même biographie avec les mêmes mots que ceux qui décrivaient le parcours littéraire de Bolaño.

Par contre, *Amuleto* offre, pour sa part, sur la couverture l'image estompée d'une femme qui laisse supposer au lecteur qu'Amuleto est le nom de l'héroïne du récit. L'on y trouve aussi le nom du traducteur et une phrase qui aiguise la curiosité du lecteur, caractéristique assez commune dans le champ éditorial anglophone : « Ca va être une histoire policière, un récit de série noire, et d'effroi. Mais ça n'aura pas l'air »[724]. Dans la quatrième de couverture, l'on trouve le résumé d'*Amuleto* qui est lui aussi situé dans un contexte réel, celui de l'occupation de l'Université Nationale Autonome de Mexico en 1968, et de la violence à laquelle est confrontée cette femme de lettres qu'est Amuleto. Une brève biographie introduit Bolaño de façon directe comme « l'un des grands écrivains latino-américains contemporains »[725], le consacrant ainsi dans son propre champ et en ajoutant une valeur littéraire à cette traduction pour le public francophone.

Le Paradis - un peu plus loin (2003)[726] de Vargas Llosa, comme la plupart de ses publications en français, paraît dans Du monde entier. Le péritexte de la quatrième de couverture s'avère assez modeste, il se limite en effet à donner une idée générale du roman sans insister sur aucun élément en particulier, hormis sur la relation existant entre l'existence réelle des personnages principaux, la militante féministe Flora Tristan et le peintre Paul Gauguin. La biographie n'offre pas non plus la moindre information supplémentaire, Gallimard considère ainsi que Vargas Llosa est déjà un auteur connu dans le marché français. La dernière

723 Ibidem.

724 s/a. « Roberto Bolaño », *Amuleto,* Montreal, Les Allusifs, 2002, p. couverture.

725 Idem, p. quatrième de couverture.

726 Voir annexe 66.

traduction de Borges en français durant cette période est *La sœur d'Eloísa* (2003)[727], publiée chez Verdier dans la collection Otra memoria, roman qui revêt la forme d'un texte rédigé avec Luis Mercedes Levinson. La couverture sobre est présentée avec un fond orange qui n'offre aucune information péritextuelle, alors que la quatrième de couverture présume pour sa part du caractère « inédit en France »[728] de cette nouvelle dans laquelle l'on peut trouver quelques sujets chers à l'écrivain argentin comme les « labyrinthes »[729], la stratégie de Verdier consiste ainsi à offrir une expérience complètement inédite aux lecteurs de Borges avec une thématique qui leur était déjà familier.

Deux nouveaux livres de Bolaño paraîtront chez Christian Bourgois durant cette période, *La Littérature nazie en Amérique* (2003)[730] et *Des Putains meurtrières* (2003)[731]. Tous deux présentent des couvertures contenant des images abstraites suffisamment colorées pour attirer l'attention du lecteur et sans relation avec les récits. Dans la quatrième de couverture du premier, l'on découvre les textes qui composent ce livre de façon détaillée : des écrivains et sympathisants nazis qui habitent en Amérique latine. Cependant, la maison d'édition révèle également qu'il s'agit d'un univers fictif créé par Bolaño ; la supercherie ou présentation des événements ou de personnages inexistants sur un fond réel sera ainsi un autre sujet qui caractérisera la littérature de Bolaño. Dans la quatrième de couverture de *Des Putains meurtrières*, l'on souligne aussi sur ce thème présent dans la prose du Chilien, qui « brouille sans cesse les frontières, mêle ironie et fantastique, textes de fiction, personnages réels et cauchemars »[732]. Au milieu des récits qui intègrent ce livre, la littérature joue elle aussi un rôle important en contrebalançant les mésaventures de la vie.

L'on est ici encore loin des mots élogieux des Allusifs, mais chez Christian Bourgois l'on trouve aussi des phrases flatteuses sur le Chilien, « [le livre] donne la mesure du talent protéiforme de l'écrivain »[733]. Tous deux ne délivrent aucune information biographique concernant l'auteur, ce pas même à l'intérieur de l'ouvrage, ce qui montre que, pour les éditeurs, le plus important était de mettre tout d'abord en lumière les textes avant l'auteur. Chez Les Allusifs paraît *Monsieur Pain* (2004)[734] avec une couverture dotée des mêmes

727 Voir annexe 67.

728 s/a. « Jorge Luis Borges », *La sœur d'Eloísa,* Paris, Verdier, 2003, p. quatrième de couverture.

729 Ibidem.

730 Voir annexe 68.

731 Voir annexe 69.

732 s/a. « Roberto Bolaño », *Des Putains meurtrières,* Paris, Christian Bourgois, 2003, p. quatrième de couverture.

733 Ibidem.

734 Voir annexe 70.

caractéristiques que dans le livre précédent mais contenant la photographie énigmatique d'un homme qui marche et une phrase visant à susciter l'attention du lecteur : « Mes ennemis sont dans l'air. Pire encore : sous l'air »[735]. Le résumé de ce livre dans la quatrième de couverture souligne le choix d'un écrivain, César Vallejo, comme l'un des protagonistes de son récit ; la biographie est identique mais l'on ajoute que Bolaño est décédé au cours de cette même année en Espagne. *Monsieur Pain* permet ainsi, de même que tous les livres du Chilien qui n'ont pas encore été traduits en français, de découvrir l'œuvre d'un auteur encore inconnu mais qui commence à gagner du capital littéraire. L'utilisation des personnages littéraires se positionne aussi comme un sujet central de sa littérature.

Chez Christian Bourgois paraissent trois livres de Bolaño durant la même année, *Appels téléphoniques* (2004)[736], *Anvers* (2004)[737] et *Le Gaucho insupportable* (2004)[738], dont les couvertures sont toujours des images abstraites sans lien avec les œuvres. Dans le résumé qui se trouve dans la quatrième de couverture du premier livre, l'on insiste sur l'utilisation de personnages littéraires qui composent les livres ainsi que sur le caractère intertextuel de ces textes dont les personnages peuvent, en effet, réapparaître dans d'autres livres. La prose de Bolaño aspire ainsi à tisser des liens entre ses livres et ses personnages afin de lui permettre de construire son propre univers. *Appels téléphoniques* est précédé d'une note du traducteur de Robert Amutio où il introduit l'auteur aux lecteurs, en signalant qu'il a obtenu le Prix Rómulo Gallegos en 1999, donc « l'un des plus grands prix littéraires du continent latino-américain »[739], et parle de sa consécration dans le monde hispanique auprès de la critique, mais aussi des lecteurs. Bolaño est donc désormais un écrivain à succès dans son champ littéraire et c'est pourquoi il mérite d'être lu par le public français. Le péritexte d'*Anvers* est présenté comme une œuvre initiale visant à faire comprendre le parcours littéraire du Chilien, *«* de *La Littérature nazie en Amérique* aux *Détectives sauvages* »[740]. La stratégie de cette maison d'édition consiste à replacer l'œuvre de Bolaño dans son contexte, afin d'attiser la curiosité des lecteurs en mentionnant un livre comme *Détectives sauvages,* qui n'avait encore pas été traduit à l'époque. Ce livre offre aussi une Note du traducteur de Robert Amutio qui détaille le processus de création d'*Ambers* et évoque l'importance de la formation poétique de Bolaño pour comprendre son profil littéraire et son obsession pour l'utilisation de

735 s/a. « Roberto Bolaño », *Monsieur Pain,* Montréal, Les Allusifs, 2004, p. couverture.

736 Voir annexe 71.

737 Voir annexe 72.

738 Voir annexe 73.

739 AMUTIO, Robert. « Note du traducteur », *Appels téléphoniques,* Paris, Christian Bourgois, 2004, pp. 7-8.

740 s/a. « Roberto Bolaño », *Anvers,* Paris, Christian Bourgois, 2004, p. quatrième de couverture.

personnages littéraires, surtout de poètes, dans son œuvre. Par ailleurs, notons que le traducteur n'est pas seulement un médiateur ordinaire sinon qu'il se positionne aussi comme un diffuseur enthousiaste.

Concernant *Le Gaucho insupportable,* le péritexte se centre également sur les personnages déjà caractéristiques de la prose de Bolaño, poètes et criminels, et sur un autre sujet qui sera également récurrent dans sa prose, à savoir les disputes littéraires. Ce livre est aussi introduit par une courte « Note du traducteur » d'Amutio dans laquelle l'on souligne que *Le Gaucho insupportable* a été le tout dernier texte que Bolaño a confié à son éditeur, la nuit précédant son hospitalisation, texte qui est ainsi devenu « une sorte de testament littéraire »[741]. Amutio informe aussi le lecteur français que quelques semaines avant sa mort, Bolaño avait été présenté comme « plus grand écrivain d'Amérique latine vivant »[742] par des auteurs de sa zone géographique. Même si les termes sont élogieux, Bolaño demeure toujours cantonné dans son champ géographique car l'on ne considère même le meilleur dans son champ linguistique. Durant l'année suivante, toujours chez Christian Bourgois, est publiée *La Piste de glace* (2005)[743], le modèle de la couverture demeure le même et dans la quatrième de couverture, l'on continue à souligner le choix des personnages littéraires, « un écrivain chilien désabusé, un poète mexicain »[744], le texte renferme aussi une Note du traducteur d'Amutio dans laquelle l'on détaille l'histoire de ce livre et les difficultés rencontrées pour le publier en espagnol.

Le dernier livre de Vargas Llosa publié durant cette période d'étude est *Tours et détours de la vilaine fille* (2006)[745] dans Du monde entier, le péritexte de la couverture et la biographie n'apportent donc aucun changement. Dans le résumé, ce livre est comparé à *La Tante Julia et le scribouillard,* « l'un de ses romans les plus populaires »[746]. Vargas Llosa est ainsi un auteur qui est non seulement traduit depuis des décennies mais aussi quelqu'un qui a réussi à rendre plusieurs de ses romans célèbres au sein du public français, ce qui confirme son succès.

Durant cette même année, le livre le plus important de Bolaño, *Détectives sauvages* (2008)[747], paraît en français chez Christian Bourgois, soit huit ans après avoir été publié en espagnol. La couverture de ce livre utilise la même image que celle de la publication chez Anagrama, à savoir le tableau *The Billy Boys* de Jack Vettriano, tandis que la quatrième de couverture offre,

741 AMUTIO, Robert. « Note du traducteur », *Le Gaucho insupportable,* Paris, Christian Bourgois, 2004, pp. 7-7.

742 Ibidem.

743 Voir annexe 74.

744 s/a. « Roberto Bolaño », *La Piste de glace,* Paris, Christian Bourgois, 2005, p. quatrième de couverture.

745 Voir annexe 75.

746 s/a. « Mario Vargas Llosa », *Tours et détours de la vilaine fille,* Paris, Gallimard, 2006, p. quatrième de couverture.

747 Voir annexe 76.

cette fois-ci, un résumé et une biographie de l'auteur, « mort en juillet 2003, à l'âge de cinquante ans, laissant une œuvre extraordinaire de densité et de foisonnement »[748]. On y informe le lecteur que l'écrivain chilien a passé plusieurs années au Mexique car une grande partie de ce récit se déroule dans ce pays, ce qui donne plus de réalisme au livre. D'autre part, le résumé utilise des comparaisons émanant de la critique internationale pour associer ce livre aux romans de « Cortazar, de García Márquez, de Pynchon »[749], Bolaño franchit ainsi le champ de la littérature hispanophone pour se situer dans celui international grâce au capital qu'il a accumulé en dehors de la France.

Le lecteur apprend également que l'arrivée de Bolaño marque un renouvellement de la prose latino-américaine, qui peut se différencier de celle des « grands auteurs du XX siècle »[750] Pour Christian Bourgois, Bolaño devient ainsi en même temps un héritier de cette prose déjà bien consacrée en France et un grand auteur du XXI[ème] siècle à caractère international. La parution de *2666* (2008)[751], du même auteur, toujours chez Christian Bourgois, propose en couverture la photographie d'une pierre cassée dont émerge un ananas, image figurative qui n'a pas de relation avec le récit. La quatrième de couverture reprend la stratégie habituelle de la maison d'édition consistant à ne se centrer que sur le résumé, sans faire la moindre référence à l'auteur. Elle utilise aussi la réception positive du livre dans le champ international, « salué par la critique internationale »[752], pour évoquer ce livre gigantesque qui possède plus de mille pages et qui expérimente « tous les genres, du vaudeville au récit de guerre, en passant par le policier, le fantastique et le comique »[753]. *2666* est donc présenté par les éditeurs de Christian Bourgois comme un roman totalisant et un livre posthume car il n'a même été publié en espagnol qu'après le décès de son auteur. Le résumé prend fin en ayant fait le choix de citer Bolaño, qui parle de l'écriture de qualité. Donner la voix à l'écrivain pour expliquer sa propre vision de la littérature au lieu d'ajouter une préface est une stratégie qui constitue aussi une reconnaissance de l'augmentation du capital littéraire de l'auteur.

Le dernier livre d'Onetti, *À une tombe anonyme* (2008)[754], paraît chez Gallimard mais cette fois dans la collection Folio, le péritexte est donc différent, sur la couverture l'on voit la sculpture d'une main qui tient une rose. Le résumé de la quatrième de couverture s'avère assez bref et l'on insiste sur l'endroit où se passe le récit, à savoir Santa María, la ville

748 s/a. « Roberto Bolaño », *Détectives sauvages,* Paris, Christian Bourgois, 2006, p. quatrième de couverture.
749 Ibidem.
750 Ibidem.
751 Voir annexe 77.
752 s/a. « Roberto Bolaño », *2666,* Paris, Christian Bourgois, 2008, p. quatrième de couverture.
753 Ibidem.
754 Voir annexe 78.

mythique créée par l'Uruguayen. Le nom du traducteur est lui aussi indiqué ainsi que la variante linguistique de l'espagnol traduit. À l'intérieur du livre l'on trouve cependant une biographie dans laquelle l'on souligne les prix littéraires qu'il a obtenus durant toute sa vie, ainsi que la liste des livres qui sont associés à Santa María. Ainsi, cette édition économique qui coûte deux euros n'a pas pour objectif d'augmenter le capital littéraire de l'auteur, mais plutôt de diffuser des courts récits auprès d'un grand public.

Ensuite, *Conseils d'un disciple de Morrison à un fanatique de Joyce* (2009)[755] de Bolaño sera publié chez Christian Bourgois et aura une couverture qui montre dans un collage une photo du Chilien et d'Antoni García Porta, le co-auteur du livre. Ce résumé proposé dans la quatrième de couverture signale que *Conseils d'un disciple de Morrison à un fanatique de Joyce* remonte aux années quatre-vingt, il préfigure donc la prose désormais connue de Bolaño et sert à faire découvrir les débuts littéraires du Chilien ainsi que les sujets qui l'obsédaient déjà, « jeu avec l'érudition, noirceur, rage, humour et mélancolie », de même que l'existence des personnages liés à la littérature et au crime, car les héros du récit viennent de ces mondes. Le livre constitue ainsi une exploration de la prose de Bolaño, ici il ne s'agit donc pas de conseiller la lecture d'un roman consacré dans son champ littéraire mais bel et bien de faire découvrir un auteur qui commence déjà à cultiver un lectorat français qui pourrait s'intéresser à ce type de publications. Notons que l'utilisation d'une image de l'auteur dans la couverture est réservée pour les écrivains à succès.

Enfin, *Le Troisième Reich* (2010)[756], là encore publié chez Christian Bourgois, abandonne également les images abstraites sur la couverture et propose la photo d'un village situé à côté de la mer. De même que dans la publication précédente, la quatrième de couverture ne présente pas de biographie de l'auteur, juste un résumé qui révèle que *Le Troisième Reich* n'a jamais été publié. Il est donc inédit et paraît en même temps en espagnol et en français, il s'agit d'« un roman splendide des débuts de Roberto Bolaño » dans lequel les thèmes du nazisme et le rôle de la culture font penser à d'autres romans déjà connus de ses lecteurs.

La publication de ces romans inédits ainsi que la traduction de l'ensemble des œuvres du Chilien démontrent que la prose de Bolaño avait accumulé un important capital littéraire en France, ce en particulier grâce à la critique internationale et aux prix littéraires dans le monde hispanique[757]. La date de publication de *Le Troisième Reich* atteste aussi que finalement le monde éditorial français décide de jouer un rôle principal dans l'internationalisation de

755 Voir annexe 79.

756 Voir annexe 80.

757Pour un comparatif des prix littéraires accordés aux écrivains de notre corpus voir annexe 81.

l’œuvre de Bolaño, la traduction simultanée de ce roman manifeste non seulement l’importance de Bolaño pour le marché éditorial français mais également l’existence d’un public avide de le lire.

Conclusion

L’avènement de la prose latino-américaine en France à partir des années cinquante doit être comprise dans le contexte de la réceptivité des littératures étrangères par le public français. Même s’il existait encore, au cours de cette période, un fort nationalisme littéraire français réclamant la limitation de la traduction et de la diffusion des œuvres étrangères, jugées nuisibles pour son identité littéraire, un autre secteur de la société percevait toutefois cette demande comme un vestige néfaste du nationalisme, qui avait été l'un des déclencheurs de la Seconde Guerre mondiale. Certaines personnes plaidaient donc en faveur d'une ouverture aux cultures étrangères. Ces discussions avaient lieu principalement entre les lecteurs spécialisés, à savoir les critiques littéraires, écrivains, éditeurs, journalistes. Le lecteur populaire ne participait pas à ces débats, et sa consommation de littérature étrangère était considérablement limitée, comme le montrent les sondages de l'époque. Le défi de la prose latino-américaine consistait donc à se démarquer de l'ensemble des œuvres étrangères et à se positionner comme une littérature novatrice sur un marché éditorial dominé par les œuvres nationales.

La collection La Croix du Sud de Gallimard a ainsi présenté un projet unifiant qui offrait une vision moderne et pédagogique de ce qu'étaient la littérature et le territoire de l'Amérique latine au milieu du XXe siècle. Son objectif était de démocratiser la connaissance à ce sujet et d'atteindre le lecteur populaire en passant par la conquête du lecteur spécialisé et de la critique littéraire. Le travail de Roger Caillois, responsable de cette collection, s’est avéré fondamental dans ce processus de diffusion de la prose latino-américaine. Cependant, un facteur géopolitique sera également essentiel pour susciter l'intérêt à son égard : la Révolution cubaine. En tant que l'un des événements politiques les plus importants du XXe siècle, la Révolution cubaine a en effet attiré l'attention des médias et du public sur l'Amérique latine, suscitant ainsi un intérêt accru de la part des lecteurs pour comprendre cette zone. La littérature latino-américaine a ainsi servi de miroir à la réalité sociale et artistique de sa région.

Le premier auteur de notre corpus à être arrivé en France a été l'Argentin Jorge Luis Borges. A l’image de nombreux écrivains nés à la fin du XIXe siècle, Borges a également cherché à se faire consacrer littérairement parlant en France en tant que poète. Cependant, ses poèmes

furent publiés dans des revues dont la diffusion demeurait très limitée, telles que *Manomètre*, de sorte qu'il n'était pas parvenu à faire croître réellement son capital littéraire. La connexion littéraire établie entre l'Argentine et la France, à l'initiative des promoteurs de la revue *Sur*, tels que Victoria Ocampo, a permis à des critiques français éminents comme Valery Larbaud et Pierre Drieu de la Rochelle de commenter l'œuvre poétique de Borges. Cependant, le principal inconvénient demeurait l'absence de traductions facilitant sa diffusion auprès du lecteur français. En ce sens, Caillois a été un *redécouvreur* de Borges, car pour un cercle très spécialisé de critiques français capables de lire en espagnol, le nom de Borges méritait déjà une distinction. En raison de ses intérêts personnels, que ce soit dans son œuvre poétique, dans la prose ou l'essai, Borges a été rapidement identifié comme un écrivain cosmopolite par les Français, effaçant parfois son identité argentine et le rôle joué par son pays dans la production de son œuvre. En ce sens, la France le diffuserait bel et bien mais ne le déterminerait pas en termes stylistiques ou thématiques.

De son côté, le Péruvien Mario Vargas Llosa a fait preuve d'une approche différente, en manifestant ouvertement et avec ardeur son désir immuable de se mettre en quête de sa consécration en France dès ses débuts. Le premier commentaire dans la presse française à son sujet le présente comme le lauréat d'un concours littéraire organisé par une revue française de faible renom. La diffusion de sa nouvelle fut certes minime, car elle n'avait même pas été publiée dans la presse française spécialisée et il n'en existait pas de traduction disponible. Cependant, elle a incité le jeune Vargas Llosa à s'installer à Paris dans le but d'y obtenir le succès. Contrairement à Borges, qui a pour sa part utilisé le réseau créé par Victoria Ocampo afin de diffuser son œuvre en France, Vargas Llosa a quant à lui bénéficié du soutien de la veuve de César Vallejo, Georgette, qui l'a introduit dans un cercle d'intellectuels français liés au communisme français, tous familiers de l'œuvre de Vallejo. Vargas Llosa a ainsi eu l'opportunité de faire partie de la vie intellectuelle parisienne et de publier une nouvelle traduite dans *Les Lettres Nouvelles*, dans un dossier exclusivement consacré aux nouveaux narrateurs d'Amérique latine dirigé par Octavio Paz. C'est dans l'éditorial de cette même revue que Vargas Llosa a tenté – en vain car l'éditeur l'a refusé - de publier son premier roman. Cependant, l'hispaniste Claude Couffon, rencontré également grâce à *Les Lettres Nouvelles*, lui a recommandé d'envoyer son manuscrit à Six Barral, où il serait finalement publié. L'impulsion de la France, à travers ses médiateurs et éditeurs, s'est avérée déterminante pour consolider la vocation littéraire de Vargas Llosa et a contribué à répandre l'idée que la France pouvait contribuer à la consécration littéraire d'un auteur, ne serait-ce que de manière indirecte.

Le cas de l'Uruguayen Juan Carlos Onetti présente des caractéristiques très différentes dans sa recherche d'internationalisation littéraire. D'une part, Onetti avait tenté sans succès d'obtenir sa consécration en Amérique latine et aux États-Unis par le biais de concours littéraires, mais n'avait jamais remporté la moindre distinction. Contrairement à la plupart des auteurs de cette époque, Onetti n'a quant à lui pas montré d'intérêt pour être reconnu, diffusé ou traduit en France. A l'inverse, son rapprochement avec les États-Unis a répondu à un changement de paradigme qui a commencé à s'accentuer au milieu du XXe siècle grâce aux incitations économiques de différentes organisations publiques et privées américaines dont l'objectif était de rassembler les pays américains autour des États-Unis, en prenant entre autres pour axes les arts et la littérature. De plus, contrairement à la France, les concours littéraires promus par les États-Unis ne nécessitaient pas que les œuvres soumises soient écrites ou traduites en anglais. D'autre part, la personnalité solitaire d'Onetti limitait la diffusion de sa propre œuvre, ce y compris auprès des Latino-Américains, de sorte que celle-ci devait toujours émaner d'autres médiateurs ou d'écrivains latino-américains qui s'efforçaient de diffuser sa production littéraire, comme Octavio Paz, qui a publié une nouvelle d'Onetti dans le dossier de *Les Nouvelles littéraires*. Ainsi, avant que son œuvre commence à être traduite pour le public français, Onetti ne disposait d'aucune relation établie avec la France.

Pour sa part, pour le Cubain Reinaldo Arenas la situation fut différente en raison de son statut d'écrivain dissident de la Révolution cubaine. Ses livres avaient été réduits au silence par les autorités castristes et ne pouvaient ainsi pas être lus en dehors de son pays. Cependant, l'apparition fortuite de Jorge et Margarita Camacho sur l'île lui a permis d'établir une relation littéraire avec la France, et lui a ainsi offert la possibilité d'être traduit et diffusé rapidement en français. Plusieurs de ses œuvres ont même été publiées tout d'abord en français, puis en espagnol en raison de ces circonstances. Arenas n'avait aucune relation littéraire établie avec la France, ni même avec les écrivains latino-américains, car pendant cette période, la grande majorité d'entre eux soutenaient ouvertement le régime de Fidel Castro. Le rôle de la France a donc été fondamental pour diffuser son œuvre et le positionner internationalement comme un écrivain contestataire du castrisme, et lui a ainsi permis d'accumuler rapidement du capital littéraire.

Enfin, le Chilien Roberto Bolaño, appartenant à la période finale de notre étude, a bénéficié du prestige littéraire accumulé par les écrivains des décennies précédentes. Cependant, ses relations avec la France étaient pratiquement inexistantes avant la traduction de ses romans. Son cas illustre un nouveau modèle d'écrivains latino-américains qui ne cherchent plus

nécessairement à être consacrés en France et se concentrent principalement sur l'obtention d'un large lectorat dans le monde hispanophone. Les réseaux établis par Bolaño montrent également que ses principaux cercles littéraires étaient en Amérique latine et en Espagne, principalement à Barcelone, ville déterminante dans la publication d'auteurs liés au Boom latino-américain. Autrement dit, il y a eu un changement considérable d'intérêt littéraire tout à la fois du côté de la France et de certains écrivains latino-américains comme Bolaño. La recherche longue et infructueuse du traducteur Robert Amutio pour trouver des éditeurs français désireux de traduire l'œuvre de Bolaño démontre aussi la diminution de l'intérêt pour ce territoire.

En conclusion, la traduction et la diffusion des auteurs mentionnés nous permettent de périodiser les relations littéraires entre ces deux zones selon le modèle suivant : *La découverte selective (1951-1961), L'ouverture totale (1962-1975), La connaissance et la reconnaissance (1976-1993)* et *L'assoupissement de l'enthousiasme (1994-2010)*. La première période a reconnu le rôle pionnier de La Croix du Sud de Gallimard dans la diffusion de la littérature latino-américaine auprès du commun des lecteurs français. La deuxième a illustré l'enthousiasme général dont ont fait preuve nombre de maisons d'édition pour publier cette littérature alors en plein essor, et s'est ainsi distinguée de la période précédente non seulement en raison de sa plus grande implication dans cette entreprise, mais également de sa facilité à convaincre les éditeurs d'effectuer le travail de traduction. La troisième fut une période de consécration de la prose latino-américaine, ce tout autant en France qu'au niveau international. Enfin la quatrième a illustré la baisse de l'engouement du monde éditorial français pour la prose latino-américaine, sans qu'un tel phénomène ait pour autant impliqué de retour à des périodes caractérisées par un « effort isolé » comme durant les premières années du XX siècle.

TROISIÈME PARTIE. LA RÉCEPTION CRITIQUE DE BORGES, VARGAS LLOSA, ONETTI, ARENAS, BOLAÑO EN FRANCE ENTRE 1950 ET 2010

Introduction

La critique littéraire, que ce soit sous la forme d'un commentaire, d'un compte-rendu ou d'une note, est un élément constitutif du marché littéraire moderne, qui existe en tant que médiatrice entre le lecteur et l'auteur mais aussi que juge de la qualité littéraire d'une œuvre. Même si ce rôle de médiation est important pour guider ou influencer le choix du lecteur, celui du jugement a encore bien plus de poids car il octroie ou refuse du crédit littéraire au texte commenté. Le livre devient un roman, c'est-à-dire un objet littéraire, seulement si l'une des institutions qui font partie du champ littéraire lui accordent une reconnaissance en tant que tel. La critique possède donc cette faculté de transformer un texte imprimé en un « bien littéraire »[758] si l'on considère que la publication a une valeur esthétique. Mais en procédant ainsi la critique participe également au phénomène de transformation du texte en objet littéraire, c'est pourquoi quelques théoriciens comme Yves Reuter considèrent que « le commentaire n'est pas extérieur : il participe du texte littéraire »[759]. L'importance de la critique s'avère donc fondamentale afin de comprendre la *littérarisation* d'une œuvre et de connaître l'évolution de sa réception. Or, les critères invoqués par les critiques ne sont pas forcément objectifs ni exclusivement esthétiques, il s'avère aussi que la critique puisse être influencée par la tendance éditoriale de la publication, l'idéologie du critique ou parce que l'œuvre dépasse son horizon d'attente. Joseph Jurt montre, par exemple, que l'orientation idéologique détermine même la diffusion d'une œuvre. La réception de l'œuvre de Malraux à son époque exemplifie le comportement d'une partie de la presse : « Michel Bernard propose une analyse de la réception de l'œuvre malrucienne dans la presse quotidienne, hebdomadaire et mensuelle. Le résultat le plus remarquable qui se dégage de ce travail, c'est la constatation d'une relation significative entre l'orientation idéologique et les lectures proposées »[760].

Pour notre étude, il est donc nécessaire de préciser la tendance idéologique, démarche qui pourrait en effet aider à mieux décortiquer les commentaires émis par les critiques. Nous ajouterons aussi des informations sur l'auteur du commentaire, ce qui nous permettra de bien mesurer l'influence judicative qu'il aura sur l'œuvre ainsi que de déterminer la politique

758 REUTER, Yves. « Définir les biens littéraires ? », in *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°67, 1990. pp. 5-14.

759 Ibidem.

760 JURT, Joseph. « A propos de quelques études sur la réception de Malraux. Réflexions théoriques et méthodologiques », *La réception littéraire en France et en Allemagne: André Malraux, Georges Bernanos, Emile Zola, Günter Grass,* Paris, Éditions L'Harmattan, 2020, pp. 39-49.

éditoriale pour les commentaires des livres étrangers. Le livre commenté pourrait apparaître dans une rubrique spécifique de littérature étrangère, hispanique ou latino-américaine, ou dans la même rubrique que celle où sont publiés les livres français. La place du commentaire ainsi que sa taille sont des informations qui nous révéleront elles aussi son importance en nous dévoilant de quelle mise en valeur a fait l'objet la publication du texte commenté. La hiérarchisation qui s'exerce au sein d'un journal ou une revue, ainsi que la disposition de la mise en page et la présence ou l'absence d'une image ou d'une photographie sont des données qui procurent elles aussi une autre dimension au texte commenté.

Concernant les arguments utilisés par les critiques, nous avons opté pour réaliser une analyse de discours (AD) afin de pouvoir repérer les stratégies discursives associées à l'auteur ou à l'œuvre latino-américaine. Certes, l'AD offre un large répertoire méthodologique pour l'étude d'un texte, « les uns vont privilégier le savoir extradiscursif et les procédures de reconstruction que mettent en œuvre les sujets, les autres les contraintes linguistiques de structuration »[761]. Nous avons personnellement opté pour une voie hybride car elle nous permettra de disposer d'un panorama complet des traits discursifs utilisés par le critique. Pour ce faire, nous avons suivi le modèle proposé par Isabelle Laborde-Milaa et Marine-Anne Paveau[762] et l'avons adapté à notre étude. Nous analyserons ainsi les textes sous trois axes principaux qui sont : la désignation, le type d'argumentation et les stratégies discursives. Cette approche méthodologique nous permettra d'aborder les commentaires littéraires de façon analytique, de confronter nos hypothèses et d'en tirer des conclusions de manière organisée.

Le premier, la désignation, a pour finalité d'étudier les concepts qui sont associés à l'auteur, à sa production littéraire, à son écriture et à son lieu de provenance, car le choix d'un terme suppose un signifiant singulier qui esquisse chez le lecteur une idée précise sur la littéralité de l'auteur, c'est-à-dire sur son capital littéraire. Ainsi, par exemple, si le critique utilise exclusivement le terme « auteur » et évite d'employer les mots « écrivain » ou « romancier », nous constaterons que d'après lui, l'auteur commenté ne mérite pas d'accumuler du capital littéraire. Le mot « auteur », du latin *auctor*[763], peut ainsi être utilisé dans son sens étymologique car il renverra uniquement à une personne qui a créé quelque chose qui pourrait

761 MAINGUENEAU, Dominique. *L'Analyse du Discours*, Paris, Hachette, 1991, p. 209.

762 LABORDE-MILAA, Isabelle et PAVEAU, Marie-Anne. « L'ancrage médiatique des normes littéraires », in *L'Analyse du discours dans les études littéraires*, Ruth Amossy, Dominique MAINGUENEAU (Dir.) Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003, pp. 363-378.

763 Voir la définition étymologique d'auteur chez Larousse : « Latin *auctor*, celui qui produit ». s/a. « Auteur », *Larousse* [En ligne]. Consulté le 17 octobre 2022. URL : https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/auteur/6555

être un objet physique ou un concept, dans les deux cas la notion de la littéralité n'est donc pas intrinsèque, mais voilée ou absente. Par contre, les termes « écrivain » ou « romancier » font pour leur part directement référence à un objet littéraire. Concernant la production littéraire, il faudra aussi établir la manière dont elle est cataloguée et à quel genre littéraire elle est associée parce qu'une œuvre peut être considérée davantage littéraire et légitime si elle est classée dans des genres jugés plus canoniques. Quant à l'écriture de l'auteur, Laborde-Milaa et Paveau distinguent deux classifications qui nous semblent adéquates pour notre travail : le texte épuré et le texte ample[764]. Selon elles, le premier est considéré comme beaucoup plus littéraire car il s'agit d'un texte qui n'offre pas d'excès stylistiques ni de phrases inutiles, tandis que le second peut quant à lui endosser également une valeur littéraire par le biais de son récit ou de ses techniques littéraires, mais il est jugé ample car il donne l'impression d'être devant un livre excessif, inachevé, un ouvrage qui doit encore être édité. Or, la quantité de pages d'un texte ne conditionne pas sa valeur littéraire. Il existe en effet bel et bien des livres volumineux qui sont considérés comme épurés de la même que façon qu'il est des récits brefs considérés comme amples. Même si certains critiques peuvent éviter de classer de façon si catégorique les livres commentés, leurs arguments nous permettront toutefois de différencier un texte épuré d'un autre ample.

Les types d'argumentations que nous prendrons en compte sont, tout d'abord, le jugement de valeur, qui a en effet pour finalité de persuader directement le lecteur, de l'inciter à lire ou à rejeter le livre commenté, « [il] participe imaginairement au processus de légitimation / exclusion »[765]. Si le jugement est positif, le commentaire devient donc un éloge mais s'il s'avère négatif, il devient dans ce cas un éreintement. Le deuxième type d'argumentation correspond à la description typologique, qui analyse la catégorisation du récit réalisée par le critique. Ainsi, par exemple, l'on considère que les catégories philosophique, métaphysique, poétique, réaliste, ou ethnologique[766] ont un « effet valorisant »[767] tandis que les sujets sentimentaux, policiers ou de science-fiction sont souvent considérés comme l'inverse[768]. Les deux premières sont plus associées aux textes littéraires car elles apparaissent souvent comme des thèmes de la littérature consacrée, alors que les autres sont par contre des catégories que

764 LABORDE-MILAA, Isabelle et PAVEAU, Marie-Anne. Op. cit. A noter que les autrices utilisent les termes « épure » et « ampleur ».

765 Ibidem.

766 Nous avons décidé d'employer ces catégories car ils sont les plus utilisés par les commentateurs.

767 LABORDE-MILAA, Isabelle et PAVEAU, Marie-Anne. Op. cit.

768 Concernant la hiérarchisation de la typologie littéraire ou les notions de « mauvaise littérature », nous conseillons la lecture de Migozzi. MIGOZZI, Jacques. « Littérature(s) populaire(s) : un objet protéiforme », in *Hermès, la Revue*, vol. 42, n° 2, 2005, pp. 93-100.

l'on utilise pour une littérature considérée comme populaire, elles sont donc moins littéraires. Il faudra donc évaluer le type de catégorie imposé par le commentateur afin de déterminer son appréciation. Le troisième type d'argumentation est la référence patrimoniale, qui se caractérise par la mention ou comparaison aux œuvres canoniques qui renferment déjà un capital littéraire accumulé. Le texte commenté se transforme ainsi automatiquement en un bien littéraire par référence, son appartenance à un même groupe de livres consacrés lui permet de se distinguer parmi les nouvelles publications. Cet argument sert donc non seulement à donner du capital littéraire au texte mais également à persuader le lecteur de le lire car, étant donné que le critique et le lecteur partagent le même champ littéraire, il doit être familiarisé avec l'œuvre canonique à laquelle il est fait référence. Les autrices utilisent le terme « patrimoine » parce qu'il désigne l'existence d'un héritage littéraire et permet d'identifier quelques traces du livre commenté, soit par le biais de la thématique, du style ou du genre, avant même que le lecteur puisse commencer sa lecture. Or, durant les premières décennies et à cause de la méconnaissance de certains auteurs latino-américains, il se peut que l'on ne trouve pas de références patrimoniales, et dans ce cas-là nous mentionnerons ainsi les rapprochements littéraires auxquels font référence les commentateurs[769].

Pour leur part, les stratégies discursives offrent une exploration plus approfondie de l'argument, à travers l'analyse duquel l'on pourra distinguer les niveaux d'acceptation ou de refus d'un critique envers le texte commenté. Nous nous centrerons sur cinq d'entre elles qui nous semblent les plus cohérentes avec notre corpus. La première sera l'intensification qui consiste à présenter l'auteur ou son livre sous la forme de figures ou de phrases hyperboliques qui mettent en évidence ses aspects positifs ou ses réalisations. De par leur nature, ces stratégies sont toujours positives mais il est tout de même possible d'en identifier deux sous-types plus spécifiques, les expressions totalisantes et les actes directifs. Le premier se caractérise par l'utilisation de superlatifs pour qualifier l'auteur ou l'œuvre, « le meilleur livre », « le meilleur écrivain ». La seconde, quant à elle, suggère directement au lecteur la nécessité de lire le livre commenté.

La seconde stratégie discursive sera l'atténuation car même si un texte parvient à susciter un commentaire positif, ce dernier pourrait toutefois être nuancé par un bémol, présenté au conditionnel ou accompagné d'erreurs ou de défauts détectés par le critique, son capital littéraire sera donc moins important que celui d'un texte qui ne présente aucune atténuation.

769Étant donné que les personnes qui rédigent les commentaires ne sont pas seulement des critiques littéraires mais aussi des écrivains, des universitaires et des traducteurs, nous avons décidé d'utiliser le terme « commentateur » car il est plus général et nous permet de tous les regrouper.

La troisième est la négation avec un terme marqué, stratégie discursive qui se distingue par l'utilisation de la négation dans l'élaboration d'un argument, « ce n'est pas un mauvais livre » par opposition à « c'est un bon livre ». L'utilisation de cette stratégie montre que pour le critique le livre commenté possède quelques éléments qui méritent d'être lus sans pour autant que l'on se trouve devant une œuvre aboutie, le discours ne cherche donc pas à persuader le lecteur de lire le livre mais à le prévenir qu'il se pourrait que certains aspects lui plaisent ou ne le captivent pas. Le choix est donc laissé au lecteur, il lui incombe ainsi de confronter son propre horizon d'attente pour déterminer si tel livre lui convient ou non. La stratégie suivante est celle interrogative, qui est utilisée pour exprimer des questionnements sur la qualité de l'œuvre tout en évitant un jugement direct, qu'il soit positif ou négatif. L'interrogation ouvre une voie directe entre le critique et le lecteur car ce dernier doit se positionner devant le postulat émis par le critique, il lui revient aussi la tâche de définir la valeur littéraire de l'œuvre. Le texte commenté est donc dispensé d'accumuler du capital littéraire émanant du critique, il pourrait cependant encore être consacré grâce au public lecteur qui décide de le lire. La dernière stratégie est le détournement, le critique emploie ainsi des phrases assez connues, des citations d'auteurs célèbres ou un jeu de mots que le lecteur pourra identifier sans difficultés afin de comprendre la valeur littéraire que le critique lui désigne. En évitant de développer ses propres arguments, le critique décide de persuader le lecteur par transfert, stratégie beaucoup plus persuasive pour le lecteur commun car il se reconnaît ainsi plus facilement avec une comparaison qui lui est familière qu'avec un discours formel ou universitaire. Il se distingue de l'argumentation patrimoniale parce qu'il n'est pas forcément positif et qu'il ne fait pas uniquement référence aux auteurs consacrés. Il pourra également avoir recours à des phrases populaires ou des proverbes. Cette AD qui a été adaptée pour notre recherche, nous servira donc à mesurer à quel point la critique littéraire française a contribué à positionner la littérature latino-américaine durant notre période et comment elle a évolué au niveau discursif.

Concernant le choix des critiques qui seront commentés, nous avons décidé d'étudier trois commentaires de chaque écrivain. La sélection sera tout d'abord réalisée sur la base de deux critères qui sont la temporalité et l'importance. Selon le premier, les textes devront avoir été publiés en trois étapes qui sont le lancement, celle intermédiaire et la dernière traduction. Le recours à cette méthode nous permettra de voir l'évolution de la réception des auteurs et son acceptation dans le champ français. Or, l'espace temporel entre le lancement et la dernière traduction montrera qu'il existe une hétérogénéité entre les auteurs les plus anciens, tels que

Borges, et les plus récents, comme Bolaño, de même que, dans certains cas, il y aura des décennies d'écart entre ces derniers et dans d'autres seulement quelques années[770]. Concernant les commentaires de la période intermédiaire, elle sera choisie par rapport à l'œuvre qui a été traduite durant la temporalité intermédiaire, cependant si deux livres l'ont été durant la même année, nous allons choisir celui qui aura eu le plus d'impact sur la critique française. En ce qui concerne le critère de l'importance, et dès lors que nous aurons identifié la période en question, nous allons privilégier les commentaires qui seront parus dans les publications les plus influentes ou sous la signature des critiques les plus fameux car ils seront censés disposer d'un capital littéraire bien plus important.

Les commentaires choisis sont ainsi[771], dans le cas de Borges : « Un homme à tuer : Jorge Luis Borges, cosmopolite » (septembre 1952, *Les Temps modernes*) par René Étiemble, « Borges, ou l'érudition comme préparation à l'extase » (mai 1979, n° 148, *Le Magazine littéraire)* par Philippe Sollers et « Ceci n'est pas un poème de Borges » (mai 1999, *Libération*) par Philippe Lançon. Concernant Mario Vargas Llosa : « « La Maison verte » de Mario Vargas Llosa » (22 mars 1967, *Le Monde*) par Claude Fell, « Histoire de Mayta par Mario Vargas Llosa » (octobre 1986, *Esprit*) par Gilles Bataillon et « Métamorphoses de la vilaine fille » (9 novembre 2006, *L'Express*) par Daniel Rondeau. Quant aux traductions d'Onetti : « « Le Chantier » par Juan Carlos Onetti » (2 novembre 1967, *Les Nouvelles littéraires*) par Philippe Brunetière, « Partager l'héroïsme des autres » (1er janvier 1988, *Le Monde diplomatique*) par Gabriel Saad et « Laissons parler le vent » *(*1er janvier 1997, *Le Magazine littéraire*) par Jacobo Machover. En ce qui concerne Reinaldo Arenas, il s'agit d'« Un contestataire cubain : Reinaldo Arenas » (22 mars 1969, *Le Monde*) de Claude Couffon, d'« Une double désillusion » (1er juillet 1990, *Le Monde diplomatique*) d'André Gabastou et « Adios Arenas » (6 février 2000, *Sud Ouest*) de François Gaudry. Et pour ce qui est de la réception de Bolaño : « Chilienne de vie ! » (23 mai 2002, *Libération*) de Philippe Lançon, « Roberto Bolaño l'intranquille » (1er septembre 2004, *Le Magazine Littéraire*) d'Enrique Vila-Matas et « Les tombeaux des histoires » (21 juin 2008, *Le Figaro*) d'Olivier Mony. De ce corpus, le seuls commentateurs qui n'avaient pas une connaissance de l'espagnol comme langue et qui dépendait exclusivement de la traduction étaient Étiemble, Sollers, Rondeau, Brunetière et Mony. Par ailleurs, l'analyse de ces textes sera réalisée par

770 Pour comparer l'écart entre la publication en espagnol y sa traduction dans le cas de Borges voir l'annexe 82, pour Vargas Llosa l'annexe 83, Onetti l'annexe 84, Arenas l'annexe 85 et Bolaño l'annexe 86.

771Pour un tableau comparatif voir l'annexe 87.

date de publication, méthode qui nous permettra en effet de déterminer quelle est l'évolution de la réception de la prose latino-américaine en France.

1. Analyse des commentaires de la critique littéraire française

1.1. La tendance du support et la présence du commentateur

Le premier commentaire que nous analyserons concernant Borges est paru dans la revue *Les Temps modernes,* dirigée par Jean-Paul Sartre, une publication de gauche[772] qui était parvenue à se positionner comme la plus importante de l'Après-guerre, et dont le succès était comparable à celui de la *Nouvelle Revue Française* durant les premières décennies du XX^{ème} siècle. Même si *Les Temps modernes* a tout d'abord été publiée par Gallimard, durant la parution d'« Un homme à tuer : Jorge Luis Borges, cosmopolite » (1952), elle avait toutefois commencé une nouvelle aventure chez Julliard, une maison d'édition qui accueillait certes des publications de gauche comme *Les Lettres nouvelles* de Maurice Nadeau ; mais dont le directeur était toujours Jean-Paul Sartre. Or, *Les Temps modernes* n'était pas une revue littéraire en elle-même mais une revue polyvalente qui abritait des textes d'ordre « littéraire, artistique, mais aussi d'actualité où la prise de position politique est explicite et toujours sous-tendue par une argumentation d'ordre philosophique »[773], ce qui reflétait la personnalité de son fondateur auquel la revue devait en grande partie sa réputation.

La ligne éditoriale qui distinguait *Les Temps modernes* était celle d'une « revue « engagée » »[774] qui défendait ses idées politiques et artistiques avec férocité, ce qui a provoqué plusieurs querelles au sein même de cette dernière, comme celle entre Camus et Sartre concernant la violence politique du communisme soviétique[775], ou dans la société française générale avec les questionnements suscités par la publication du « Manifeste de 121 » contre la guerre d'Algérie. Quant à la rubrique littéraire de *Les Temps modernes,* elle jouissait d'une réputation sans pareille à l'époque puisqu'elle avait lancé le concept de littérature engagée de Sartre, qui serait suivi et imité dans plusieurs zones du monde, y compris en Amérique latine. Par ailleurs, les principaux représentants de l'existentialisme

772 CORPET, Olivier. « Temps modernes Les », *Encyclopædia Universalis* [En ligne]. Consulté le 16 novembre 2022. URL : https://www.universalis.fr/encyclopedie/temps-modernes-les/

773 GOETSCHEL, Pascale et LOYER, Emmanuelle. *Histoire culturelle de la France, de la Belle-Époque à nos jours*, Paris, Armand Colin, quatrième édition, 2011, p. 143.

774 Ibidem.

775 ARONSON, Ronald. « Sartre contre Camus : le conflit jamais résolu », in *Cités*, vol. 22, n°. 2, 2005, pp. 53-65.

publiaient souvent dans cette revue, de même que les poètes de la négritude. L'époque où Jorge Luis Borges a été présenté au lectorat français fut également importante puisque « les années 1950-1960 [est] l'apogée de son rayonnement et de son influence »[776]. L'intérêt pour des auteurs étrangers ainsi que l'ouverture dont a fait preuve cette revue aux nouvelles propositions littéraires faisaient donc partie de la politique des *Temps modernes* et René Étiemble était l'une des personnalités qui avait une prédilection pour les littératures étrangères.

En 1952, Étiemble était un critique consacré et reconnu dans le monde intellectuel français, qui avait déjà publié dans la *Nouvelle Revue Française* et côtoyait tout le milieu littéraire de l'époque. Son intérêt pour les littératures étrangères venait de son séjour aux États-Unis, qui lui avait permis de découvrir la littérature nord-américaine et celle latino-américaine grâce à ses voyages au Mexique. Mais il s'intéressait aussi aux littératures africaines et asiatiques, après un passage par l'Égypte où il avait pu approfondir ses connaissances sur le monde ancien et l'Afrique, il se proposerait de réfléchir sur l'influence des cultures arabes et asiatiques en Europe. Étienne suivait ainsi les préceptes de Goethe et de sa *Weltliteratur* selon lesquels il convient de s'imprégner des littératures de toutes les zones du monde, sans prendre en compte leur origine géographique mais leur apport esthétique. Il s'ouvrait donc aux littératures étrangères et considérait que toutes les grandes œuvres cohabitaient sur un pied d'égalité à l'intérieur de la Littérature Mondiale, un espace « accueillant en son sein les littératures aussi bien orales qu'écrites, celles de l'Afrique et des Amériques comme de l'Asie ou de l'Océanie »[777]. Mais, il allait encore plus loin que Goethe car il considérait que les chefs-d'œuvre de la littérature étaient atemporels, qu'ils pouvaient donc dialoguer entre eux sans prendre en compte leurs dates de publication, il imaginait ainsi dans ses commentaires quelle serait l'opinion de certains écrivains classiques sur des œuvres contemporaines, modèle qu'il reproduirait aussi dans son texte portant sur *Fictions* de Borges. La même année que celle de cette publication il obtiendrait le Prix Sainte-Beuve de la critique pour son livre *Le Mythe de Rimbaud.*

Le Magazine littéraire, dans lequel ont été publiés les commentaires sur Borges, Onetti et Bolaño, est elle aussi une publication mensuelle mais cette fois exclusivement littéraire. L'on n'y relève pas de tendance politique marquée qui la conditionnerait elle ou ses collaborateurs. Même si ce magazine a été racheté à plusieurs reprises et a changé de nom, tout d'abord pour

776 GOETSCHEL, Pascale et LOYER, Emmanuelle. *Op. cit*.

777 DÉTRIE, Muriel. « Étiemble, « citoyen de la planète » », in *Revue de littérature comparée*, vol. 301, n°. 1, 2002, pp. 97-101.

Le Nouveau magazine littéraire en 2017, puis en faveur de *Lire Magazine littéraire* en 2020, la structure de cette publication, qui consistait à consacrer un dossier entier à un écrivain ou un sujet littéraire[778], associé à un entretien et des articles sur l'actualité littéraire nationale et internationale, a cependant toujours été conservée. Il existe cependant une différence notable, selon *Le Figaro*[779], entre *Le Magazine littéraire* et d'autres publications comme *Lire*, son concurrent historique, le premier étant destiné à un public plus spécialisé tandis que le second s'adresse au grand public.

Or, la réputation de *Le Magazine littéraire* est largement supérieure du fait de son ancienneté car il a été fondé en 1966 et a été dirigé durant plus de trois décennies par l'écrivain Jean-Jacques Brochier, qui était un homme de lettres connus dans le milieu littéraire et de l'édition française mais qui ne jouissait toutefois pas de la même réputation que Sartre, par exemple. Son prestige grandissant et son capital littéraire seront donc accumulés au fil du temps, ce qui fait que leur effet consécrateur ne sera donc pas le même durant sa première étape que pendant la dernière. Philippe Sollers, l'auteur de l'article, « Borges, ou l'érudition comme préparation à l'extase » (1979), est un écrivain et éditeur français lui aussi réputé car il a dirigé la revue *Tel Quel* (1960-1982) dans laquelle publieraient Jacques Derrida, Michel Foucault ou encore Roland Barthes, et mis en valeur les œuvres d'auteurs comme Lautréamont, Antonin Artaud ou Georges Bataille. Sa présence a été si omnisciente dans le monde des lettres françaises qu'il a été transformé en personnage littéraire tout en conservant son véritable nom et en exerçant son métier, dans les œuvres de Michel Houellebecq, Laurent Binet et Philip Roth.

Le deuxième commentaire qui apparaît dans *Le Magazine littéraire*, celui qui a signé « Roberto Bolaño l'intranquille » (2004), est Enrique Vila-Matas, un écrivain espagnol né à Barcelone mais qui a vécu pendant plusieurs années à Paris où il a fréquenté les cercles littéraires des années soixante-dix. Avant de devenir l'ami de Bolaño, ses romans étaient déjà traduits en français chez Christian Bourgois, maison d'édition qui accueillerait quelques années plus tard l'œuvre du Chilien. À l'époque de la publication de cette critique, Vila-Matas était déjà un auteur consacré dans le champ international car il avait gagné en 2001 le Prix Rómulo Gallegos, en 2002 le Prix Herralde dans la catégorie roman et en France, le prix

778 A quelques rares occasions, *Le Magazine littéraire* traite aussi de sujets ou personnages historiques, comme Marx ou Charles de Gaulle, mais qui étaient toujours analysés dans une optique littéraire.

779 s/a. « Le Nouveau Magazine littéraire racheté par son concurrent Lire », *Le Figaro*, le 10 juin 2020 [En ligne]. Consulté le 17 novembre 2022. URL : https://www.lefigaro.fr/livres/le-nouveau-magazine-litteraire-rachete-par-son-concurrent-lire-20200610

Médicis étranger en 2003[780], renommée qui faisait donc de lui une voix jugée apte à commenter la valeur littéraire d'un auteur encore méconnu dans le champ français. L'on doit le commentaire sur Onetti « Laissons parler le vent » (1997) à Jacobo Machover, un critique littéraire et historien cubain qui vit en France depuis 1963 où il s'est exilé au moment de la prise de pouvoir par le régime castriste sur lequel il port un regard critique. Durant des années, il a été critique du *Magazine littéraire* ainsi que de *Libération*[781] où il se distinguait par ses commentaires d'œuvres rédigés en espagnol, il est aussi maître de conférence à l'Université dans les études latino-américaines, et possédait de ce fait une double capacité de consécration, car en tant que critique littéraire il était un « consacrant consacré »[782] et comme professeur d'université également un « consacrant institutionnel »[783].

Le journal *Libération*, dans lequel seront publiés les commentaires sur Borges (1999) et Bolaño (2002), est un journal qui a été créé en 1973 par Serge July avec le soutien de Jean-Paul Sartre, dont la tendance durant ses premières années de parution était d'« extrême gauche »[784]. Mais au fil des années, surtout durant la période où seraient commentés les écrivains latino-américains, la tendance de ce journal était toujours de gauche mais modéré : « Sur le plan politique, *Libération* est évidemment un journal progressiste et j'avais inventé en 1978 la formule « libéral-libertaire ». Mais la caractérisation partisane de *Libération* ne va pas beaucoup plus loin. Sa sensibilité est de gauche »[785]. Du fait que *Libération* est un quotidien généraliste, il possède également une rubrique consacrée à la littérature dans laquelle sont commentées les nouveautés littéraires ainsi que les événements artistiques du moment, non seulement en France mais également à l'étranger aussi parce que l'un des objectifs de *Libération* est d'avoir un impact aussi sur la communeauté internationale. « En France comme à l'étranger, les reporters de *Libération* sont souvent arrivés parmi les premiers, même au niveau mondial »[786]. La diffusion ainsi que la consécration de *Libération* constituaient donc,

780 s/a. « Enrique Vila-Matas », *Christian Bourgois* [En ligne]. Consulté le 19 novembre 2022. URL: https://bourgoisediteur.fr/auteur/vila-matas-enrique/

781 s/a. « Jacob Machover reçu sur NouvelObs », *L'Obs*, 2 août 2006 [En ligne]. Consulté le 19 novembre 2022. URL : https://www.nouvelobs.com/monde/20060802.OBS7090/jacobo-machover-recu-sur-nouvelobs-com.html

782 CASANOVA, Pascale. « Consécration et accumulation de capital littéraire », in *op. cit*.

783 Ibidem.

784 s/a. « Génération *Libération* », *Institut National de l'Audiovisuel (INA)*, 26 juin 2006 [En ligne]. Consulté le 19 novembre 2022. URL : https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/generation-liberation

785 JULY, Serge. « XI. *Libération*, journal d'opinion ? », *Opinion publique et crise de la démocratie*, François d'Orcival (Éd.), Paris, Presses Universitaires de France, 2019, pp. 201-211.

786 Ibidem.

pour un auteur étranger, un moyen de gagner du prestige littéraire dans le champ international aussi.

L'auteur des commentaires sur Borges et Bolaño est Philippe Lançon, un critique littéraire et écrivain qui travaille chez *Libération* depuis presque trente ans, qui est actuellement considéré comme l'un des critiques français les plus influents du fait de la réputation du journal ainsi que de la longévité de sa rubrique littéraire, ce qui s'illustre dans son obtention du prix Hennesy du journalisme littéraire en 2011, « pour l'extraordinaire qualité de ses articles »[787]. C'est le style de sa chronique qui lui a également valu sa réputation qui se caractérise en effet par des commentaires désinvoltes et même féroces des nouveautés littéraires, style qu'il déploie avec plus d'ampleur dans *Charlie Hebdo* où il collabore aussi[788]. Il est également connu pour être un grand amoureux de l'Amérique latine et ses commentaires sur la littérature de cette zone géographique sont fréquents ainsi que ses références aux écrivains latino-américains. De ce fait, il a participé à quelques activités liées à la culture latino-américaine et a même préfacé l'édition bilingue *Poèmes et antipoèmes* de Nicanor Parra, éditée chez Seuil en 2017[789], ou *Cuba. Une histoire de l'île par sa musique et sa littérature*[790]. Philippe Lançon est ainsi devenu non seulement un critique littéraire capable de consacrer une publication étrangère dans le champ français mais aussi un médiateur des productions de l'Amérique latine.

Le Monde, qui publiera des commentaires sur Vargas Llosa en 1967 et Reinaldo Arenas en 1969, est considéré en France comme un journal de référence car il exerce une influence non seulement sur le grand public mais aussi sur les responsables et décideurs politiques et culturels. Il possède donc un pouvoir de consécration bien supérieur à celui d'autres publications. Or, depuis sa création en 1944, *Le Monde* a connu plusieurs étapes bien distinctes, interdit après la libération à cause du rôle qu'il avait endossé sous l'occupation nazie, les premières années seront donc celles de la reconquête de sa réputation, c'est ainsi durant cette période que paraîtront les articles « « La Maison verte » de Mario Vargas Llosa » et « Un contestataire cubain : Reinaldo Arenas », qui sortiront durant l'étape s'étant

787 MONY, Olivier. « Le prix Hennessy du journalisme littéraire attribué à Philippe Lançon », *Livres Hebdo,* 15 avril 2015 [En ligne]. Consulté le 21 novembre 2022. URL : https://www.livreshebdo.fr/article/le-prix-hennessy-du-journalisme-litteraire-attribue-philippe-lancon

788 s/a. « Philippe Lançon », *Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs* [En ligne]. Consulté le 21 novembre 2022. URL : https://www.meetingsaintnazaire.com/Philippe-Lancon.html

789 PARRA, Nicanor. *Poèmes et antipoèmes* et *Anthologie 1937-2014*, Paris, Seuil, 2017.

790 QUILLÉVÉRÉ, Marcel. *Cuba. Une histoire de l'île par sa musique et sa littérature*, Paris, Albin Michel, 2022.

caractérisée par ce que l'on appellera la « prospérité sans cesse croissante »[791]. La ligne éditoriale à cette époque était celle d'une gauche modérée[792] ambitionnant de se forger une réputation dans le champ international, ce qui se répercuterait aussi bien dans l'ensemble des rubriques, politiques que littéraires, et générerait une ouverture aux nouveautés étrangères. L'importance accordée à cette dernière sera si grande que *Le Monde* sortirait un supplément hebdomadaire exclusivement consacré à la littérature sous le nom de « *Le Monde des* livres », dans lequel seraient publiés les deux commentaires qui nous intéressent.

L'auteur du commentaire sur Vargas Llosa est Claude Fell, professeur d'université spécialiste de la littérature latino-américaine et traducteur de l'espagnol vers le français. À l'époque, il publiait dans de nombreux journaux et revues, y compris dans *Le Monde*, pour commenter les nouveautés littéraires d'Amérique latine, ce qui lui a permis de se positionner très rapidement comme l'un des spécialistes de cette littérature et il avait également commencé une carrière à l'université. « Il s'intéresse en particulier à la constitution des identités nationales [de l'Amérique latine] et au fonctionnement des mécanismes culturels »[793]. Il est ainsi devenu un enthousiaste médiateur et diffuseur dans la presse, les espaces culturels comme la Maison de l'Amérique latine et à l'université des œuvres latino-américaines, en particulier de la littérature mexicaine, domaine dans lequel il était considéré comme un expert. Il a même été « membre à quatre reprises du prix littéraire Juan Rulfo de Guadalajara »[794]. Le commentaire de Fell sur Vargas Llosa figure donc parmi ses premières critiques portant sur la littérature de cette région et même s'il ne jouissait pas encore de crédit littéraire à ce moment-là pour consacrer un écrivain encore inconnu, la réputation du *Monde* a suffi malgré tout pour faire connaître en France le jeune Vargas Llosa.

De son côté, Claude Couffon, qui commenterait le livre de Reinaldo Arenas, était déjà un critique et médiateur connu de la littérature en espagnol. Dans le sous-partie précédent, « Mario Vargas Llosa, le conteur de la réalité latino-américaine », nous avons détaillé le rôle qu'il a joué dans la publication du premier livre de Vargas Llosa à Barcelone, *La ciudad y los perros.* Cependant, il a commencé à se faire à une renommée en 1951, lors de sa publication d'un article dans *Le Figaro* qui enquêtait sur la mort du poète espagnol Federico García

791 EVENO, Patrick. « Le Monde, un journal en péril », *Institut national de l'audiovisuel*, 13 octobre 2010 [En ligne]. Consulté le 21 novembre 2022. URL : https://larevuedesmedias.ina.fr/le-monde-un-journal-en-peril

792 COLOMBANI, Jean-Marie. « Le journal *Le Monde*, prescripteur d'opinion ? », *Opinion publique et crise de la démocratie*, François d'Orcival (Éd.), Paris, Presses Universitaires de France, 2019, pp. 187-199.

793 s/a. « Claude Fell », *Penser le Mexique. Annuaire de Mexicanistes en France*, Estefanía Àngeles et Sonia V. Rose (Coord.), Paris, La Maison universitaire franco-mexicaine, 2018, pp. 152-154.

794 Ibidem.

Lorca. Le récit de Couffon s'est avéré de toute première importance car en 1948 il avait visité Grenade[795] pour rencontrer les amis du poète qui l'ont accompagné durant les jours ayant précédé son décès. Son intérêt pour le monde hispanique s'est rapidement développé à l'égard de l'Amérique latine et son travail de critique et traducteur se pencherait aussi sur cette zone géographique. « Couffon rencontre Pierre Seghers, pour qui il traduit deux volumes de Nicolás Guillén en 1955 (Guillén venait d'obtenir le Prix Staline en 1954, dont on a peine aujourd'hui à imaginer le retentissement), Juan Ramón Jiménez en 1956 (année où Jiménez obtient le Prix Nobel), les Messages indiens d'Asturias en 1958 »[796]. Il était donc, au moment de cette publication, un critique « consacré consacrant » qui pouvait octroyer du crédit littéraire aux auteurs encore méconnus en France et leur garantir un lectorat, ce en particulier parmi les hispanistes et latino-américanistes.

La revue *Esprit*, où sera publié le deuxième commentaire sur Vargas Llosa, est une publication mensuelle qui est apparue pour la première fois en 1932 et qui se caractérise depuis ses débuts par son caractère généraliste. La ligne éditoriale qui a guidé *Esprit* depuis neuf décennies est, selon Pascale Goetschel et *al.,* « le pôle du catholicisme progressiste »[797], qui pouvait embrasser des idéaux de gauche mais sans tomber pour autant dans le modèle des publications engagées comme celle de Sartre, dont la ligne éditoriale se distinguait ainsi parce qu'elle se montrait moins tolérante, ou plus critique, si l'on veut, à l'égard des politiques autoritaires de certains pays socialistes. Or, l'un des principaux piliers de cette revue était sa couverture internationale. « Sous-titrée depuis sa fondation "revue internationale", *Esprit* s'est toujours intéressée à ce qui se passe hors de l'hexagone »[798], sa rubrique de littérature visait elle aussi cet objectif et l'on pouvait toujours trouver des commentaires sur la littérature étrangère dans la rubrique « La Librairie du mois ». À l'époque de la parution d'« Histoire de Mayta par Mario Vargas Llosa » (1986), *Esprit* avait déjà une réputation bien forgée et elle rivalisait en prestige avec *Les Temps modernes* de Sartre. L'auteur du commentaire publié chez *Esprit* est Gilles Bataillon, sociologue spécialiste de l'Amérique latine, notamment de l'Amérique centrale. Il est désormais professeur d'université en France et ses recherches sont centrées sur la violence politique de ce territoire[799]. Or, durant toute cette période, il a publié dans plusieurs revues des commentaires littéraires des livres latino-américains, avec une

795 TUÑÓN DE LARA, Manuel. « Claude Couffon : À Grenade, sur les pas de García Lorca », in *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, n° 52, 2017, pp. 277-278.

796 MASSON, Jean-Yves. « Claude Couffon : portrait du traducteur en poète-explorateur » in *Iberic@l*, n°. 6, 2014, pp. 163-166 [En ligne]. Consulté le 10 janvier 2022. URL: https://ieh.hypotheses.org/227

797 GOETSCHEL, Pascale et LOYER, Emmanuelle. *Op. cit*.

798 s/a. « *Esprit.* Comprendre le monde qui vient », *Esprit* [En ligne]. Consulté le 23 novembre 2022. URL : https://esprit.presse.fr/historique

prédilection pour les romans historiques ou ceux qui interrogent leurs sociétés depuis la littérature, comme *Histoire de Mayta* de Vargas Llosa. Il convient de noter aussi que Gilles Bataillon appartient à une famille d'hispanistes célèbres, dont Marcel Bataillon est le plus renommé, et bénéficiait donc d'un prestige reçu en héritage qui lui donna en 1986 assez d'envergure pour pouvoir commenter des œuvres de cette zone géographique. Sa relation avec *Esprit* perdure encore aujourd'hui car il fait partie du comité de rédaction de cette revue[800].

Le dernier commentaire sur Vargas Llosa paraîtra dans *L'Express*, un hebdomadaire généraliste ayant vu le jour en 1953 qui a connu plusieurs étapes tout au long de son existence. Durant une première période, il a été associé à la gauche modérée et a accueilli des plumes comme Albert Camus, André Malraux, Jacques Lacan ou François Mauriac. A partir des années quatre-vingt il s'orientera cependant vers la droite, ce qui sera plébiscité par son public, « en 1981, *L'Express* a touché plus de 2,8 millions de lecteurs dont près de la moitié sont des cadres »[801]. Désormais, du fait de la parution de « Métamorphoses de la vilaine fille » en 2006, cet hebdomadaire est considéré comme une publication de droite[802]. Même si actuellement le tirage de *L'Express,* de même que celui de la plupart des publications imprimées, a baissé en raison de la parution d'un grand nombre de revues spécialisées et de la concurrence d'internet comme moyen de communication, il jouit toutefois encore d'une capacité de consécration auprès du grand public car son tirage est d'environ 150 000 exemplaires[803] et il conserve le prestige que lui vaut son ancienneté en tant qu'hebdomadaire. L'auteur du commentaire sur Vargas Llosa est Daniel Rondeau, un écrivain et éditeur français qui, en 1998, « reçoit le Grand Prix de littérature Paul Morand pour l'ensemble de son œuvre »[804], il est donc bien positionné dans le champ français pour diffuser une œuvre littéraire. De plus, sa présence est notable dans les rubriques littéraires des journaux et revues françaises car il a collaboré à bon nombre d'entre eux. Son intérêt pour la littérature étrangère

799 s/a. « Gilles Bataillon », *Esprit* [En ligne]. Consulté le 23 novembre 2022. URL : https://esprit.presse.fr/ressources/portraits/gilles-bataillon-616

800 s/a. « Gilles Bataillon », *Éditions du félin* [En ligne]. Consulté le 23 novembre 2022. URL : https://editionsdufelin.com/auteur/gilles-bataillon

801 s/a. « Premier numéro de *L'Express* », *France Archives. Portail national des archives* [En ligne]. Consulté le 23 novembre 2022. URL : https://francearchives.fr/fr/pages_histoire/293516198

802 DASSONVILLE, Aude et CASSINI, Sandrine. « « *L'Express* » réaffirme son ancrage libéral », *Le Monde*, 23 septembre 2021 [En ligne]. Consulté le 23 novembre 2022. URL : https://www.lemonde.fr/economie/article/2021/09/23/l-express-reaffirme-son-ancrage-liberal_6095783_3234.html

803 s/a. « Classement diffusion Presse Magazine 2021-2022 », *Alliance pour les chiffres de la presse et les médias (ACPM)* [En ligne]. Consulté le 24 novembre. URL : https://www.acpm.fr/Les-chiffres/Diffusion-Presse/Presse-Payante/Presse-Magazine

804 s/a. « Daniel Rondeau », *Académie française* [En ligne]. Consulté le 24 novembre. URL : https://www.academie-francaise.fr/les-immortels/daniel-rondeau

remonte en effet aux années quatre-vingt, époque où il publiera chez *Libération* la réponse de quatre cents écrivains du monde entier à la question : « Pourquoi écrivez-vous ? »[805]. Parmi les écrivains étrangers ayant répondu à cette question, figurent Jorge Luis Borges et Gabriel García Márquez. Au début des années 2000, Rondeau était donc un écrivain doté d'un pouvoir de consécration considérable dans le champ français et dont le crédit littéraire augmentera encore plus durant ces dernières années, car il sera élu membre de l'Académie Française en 2019.

La revue *Les Nouvelles littéraires,* qui éditerait un commentaire sur Onetti, était une publication créée en 1922 dont l'objectif était de faire un « journalisme littéraire français », d'où la décision de la publier de façon hebdomadaire car la périodicité était l'un des aspects fondamentaux pour cette revue, elle se distinguait ainsi du modèle classique de l'époque où une revue spécialisée paraissait de façon mensuelle. Afin de pouvoir assurer cette périodicité *Les Nouvelles littéraires* a parié sur une grande diffusion de la littérature étrangère et visait à partager l'opinion des écrivains sur des sujets qui intéressaient la société française. Cette revue suivait donc une ligne éditoriale. Selon Paul Dirkx, elle était certes « centriste »[806] mais avec une vocation universaliste appréciée par les auteurs étrangers car ils considéraient qu'un commentaire positif dans une revue comme *Les Lettres Nouvelles* allait les consacrer sur le champ international, « les écrivains étrangers eux-mêmes ont « souhaité la consécration des *NL* qui authentifiait leur valeur universelle », tant il est vrai que ce journal a pendant deux décennies « prospecté infatigablement tous les domaines étrangers » »[807]. Cette revue a disparu en 1982, mais au milieu des années soixante, époque où a été publié le commentaire « « Le Chantier » par Juan Carlos Onetti », sa réputation demeurait grande. Philippe Brunetière est l'auteur du commentaire de l'Uruguayen. Il s'agit d'un écrivain et essayiste qui est principalement connu pour son livre *La Varende, le visionnaire* (1959), texte qui retrace la vie du romancier Jean de la Varende. Cette publication fera de lui un personnage important dans le milieu littéraire français à partir des années soixante car son livre biographique exposera de façon détaillée la vie de la Varende et son rapport avec l'histoire de son pays[808]. Il deviendra aussi critique littéraire pour plusieurs revues mais principalement pour *Les*

805 BECQUEMBOIS, Michel. « «Pourquoi écrivez-vous?», le hors-série de « Libé » qui a fait date », *Libération*, 1er février 2022 [En ligne]. Consulté le 24 novembre 2022. URL : https://www.liberation.fr/culture/livres/pourquoi-ecrivez-vous-le-hors-serie-de-libe-qui-a-fait-date-20220201_VRVBBOYYVRBRLEGVWVYY7YSXGE/

806 DIRKX, Paul. « Les Nouvelles littéraires, un journalisme littéraire français », in *Les « amis belges » : Presse littéraire et franco-universalisme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, pp. 211-252.

807 DIRKX, Paul. Op. cit.

808 FOISIL, Madeleine. « Le témoignage littéraire, source pour l'historien des mentalités. Un exemple : Jean de La Varende, 1887-1959 », in *Histoire, économie et société*, vol. 3, n°1, 1984, pp. 145-160.

Nouvelles littéraires. Cependant, en comparaison des autres auteurs que nous avons mentionnés, Brunetière jouissait d'un crédit littéraire moins important car ses travaux littéraires demeureraient presque tous centrés sur la figure de La Varende, il n'était donc pas spécialiste des littératures étrangères et encore moins de la littérature latino-américaine. Malgré cela, il est intéressant de noter que ce critique qui s'était principalement concentré sur l'œuvre d'un écrivain français du début du XXème siècle, a commenté le livre d'un auteur aussi peu connu que Juan Carlos Onetti.

Un autre commentaire sur Onetti et un consacré à Arenas seront publiés dans *Le Monde diplomatique,* une publication mensuelle qui a vu le jour en tant que supplément du journal *Le Monde* et qui avait pour objectif de s'adresser aux services consulaires du monde entier, d'où le mot *diplomatique*, qui faisait partie du sous-titre de cette revue à l'époque : « Journal des cercles consulaires et diplomatiques »[809]. Par rapport aux autres publications, *Le Monde diplomatique,* créé en 1954, avait deux avantages considérables. Tout d'abord, il bénéficiait en effet, depuis sa création de la réputation du *Monde*, prestige qui a d'ailleurs augmenté à partir des années soixante-dix grâce à l'ajout d'autres rubriques comme « l'économie, la société, la culture, les idées »[810]. Son second avantage résidait dans son large réseau de diffusion, du fait que *Le Monde diplomatique* s'était tout d'abord centré sur les rubriques internationales, il était en mesure de diffuser des informations dans la plupart des pays où il existait une ambassade française, ce qui a permis la publication du *Monde diplomatique* dans une dizaine de langues[811]. Il est désormais « le journal français le plus diffusé dans le monde »[812] grâce aux éditions internationales qui sont distribuées dans plus de trente pays, facteurs qui font tous deux de *Le Monde diplomatique* une publication de référence. Or, malgré ses liens maternels avec *Le Monde* cette revue mensuelle a toutefois acquis, au fil des décennies, une indépendance éditoriale, surtout sous la direction d'Ignacio Ramonet, évolution qui s'est traduite par un traitement différent de l'information et une autre orientation idéologique[813] puisqu' il se situe à gauche du *Monde.* À la fin des années quatre-vingt, année où a été publié « Partager l'héroïsme des autres »*, Le Monde diplomatique* avait consolidé son nouveau modèle généraliste et la rubrique littéraire existait déjà et, bien qu'étant petite, elle

809 s/a. « Histoire d'une indépendance », *Le Monde diplomatique* [En ligne]. Consulté le 26 novembre 2022. URL : https://www.monde-diplomatique.fr/diplo/apropos

810 Ibidem.

811 Ibidem.

812 Ibidem.

813 HARVEY, Nicolas. « L'internationalisation du *Monde diplomatique* : entre « cosmopolitisation » et homogénéisation éditoriale », *Pôle Sud*, vol. 30, n°. 1, 2009, pp. 85-97.

pouvait malgré tout non seulement faire connaître un écrivain étranger en France mais également dans le champ international.

L'auteur du commentaire sur Onetti serait Gabriel Saad, un écrivain, critique littéraire et traducteur uruguayen qui jouissait d'une réputation bien établie dans les lettres en espagnol grâce à sa traduction de *Los cantos de Maldoror* (Centro Editor, 1969). Saad s'était positionné comme l'un des spécialistes de la littérature uruguayenne et a ensuite commencé aussi à traduire des œuvres d'auteurs uruguayens vers le français comme *Les Feux du Paradis* d'Enrique Estrázulas (Gallimard, 1980). Depuis 1978 il est également enseignant d'université en France[814], statut qui lui a permis d'augmenter son pouvoir de consécration à partir des années quatre-vingt, ce en particulier dans certains milieux hispanistes de France. Le commentaire de Saad sur Onetti donnera lieu, durant les années qui suivront, à plusieurs journées d'études et à des articles universitaires sur cet écrivain, de sorte que nous devons considérer qu'il a ainsi réalisé un travail de diffusion à long terme de l'œuvre de l'Uruguayen et ne s'est de la sorte pas seulement positionné en tant que critique d'une nouveauté littéraire. L'autre commentaire paru dans *Le Monde diplomatique*, « Une double désillusion », sera signé par André Gabastou, traducteur et critique littéraire français qui est aussi professeur d'université à Bruxelles. Ses travaux de traduction, « des auteurs espagnols (Enrique Vila-Matas, Bernardo Atxaga, Eduardo Lago, etc.) et latino-américains (Jorge Luis Borges, Victoria Ocampo, Adolfo Bioy Casares, Mario Bellatin, etc.) »[815], feront rapidement de lui un connaisseur des lettres en espagnol et il sera largement présent dans les rubriques littéraires des journaux et revues. Cependant, ces dernières années, ses choix de traductions ont privilégié les œuvres espagnoles, surtout celle d'Enrique Vila-Matas, et sa capacité de consécration se limitera au public hispaniste francophone.

Le dernier commentaire sur Arenas sera publié dans *Sud- Ouest*, un journal ayant vu le jour en 1944[816] après l'occupation nazie en France. Il s'agit d'une publication qui a pour particularité d'être régionale, ainsi, dans son format papier elle ne s'adresse qu'aux habitants de la zone sud-ouest du pays. Nous avons, cependant, décidé d'inclure le commentaire de *Sud-Ouest* car il montre à quel point la littérature latino-américaine fascinait non seulement les capitales, comprises comme des espaces plus ouverts aux échanges internationaux, mais également les

814 s/a. «M. Gabriel SAAD ». *Sorbonne Nouvelle* [En ligne]. Consulté le 28 novembre 2022. URL : http://www.univ-paris3.fr/m-saad-gabriel-14372.kjsp

815 s/a. « André Gabastou ». *Le livre sur les quais* [En ligne]. Consulté le 28 novembre 2022. URL : https://www.lelivresurlesquais.ch/auteur/andre-gabastou/

816 GAYAN, Louis-Guy. « Sud-Ouest : du journal au groupe », in *Communication et langages*, n°. 82, 4ème trimestre, 1989, pp. 79-92.

villes de l'intérieur du pays. De plus *Sud-Ouest* dont la réputation est bien bâtie grâce à son ancienneté et à son tirage, « est lu, chaque jour, par plus d'un million de lecteurs »[817]. Comme toute publication ancienne, elle est passée par plusieurs étapes depuis sa création et même si sa ligne éditoriale est guidée par sa devise « Les faits sont sacrés, les commentaires libres »[818], elle est toutefois associée à une tendance centriste qui « ne saurait tolérer toute expression raciste, xénophobe »[819]. Elle s'est donc attelée à la promotion des littératures étrangères dès ses débuts et continuera à le faire durant les années deux mille, période où sera publié le commentaire « Adios Arenas » dans *Sud-Ouest dimanche,* la version dominicale de ce journal et qui contient plus d'informations sur des activités culturelles et sportives. L'auteur de cet article est François Gaudry, traducteur et critique français, dont les traductions ont été publiées chez Métailié, Phébus, Christian Bourgois ou encore La Nouvelle Escampette[820]. Il connaît assez bien la littérature latino-américaine non seulement grâce à ses traductions mais également parce qu'il a vécu pendant plusieurs années au Mexique et sa réputation dans le monde de la traduction française est également notable parce qu'il a reçu le Prix Halpérine-Kaminsky de 2004 pour sa traduction de *L'Année où le lion s'est échappé* de Leonardo Padura. Son travail en tant que critique littéraire est beaucoup plus restreint et se limite presque uniquement à l'article publié dans *Sud-Ouest*. Gaudry pouvait ainsi consacré un livre auprès du public spécialisé des hispanistes mais aussi au grand public car *Sud-Ouest* bénéficiant d'un grand tirage.

Pour finir, *Le Figaro* sera la dernière publication que nous analyserons car un commentaire sur Bolaño y fut publié dans ses pages en 2008. Ce journal est aujourd'hui le plus ancien de France, ce qui fait de lui une publication de référence car il a été fondé en 1854, et du fait son ancienneté il a traversé diverses étapes tout au long de son existence mais sa ligne éditoriale est toujours demeurée associée à la droite conservatrice[821]. Sa réputation en France est non seulement due à son ancienneté mais également aux auteurs qui ont collaboré dans ses pages, tels que Charles Baudelaire, Marcel Proust ou les frères Goncourt. La littérature a ainsi été toujours présente dans *Le Figaro,* mais il ne faut pas oublier que, durant une certaine période, une partie des journaux conservateurs français étaient opposés à la diffusion de la littérature

817 s/a. « Qui sommes-nous ? », *Sud-Ouest* [En ligne]. Consulté le 28 novembre 2022. URL : https://www.sudouest.fr/qui-sommes-nous/

818 s/a. *Charte de* Sud-Ouest *de la rédaction*, Canéjan, Sud-Ouest, 2011, p. 5.

819 Ibidem.

820 s/a. « François Gaudry », *Matrana* [En ligne]. Consulté le 27 novembre 2022. URL : https://www.matrana.fr/matrana/repertoire-des-traducteurs-de-nouvelle-aquitaine/francois-gaudry.html

821 s/a. « Titre de presse : *Le Figaro* », *RetroNews. Le site de presse de la BNF* [En ligne]. Consulté le 28 novembre 2002. URL : https://www.retronews.fr/titre-de-presse/figaro-1854

étrangère en France[822]. Cependant, lorsque les littératures étrangères se sont imposées dans les rubriques culturelles et littéraires, elles ont gagné davantage de place dans les publications.

La parution des suppléments culturels dans les années soixante-dix est ainsi devenue une nécessité pour une partie de la presse qui voyait, d'un côté, une augmentation dans le flux de l'information et, de l'autre, une société lectrice dont le nombre des membres croissait à toute allure. *Le Figaro* a ainsi décidé de sortir le supplément *Le Figaro Magazine* qui sera entièrement consacré à la production culturelle nationale et internationale, y compris aux littératures latino-américaines. Actuellement, ce supplément existe encore et le commentaire sur Bolaño, « Les tombeaux des histoires », paraîtra dans la rubrique littéraire « Culture-Livres ». Son auteur sera Olivier Mony, écrivain et critique littéraire qui collabore au *Figaro Magazine* et *Sud-Ouest* depuis des décennies, et dont la qualité du travail lui a permis de gagner le « Prix Hennessy du journalisme littéraire »[823] en 2007. Il n'est pas spécialiste de la littérature latino-américaine et son travail en tant que critique montre qu'il s'intéresse plutôt à la production littérature française et européenne. De ce fait, le lectorat de Mony n'est pas composé d'hispanistes, mais plutôt d'un large public, il pouvait donc contribuer à la consécration d'un auteur comme Bolaño, encore peu connu en France dans les années 2008. La réputation du *Figaro Magazine*, ainsi que celle de ce critique, suffirent pour convaincre les lecteurs de se plonger dans le roman *2666* du Chilien qui est composé d'un millier des pages.

1.2. La mise en page et les aspects formels des commentaires

Du fait de la nature de notre corpus, l'analyse de la mise en page des commentaires s'impose comme une nécessité pour comprendre la valorisation et le type de diffusion réalisés par les journaux et revues que nous allons étudier. Le lecteur ne reçoit pas le commentaire comme un ensemble de lettres accompagnées d'un titre, il reçoit un texte qui se situe dans un espace limité qu'est le support, c'est-à-dire la publication, et qui montre une hiérarchisation aussi bien dans les titres que dans les images qui l'accompagnent en suivant les critères de sa ligne éditoriale[824]. C'est ainsi que l'on peut considérer « la page comme un support signifiant »[825]. De cette façon, chaque élément apporte une signification à la lecture du texte et configure la

822 Voir le sous-partie « Le lecteur spécialisé et la critique littéraire française ».

823 s/a. « Olivier Mony ». *Hachette* [En ligne]. Consulté le 30 novembre 2022. URL : https://www.hachette.fr/auteur/olivier-mony

824 Pour mieux connaître le vocabulaire associé à la mise en page voir l'annexe 88.

825 MOUILLAUD, Maurice et TÉTU, Jean-François. *Le Journal quotidien*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1989, p. 56.

manière dont le lecteur la perçoit. En outre, le texte est inséré dans une rubrique ou un supplément et n'est pas traité de la même manière s'il s'agit d'un texte d'information ou d'opinion, de même que s'il est commenté dans la rubrique de littérature étrangère ou dans celle de littérature tout court. Tous ces critères de publication, qui sont décidés par le journal ou la revue, ont évolué au fil du temps et nous observerons ainsi une distinction en termes de mise en page entre les commentaires les plus anciens et les plus récents.

Or, dans la présentation des commentaires les plus récents, l'on distingue trois composantes à caractère visuel qui jouent un rôle déterminant dans la mise en valeur d'un texte, à savoir le titre, le positionnement du texte et le fait qu'il soit accompagné ou non d'une image. La première est la seule dont la présence est obligatoire dans un article. Son importance est donc essentielle car elle fait office de porte d'entrée au texte et ses attributs dépendront des critères choisis par l'éditeur. Sa taille et sa typographie varient donc par rapport au texte, mais celui-ci se distingue également d'autres textes de la même publication, de sorte que la présentation du titre devient ainsi « le premier indicateur de la « valeur » d'une information »[826], car il indique, tout d'abord, que l'information mérite d'être connue des lecteurs et, en même temps, elle donne une image générale du contenu du commentaire. De ce fait le titre peut être plus facilement retenu par le lecteur, en particulier les titres incitatifs qui s'avèrent beaucoup plus créatifs et énigmatiques que les titres informatifs, ces derniers étant de nos jours très peu utilisés dans les rubriques littéraires. Nous considérons donc que les titres incitatifs bénéficient d'une plus grande capacité à obtenir une consécration que ceux informatifs puisqu'ils impliquent souvent que le commentateur s'est davantage investi à l'égard de l'œuvre ou de l'auteur. Rappelons à titre d'exemple le mots que Drieu La Rochelle avait choisi pour sa rencontre avec l'écrivain argentin : « Borges vaut le voyage », titre qui a été repris plusieurs fois pour examiner la pensée borgésienne.

L'autre composante qui montre elle aussi la valeur accordée au support envers le commentaire est le positionnement du texte. Dans un support signifiant tel que la page d'un journal ou d'une revue, celui vertical n'a en effet pas la même valeur que le positionnement horizontal. « Une surface plus large paraît toujours plus importante qu'une surface plus haute, du fait de notre habitus de lecture, linéaire, horizontal »[827]. Une telle distinction n'existe pas dans les publications les plus anciennes, mais dans les supports modernes les textes positionnés à la verticale sont utilisés dans tous les journaux et revues. Ainsi, le choix de publier un

826 Idem, p. 65.
827 Idem, p. 69.

commentaire dans un positionnement ou un autre démontre non seulement la hiérarchisation opérée par l'éditeur mais aussi la valorisation que le lecteur en fait avant même de commencer sa lecture. Finalement l'image est devenue une composante omniprésente dans la presse moderne, et la valeur qu'on lui accorde aujourd'hui a également évolué, car désormais toutes les publications divulguent des images dans leurs unes, et les surfaces qu'elles recouvrent ont elles aussi évolué car certaines publications vont jusqu'à utiliser une seule image pour couvrir la totalité de leurs unes. Nous pouvons en effet constater ce phénomène dans quelques numéros récents de *Le Figaro Magazine* et de *Libération,* qui privilégient ce modèle. À l'intérieur de la publication, l'image conserve son importance, de telle sorte que « l'utilisation d'une représentation visible, statutaire, dessin ou peinture, modifie le crédit dont tout individu affecte l'objet représenté »[828]. De par ses dimensions, l'image ne peut pas accompagner tous les articles d'information ou d'opinion, elle est donc un bien rare dans la presse écrite et seulement placée à côté des articles qui sont jugés notables par l'éditeur de la publication. Néanmoins, n'oublions pas que jusque dans les années quatre-vingt-dix la présence des images demeurait encore très faible en raison du coût élevé de l'impression de celles-ci.

Il faudra donc contextualiser la présence d'un commentaire avec une image afin de comprendre la réelle valeur que cette publication lui a accordée. Même si dans les textes journalistiques les aspects formels sont souvent similaires à cause de la mise en page des rubriques littéraires ou des suppléments dans lesquels ceux-ci sont insérés, nous mentionnerons toutefois aussi les éléments de présentation des commentaires littéraires qui permettent en effet de les distinguer d'autres articles de la même publication et parce que l'ensemble de ces éléments crée ainsi un message destiné au lecteur. Encore une fois, ces éléments varieront considérablement au fil des années car la structuration d'un texte journalistique a elle aussi évolué[829], ils seront donc plus présents et de façon plus marquée dans les publications les plus récentes.

Le premier commentaire sur Borges, « Un homme à tuer : Jorge Luis Borges, cosmopolite », a été publié dans la rubrique « Exposés » des *Temps modernes,* et est composé de quinze pages toutes accompagnées du nom de la rubrique ainsi que de l'auteur : Étiemble. Étant donné qu'il s'agit là d'un commentaire datant des années cinquante, la mise en page fait défaut. Nous distinguons cependant le titre écrit complètement en majuscules avec une taille de police bien plus grande pour le distinguer du contenu. Ce titre informe bien sur la thèse de l'auteur qui

828 Idem, p. 77.

829Pour voir l'évolution de la mise en page nous pouvons comparer trois périodes différents : sur Onetti en 1967 (annexe 89), sur Arenas en 1990 (annexe 90) et sur Vargas Llosa en 2006 (annexe 91).

consiste à classer Borges comme un cosmopolite, un auteur qui peut être lu dans le monde entier car il appartient au champ de la Littérature mondiale, néanmoins il s'agit là d'une affirmation qui est précédée d'une consigne « Un homme à tuer » sous la forme d'une énigme qui ne pourra être dévoilée au lecteur qu'après la lecture du commentaire. Ce titre ne manifeste pas de façon explicite l'opinion du critique sur Borges, mais il montre toutefois qu'il existe une implication profonde et émotive du critique envers l'œuvre de l'Argentin. Pour Étiemble, il n'est pas question de donner des informations sur la nationalité de l'auteur ou sur son œuvre dans le titre si ce n'est de souligner l'effet que suscite sa lecture, à savoir la confirmation que Borges est en effet un cosmopolite, caractéristique qui pourrait faire que certains intellectuels nationalistes estiment qu'il est nécessaire de le tuer, c'est-à-dire d'empêcher la diffusion de sa littérature. Étiemble ne se limite donc pas à mentionner l'existence de cet écrivain encore méconnu en France, mais contribue qui plus est à amplifier la discussion autour de Borges, discours qui sera marqué par la passion qui est bien symbolisée par la phrase : « Un homme à tuer ». Nous devons signaler également que le texte d'Étiemble est paru en 1952, soit un an après la parution de la traduction française et sept après la publication en espagnol.

Concernant les aspects formels, la critique d'Étiemble se distingue des autres car elle se présente sous la forme d'un essai, dans lequel les notes de bas de page sont nombreuses, et qui est divisé en quatre sous-parties, ce qui est une caractéristique fréquente dans les publications de l'époque telles que *Les Temps modernes*. La première sert à introduire la chronologie du terme cosmopolite, ou ses équivalents dans d'autres pays, et à montrer son importance au fil de l'histoire. Et la deuxième se distingue par un sous-titre qui indique la position d'Étiemble sur ce sujet : « Le véritable sage est un cosmopolite ». Le nom de Borges n'est évoqué qu'à partir de cette sous-partie. La troisième critique quant à elle l'Europe des années quarante qui avait été dévastée à cause du nationalisme, qui s'était illustré dans les milieux littéraires par le rejet des œuvres cosmopolites et de la circulation de la littérature étrangère. La quatrième s'attelle de son côté à commenter quelques récits de *Fictions* et à positionner le livre comme une œuvre universelle ainsi qu'à critiquer la traduction réalisée par Verdevoye et Ibarra.

Le premier commentaire sur Vargas Llosa est paru dans la rubrique « Littérature à l'étranger » du supplément « *Le Monde* des livres » du *Monde*. Le titre du commentaire de Claude Fell était « « La Maison verte » de Mario Vargas Llosa » et il était accompagné d'un sous-titre annonçant la nationalité de l'écrivain, information qui apparaît toujours à côté des œuvres étrangères de cette rubrique, l'objectif étant d'aider le lecteur à se construire un imaginaire

face à un nouvel espace géographique ou linguistique. Le texte portant sur Vargas Llosa n'est pas l'article qui ouvre la rubrique ni le plus long et il n'est pas non plus accompagné d'une image, son importance s'avère donc minime par rapport aux autres articles qui sont mieux positionnés dans cette rubrique. Cependant, sa mise en page se compose de trois colonnes et d'une extension considérable qui fait de lui un commentaire doté d'une importance relative car, dans ce journal, il en existe d'autres bien plus succincts dont le nom de l'auteur n'est même pas mentionné. En revanche, dans le commentaire sur Vargas Llosa, le nom de Claude Fell figure bel et bien dans la dernière ligne du texte.

En plus de signaler la date de publication de ce commentaire, 1967, l'on propose aussi des références bibliographiques afin de comprendre la réception de ce Péruvien en France. L'article de Fell a été publié un an après la parution en français de *La Ville et les chiens*, et trois ans après sa publication en espagnol. Cependant, Fell a aussi commenté *La Maison verte*, livre qui ne serait publié en français qu'en 1969, mais qui venait de paraître quelques mois auparavant en espagnol. Son commentaire sert ainsi non seulement à parler du premier roman de Vargas Llosa mais également à créer des attentes chez le lecteur français. Son deuxième roman était en effet en train d'être traduit en 1967. L'aspect formel offre, par contre, une distinction considérable avec le précédent car son titre est entièrement informatif et il comprend un ensemble de trois colonnes. L'on n'y dispose d'aucun élément qui pourrait nous permettre de connaître l'implication du commentateur sur le livre. Or, il existe une différence de taille en termes de police dans le titre et les éditeurs ont décidé de mettre l'accent sur le nom de ce roman plutôt que sur celui de son auteur, disparité que l'on pourrait expliquer par deux facteurs, tout d'abord, par la méconnaissance du lecteur français de Vargas Llosa et, ensuite, par la production littéraire encore faible de cet écrivain péruvien dans les années soixante. En effet, même si les éditeurs du *Monde* ou Claude Fell avaient voulu mettre l'accent sur cet auteur, il demeurait toutefois encore un écrivain jeune dont un seul livre avait été traduit à l'époque. Ces deux informations apparaissent aussi dans les notes de bas de page du texte, ainsi que son appartenance à la collection La Croix du Sud de Gallimard qui commençait à monter en prestige. Ce commentaire est divisé en deux parties, dans un premier moment est proposée une présentation de cet auteur regorgeant d'informations biographiques et évoquant son prestige dans le monde hispanique, la seconde partie commente quant à elle exclusivement la nouveauté littéraire *La Maison verte* sous le sous-titre « Un monde qui s'engloutit », ce dernier occupant une grande partie de la longueur du commentaire.

Le premier commentaire sur Onetti a été publié dans la sous-rubrique « Romans Étrangers » qui appartient à la rubrique « *Le Monde* des Livres » de *Les Nouvelles littéraires*, sous-rubrique qui traitait d'un ensemble de nouveautés littéraires qui venaient de paraître dans les maisons d'édition. Les commentaires y sont donc plutôt à caractère informatif et certains d'entre eux ne mentionnent pas le nom de la personne ayant rédigé le commentaire, ce qui montre l'importance accordée par les éditeurs aux œuvres étrangères. La mise en page du commentaire sur Onetti s'avère assez simple, elle est composée de deux petites colonnes qui ne contiennent que deux paragraphes. C'est le commentaire le plus court de la sous-rubrique qui a été signée par Ph. B. (les initiales de Philippe Brunetière) sous le titre « Le Chantier par Juan Carlos Onetti », qui ne comprend qu'une seule colonne.

De même que dans le cas de Vargas Llosa, le nom de ce roman a une taille de police bien supérieure à celle du nom de l'écrivain et il est aussi purement informatif, cependant la nationalité de l'auteur n'apparaît nulle part. Le roman d'Onetti connaît ainsi une diffusion très timide dans les années soixante, ce qui limitera fortement l'intérêt des lecteurs pour cette œuvre car les éléments qui composent cette mise en page laissent penser que ce roman ne mérite pas plus d'attention que celle qu'on lui a accordée dans cette publication. Malgré la brièveté de ce commentaire, il a été publié la même année que la parution de la traduction française, donc en 1967, ce qui montre que l'intérêt de la critique française pour la littérature latino-américaine tendait à croître. Cependant, il existe toujours un décalage entre la parution de cette œuvre en espagnol, 1961 et sa traduction en français. L'aspect formel est assez limité aussi car, du fait de la taille du texte, il propose un commentaire succinct sur les aspects positifs de ce livre sans même mentionner une information sur la figure de l'auteur ni son rôle dans la littérature latino-américaine.

Le premier commentaire sur Reinaldo Arenas est également paru dans le supplément du *Monde*, « *Le Monde* des livres », mais il se distingue considérablement de celui de Vargas Llosa car il se trouve dans la rubrique « Littérature et critique », espace qui était presque exclusivement réservé aux livres français ou à ceux déjà consacrés dans le champ international. Le commentaire de Claude Couffon, « Un contestataire cubain : Reinaldo Arenas », est le premier article qui apparaît dans le supplément. Or, il faut noter qu'à l'époque, la Une du « *Monde* des livres » n'avait pas de mise en page bien établie, la première partie des articles les plus importants figurait à cet endroit et la suite sur une page située à l'intérieur du supplément. Tel est le cas du commentaire sur Arenas qui est paru dans les pages i et iii, et est composé de six colonnes qui comprennent la moitié d'une page complète.

Il est aussi accompagné d'une biographie établie par Reinaldo Arenas, « Portrait de l'auteur par lui-même »[830], qui permet au lecteur de se familiariser avec ce nouvel écrivain qui est parvenu à obtenir une diffusion si privilégiée dans *Le Monde*. Le titre se distingue également parce que le nom de l'auteur est indiqué dans une police bien plus grande que celle d'« Un contestataire cubain ». Les éditeurs ont donc pris la décision de mettre l'accent sur son nom en pensant certainement qu'il pourrait avoir un écho encore plus fort en raison de son rôle de contestataire de la Révolution cubaine, régime qui attire spécialement l'attention des pays occidentaux.

Le titre et le nom de l'auteur sont publiés tous les deux aux pages i et iii, et l'utilisation de l'adjectif « contestataire » manifeste aussi la façon dont les éditeurs du *Monde* veulent que le lecteur perçoive l'écrivain cubain, artiste qui vit sous le régime de Castro et qui remet en cause la propagande que les autorités cubaines propagent à l'extérieur du pays. L'année de la publication du commentaire coïncide également avec celle de sa traduction en français et précède même la parution du livre en espagnol car, comme nous l'avons signalé, la censure cubaine empêchait la publication des œuvres jugées contre-révolutionnaires. Le texte de Couffon devient ainsi un véritable commentaire sur une nouveauté littéraire mondiale, qui illustre l'existence d'un réel intérêt du monde éditorial français pour la littérature latino-américaine, le décalage de traduction non seulement n'existe plus mais est inversé car le livre en espagnol ne paraîtra qu'en 1973. L'aspect formel de ce texte confirme aussi l'intentionnalité de positionner Cuba comme un régime censeur car y sont mentionnées les difficultés que cet auteur cubain éprouve pour être publié dans son propre pays, tandis que la seconde partie commente, pour sa part, la publication de *Célestin avant l'aube*, sous le sous-titre « La menace de bûcher », qui pourrait bien s'appliquer au cas de Reinaldo Arenas dans les années soixante. La façon incitative de présenter Arenas, avec un titre qui comprend l'ensemble des colonnes, démontre qu'aussi bien l'auteur, Claude Couffon, que le journal, *Le Monde,* considéraient que la publication de ce roman constituait un événement important qui dépassait les lettres latino-américaines et qui serait donc susceptible d'intéresser au plus haut point le public français qui suivait les nouvelles de la Révolution cubaine.

Le second commentaire sur Borges a été publié dans un dossier complètement consacré à la production littéraire de cet écrivain. À la fin des années soixante-dix l'œuvre de Borges était déjà bien connue en France et plusieurs publications comme *L'Herne* avaient publié des

830Voir la transcription dans l'annexe 92.

hommages à cet Argentin. *Le Magazine littéraire*[831] suit cette tendance et, pour la première fois, il sort un dossier portant sur un auteur d'Amérique latine. Une illustration de Borges figure ainsi sur la couverture de la revue et les articles qui lui sont consacrés paraissent dans les premières pages, « Borges, ou l'érudition comme préparation à l'extase » est l'un de ceux qui ouvrent le dossier et il est accompagné d'une photographie solennelle de Borges qui occupe, avec le nom de l'écrivain, une page entière. À la date de la publication de ce commentaire, donc 1979, neuf livres de Borges avaient déjà été traduits en français et le décalage entre la parution d'un livre en espagnol et celle en français avait fortement diminué. *El libro de Arena* (1978) paraît seulement trois ans après la version en français, temps moyen nécessaire, à l'époque, pour réaliser une traduction et en lancer la publication. Ainsi, le texte de Sollers ne commente pas une nouveauté littéraire, il ne mentionne en effet même pas le moindre livre de Borges, mais réfléchit à l'ensemble de la production en prose de fiction de l'Argentin, son texte devient ainsi un éloge de la littérature borgésienne. La mise en page met en lumière, à côté de l'image, le nom de Borges qui occupe un tiers de la page, et un chapeau[832] qui énumère les articles qui composent ce dossier et qui introduit Borges comme un équivalent de Kafka, car tous deux ont « le redoutable privilège d'avoir suscité un adjectif »[833].

L'importance de Borges dans le panorama littéraire moderne ainsi que son influence sont donc bien établies pour le lecteur dès le début du dossier, l'objectif de la publication étant clair, à savoir contribuer à diffuser l'ensemble de l'œuvre de l'Argentin, alors même que ces ouvrages n'avaient pas encore été traduits en France. Le commentaire de Sollers accompagne cette présentation proposée par les éditeurs avec un texte qui est affiché sur deux grandes colonnes, ce qui facilite beaucoup plus sa lecture. Le titre « Borges, ou l'érudition comme préparation à l'extase » comprend les deux colonnes dans une taille de police bien plus grande que celle du contenu dans le but de le distinguer. En raison de la nature de cette publication, il n'y a pas de chapeau ni d'autre élément informatif qui permet de rappeler au lecteur l'identité géographique ou linguistique de Borges. L'aspect formel montre un titre incitatif qui reprend l'un des mots les plus associés à la littérature borgésienne, à savoir l'érudition.

831 Nous avons choisi le commentaire de Philippe Sollers car il explore l'importance de Borges dans la narration moderne, alors que les autres articles ont pour leur part travaillé sur la production poétique de cet auteur ou sur sa formation littéraire en Argentine et Espagne.

832 Dans un article journalistique, le chapeau est le texte qui est situé sous le titre et qui introduit de façon brève l'article.

833 s/a. « Jorge Luis Borges », *Le Magazine littéraire,* n° 148, mai, 1979, pp. 6-7.

Elle est présentée comme le point de départ de la lecture de Borges, élément récurrent dans son œuvre, et qui sert également à préparer le lecteur à l'extase que susciteront en lui les textes de l'Argentin. Dès le titre, ce traitement met déjà évidence l'opinion favorable de ce critique envers Borges avant même que débute la lecture de son article, qui est divisé en deux parties, la première présente un décorticage de son œuvre et la seconde des pistes qui ont sans doute contribué à son internationalisation. Ce texte ne se centre pas sur un livre spécifique de Borges et il ne fait pas allusion aux aspects biographiques de l'auteur ni à sa nationalité, ce qui prouve que Borges était déjà assez connu en France en 1979, puisque l'on pouvait parler de lui directement sans divulguer des informations non littéraires. Il est important de noter également qu'aussi bien le titre que la structure dénotent que Sollers cherchait à célébrer l'œuvre de Borges et pas seulement à commenter une nouveauté littéraire, ce qui aurait eu un impact sur sa diffusion en France et encouragé de nouvelles traductions de sa production poétique et ses essais.

Le second commentaire de Vargas Llosa est paru toujours de façon informative dans la rubrique « Librairie du mois » d'*Esprit,* « *Histoire de Mayta* de Mario Vargas Llosa ». Le cas de l'écrivain péruvien ne s'avère pas exceptionnel car les nouveautés littéraires étaient présentées de la même manière dans *Esprit.* Ce commentaire est assez court et sa mise en page ne renferme aucun élément laissant supposer une mise en relief de la part des éditeurs, il n'est accompagné d'aucune image, accroche, ni de sous-titre ni d'un autre élément qui laisserait supposer au lecteur que le livre de Vargas Llosa mérite d'être distingué de ses autres romans. Par ailleurs, la taille de ce titre ne se distingue presque pas de son contenu, il est donc moins attrayant pour un lecteur qui méconnaît encore la production littéraire de Vargas Llosa. Sous ce titre, se trouve un chapeau qui annonce la langue originelle du roman, le nom du traducteur ainsi que celui de la maison d'édition française qui l'a traduit. La parution de ce commentaire a été réalisée la même année que celle d'*Histoire de Mayta* (1986), soit seulement deux ans après la sortie de ce livre en espagnol, ce qui montre que l'intérêt pour la littérature de Vargas Llosa, et pour la littérature latino-américaine en général, était toujours vif. Ce commentaire commence par introduire le contexte social de l'Amérique latine car Gilles Bataillon considère que ce dernier doit être connu pour comprendre le livre de Vargas Llosa, une deuxième partie évoque l'importance que la littérature du Péruvien commence à acquérir et la dernière se centre sur l'analyse du roman. Dans ce commentaire nous retrouvons aussi des notes en bas de page des articles rédigés dans la presse latino-américaine, ce qui montre que Bataillon est bien au courant de la réalité de cette région, son texte ne constitue

donc pas seulement une description du livre mais aussi un effort pour mettre en lumière un roman qui permet d'expliquer certains aspects de la réalité sociale et politique de l'Amérique latine à la fin des années quatre-vingt.

Le deuxième commentaire sur Onetti a été publié dans la rubrique « Les Livres du mois du *Monde diplomatique* », qui se distingue parce qu'elle présente sur deux pages toutes les nouveautés littéraires de tous les coins du monde, il existe ainsi une sous-rubrique « Asie », « Afrique », « Amériques », « Europe », « Tiers-Monde ». Les textes qui sont inclus ici sont commentés de façon brève même s'il n'existait pas encore de traduction vers le français. À côté de ces articles, l'on remarque la présence de deux commentaires plus larges à la suite portant un titre incitatif, le commentaire sur Onetti appartient à ce dernier groupe. En fait « Partager l'héroïsme des autres » est le premier article qui ouvre Les livres du mois et qui est mis en valeur car il est présenté comme un texte composé d'une seule colonne horizontale, ce qui facilite énormément sa lecture car il ressemble à la mise en page d'un livre. Un autre point distinctif est l'utilisation de la couleur, car l'article portant sur l'écrivain uruguayen porte un sous-titre et il est encadré en rouge, tandis que tous les textes brefs ont pour leur part été imprimés en noir et blanc.

La décision des éditeurs de mettre en avant le livre d'Onetti semble donc assez évidente pour les lecteurs de *Le Monde diplomatique*, d'autant plus si l'on considère que l'article de Gabriel Saad est mentionné aussi dans l'index du journal, où ne sont consignés que deux articles des Livres du mois. La taille du titre contribue aussi à démarquer l'article car il comprend toute la colonne et est accompagné d'un sous-titre, Dans un Uruguay mythique, qui signale la nationalité d'Onetti et donne des pistes sur le caractère fictif de la ville où se déroulent les événements de son livre. En bas du titre nous trouvons un chapeau qui ajoute des informations sur le roman en question : « UNE NUIT DE CHIEN, de Juan Carlos Onetti (traduit de l'espagnol par Louis Jolicœur), Christian Bourgois, Paris, 1987, 301 pages, 100 F. »[834] et qui confirme l'identité linguistique et géographique d'Onetti.

Par ailleurs, le commentaire de Saad constitue une nouveauté littéraire car *Une nuit de chien* venait d'être publié en français durant la même année, donc en 1987, et même s'il existait un décalage énorme entre la parution du livre en espagnol, en 1943, et la traduction française, cela s'explique par le fait que toutes les autres publications récentes d'Onetti avaient déjà été traduites vers le français. Les maisons d'édition françaises ont donc cherché un livre de la première période littéraire de l'Uruguayen puisque durant les dernières années il n'avait rien

834 s/a. « Partager l'héroïsme des autres », *Le Monde diplomatique*, 1 janvier 1988, p. 30.

publié, ce qui montre aussi l'envie du marché éditorial français de continuer à publier des auteurs latino-américains et à faire connaître des écrivains comme Onetti, qui était considéré par ses pairs comme une figure essentielle de la littérature latino-américaine malgré la faible reconnaissance internationale dont il a fait l'objet.

Ce commentaire est constitué d'un titre incitatif qui aborde l'héroïsme, sujet très répandu dans le contexte des révolutions sociales en Amérique latine et de lutte contre les gouvernements autoritaires des années quatre-vingt et qui pourrait faire penser aux lecteurs que l'on parle d'un livre réaliste. Néanmoins, le sous-titre dissipe rapidement l'idée de réalisme car l'on se trouve devant un « Uruguay mythique ». Ce titre invite donc à célébrer l'héroïsme des personnages littéraires mais il sert aussi à différencier la littérature d'Onetti de celle des autres auteurs latino-américains dont les œuvres étaient centrées sur la réalité de leur région. En outre, les notes de bas de page partagées par Saad illustrent aussi l'idée que plusieurs œuvres d'Onetti avaient déjà été traduites en français, il jouissait ainsi d'une réputation bien établie en France car un colloque international consacré à son œuvre y était même annoncé. Concernant l'aspect formel, le commentaire de Saad utilise la structure classique d'un article journalistique, sa première partie présente l'auteur de façon assez détaillée, tandis que la seconde parle du livre et des principaux sujets qui le distinguent. Saad y énumère aussi les aspects aboutis de l'œuvre afin d'inciter le lecteur à le lire.

Le deuxième commentaire portant sur Arenas est aussi paru dans Les livres du mois de *Le Monde diplomatique*, il se distingue cependant de celui d'Onetti car ce n'est pas le premier article qui ouvre la rubrique. De par sa longueur et sa mise en page, « Une double désillusion » est le second commentaire le plus important de Les livres du mois dont le titre se distingue également par son recours à la couleur rouge dans le sous-titre et le cadrage. Toutefois aucune illustration n'apparaît, ce qui était assez courant dans *Le Monde diplomatique* au début des années quatre-vingt-dix. Le sous-titre, « La Havane–New York, aller et retour », dresse pour le lecteur l'itinéraire suivi par Reinaldo Arenas, qui venait d'échapper au régime de Castro afin de se rendre dans un pays entièrement différent et qui, d'après le sous-titre, envisageait de retourner à La Havane. Il est vrai que la littérature d'Arenas est présentée, encore une fois, comme un texte qui contribue à décortiquer le régime cubain mais qui permet également, cette fois-ci, d'établir une comparaison entre les États-Unis et l'île, « aller et retour ». De par son parcours unique, Arenas devient une figure qui permet de mieux questionner la relation tendue entre ces deux pays et surtout la condition des cubains qui ont quitté le régime castriste mais qui ne se retrouvent pas non plus à l'aise dans

leur pays d'accueil, les États-Unis. Le sujet du désarroi commence ainsi à être perçu dans cette nouvelle étape d'écriture d'Arenas. D'autre part, le chapeau répète le modèle d'Onetti et y a été ajoutée une information concernant le livre commenté : « VOYAGE À LA HAVANE, de Reinaldo Arenas (traduit de l'espagnol par Liliane Hasson), Presses de la Renaissance, Paris, 1990, 179 pages, 92 F) »[835], qui s'adresse aux lecteurs qui ne connaissent pas encore l'identité linguistique et géographique d'Arenas.

De même que dans le cas d'Onetti, ce texte est présenté sur une grande colonne et son titre se distingue non seulement par sa taille de police supérieure, mais également parce qu'il couvre l'ensemble de la colonne. Le texte de Gabastou paraît durant la même année que la publication de la traduction française et de celle du livre en espagnol. Il constitue ainsi un commentaire sur une nouveauté littéraire, ce qui montre le rôle actif de la critique littéraire française ainsi que des éditeurs pour se positionner comme les promoteurs de l'œuvre d'Arenas dans le champ international. D'un point de vue formel, nous distinguons le titre incitatif, « La double désillusion », qui renvoie rapidement le lecteur non seulement à l'expérience personnelle d'Arenas en tant qu'habitant de ces deux pays complètement différents mais également aux modèles politiques et économiques de ces territoires. La désillusion occupe ainsi tout autant l'aspect personnel que celui social. L'aller-retour qui est mentionné dans le sous-titre contribue aussi à l'idée de la comparaison entre les deux réalités ainsi qu'à la recherche constante de la part d'Arenas d' un espace et d'une société où il ne retrouverait pas l'hostilité qu'il a ressentie dans ces deux pays.

Quant à la structure du commentaire, la première partie évoque les trois chapitres du livre pour donner au lecteur une idée générale de son contenu, la seconde se centre pour sa part sur l'évolution de la pensée d'Arenas sur Cuba et les États-Unis. Ce texte ne s'occupe pas vraiment des aspects esthétiques de l'ouvrage mais se concentre sur l'opinion personnelle et politique de l'auteur sur ces deux pays. Il est ainsi confirmé qu'au fil des années, Arenas est devenu non seulement un écrivain cubain de référence, mais également une figure politique qui cherche à exprimer l'expérience d'un exilé cubain. Si nous considérons aussi que le commentaire de Gabastou n'introduit pas Arenas, nous pourrons affirmer que pour les éditeurs de *Le Monde diplomatique* il s'agit d'une figure déjà reconnue en France. Cela se confirme dans les notes de bas de page partagées par Gabastou qui donnent des informations sur les œuvres qui ont été déjà traduites en français, surtout concernant les dernières publications, qui servent à confirmer la réception favorable d'Arenas dans le champ français.

835 s/a. « Une double désillusion », *Le Monde diplomatique*, 1 juillet 1990, p. 30.

Concernant l'aspect formel, nous tenons à nous pencher, tout d'abord, sur le recours à un titre informatif pour annoncer le commentaire de Machover. Si on le compare au dernier commentaire sur Arenas, nous verrons qu'il n'existe pas de volonté explicite de rendre hommage à Onetti, qui était décédé en 1994 à Madrid. Même si dans le texte, qui est présenté en trois parties, Machover fait mention de sa mort, nous ne trouvons toutefois pas d'éléments spécifiques à un hommage, sans compter que sa disparition était survenue deux ans auparavant. Dans la première partie du commentaire, Manchover mentionne directement les espaces géographiques qui contribuent à introduire la figure d'Onetti, comme son lieu de naissance, Montevideo, la ville fictive créée par lui, Santa María, et son lieu d'exil, Madrid. Ensuite, il procède à un commentaire succinct du livre et, pour finir, dans la partie la plus développée, Machover analyse les principaux sujets qui apparaissent tout à long de la production littéraire d'Onetti.

Le dernier commentaire sur Borges est paru dans le supplément Livres de *Libération*, un espace du journal consacré exclusivement à la littérature nationale ou étrangère. La réputation de Borges en France est bien établie et le journal le confirme en ayant fait différents choix comme celui de présenter une photographie de l'écrivain argentin sur la couverture des Livres pour introduire le commentaire « Ceci n'est pas un poème de Borges », image qui occupe la moitié de la page et montre Borges incliné sur un document, avec la moitié du visage dans l'ombre et l'autre à peine reconnaissable à cause de sa position. La photographie contribue à créer du mystère autour du titre qui nie certes la paternité d'un poème mais qui montre, en même temps, Borges en train d'écrire. De plus, la couverture est accompagnée d'un chapeau qui joue sur la réécriture et l'appropriation des textes, sujets centraux de la littérature borgésienne : « Via Internet, affiches et vaisselle, un poème édifiant de Jorge Luis Borges court le monde. Problème : il n'est pas de lui. Retour sur une fiction posthume de l'Argentin dont on fête le centenaire de la naissance »[836]. L'information sur son centenaire montre aussi que *Libération* a décidé de rendre hommage à l'écrivain en abordant un sujet qui pourrait certes sembler banal mais qui, comme une branche se scinde en deux, permet toutefois d'aborder non seulement l'universalisation de l'œuvre de Borges, par le biais d'un poème en anglais qui possède des traits borgésiens, mais également de souligner que la supercherie était aussi au centre de sa production.

La valeur que les éditeurs de *Libération* octroient à Borges apparaît aussi dans la mise en page interne, car les deux premières pages de chaque supplément lui sont entièrement consacrées et

836 s/a. « Ceci n'est pas un poème de Borges », *Libération,* 27 mai 1999, p. I.

le commentaire de Philippe Lançon occupe presque leur totalité. Chaque page comporte aussi une image. Sur la première photographie, qui occupe les trois quarts de la page, l'on observe une main qui touche une statue de pierre et qui est accompagnée de la légende : « La main de Borges. Photo prise au Musée de Palerme en avril 1984 »[837]. Le choix de la main en tant qu'élément physique symbolise la concrétisation de l'imaginaire, elle symbolise l'acte même de création, à travers ses mouvements qui deviendront des lettres qui seront offertes aux lecteurs. La main de Borges est présentée par *Libération* comme un objet exceptionnel qui mérite d'être connu et qui se distingue des autres mains. La seconde image qui se trouve sur la seconde page est bien plus petite et l'on y trouve les figures de Borges et de Jean-Pierre Bernés. La légende ajoute des informations la concernant : « Borges et son éditeur, Jean-Pierre Bernés. Paris, 1978 »[838]. Cette dernière est en couleurs et la figure du Français se trouve dans le coin supérieur droit, tandis que Borges est en bas, dans le coin gauche. Il se distingue aussi parce que son visage est toujours présenté dans un clair-obscur, comme si l'on n'était pas capable, en tant que lecteurs, de saisir toute la complexité de cet écrivain ou comme si un halo de mystère nous empêchait de comprendre la totalité de sa figure et, par conséquent, de sa production littéraire.

La publication de Bernés s'explique parce que c'est lui qui a été en charge de l'édition des *Œuvres complètes* de Borges, parues la même année dans le catalogue de La Pléiade de Gallimard, information qui est donnée à l'intérieur du commentaire. Nous pouvons, cependant, indiquer une autre raison, à savoir que la présence de Bernés peut aussi symboliser le rôle important de l'édition française dans la diffusion de Borges dans le champ international, puisque c'est elle qui a contribué à faire connaître l'Argentin partout. La date de publication montre également que la critique littéraire de *Libération* n'avait pas cessé de s'intéresser à Borges malgré le décès de l'écrivain et l'absence de parution de nouvelles publications de ses écrits car la France avait déjà publié l'ensemble de son œuvre[839]. Ainsi sa dernière parution en France fut le premier tome d'*Œuvres complètes* en 1993.

Le commentaire est composé de six colonnes dans la première page et de trois dans la seconde, le titre « Ceci n'est pas un poème de borges » comprend l'ensemble des colonnes et est nettement plus grand que le texte. L'on trouve aussi un chapeau qui fait référence au poème qui circule sur Internet sous le nom de Borges : « « *Instants »* aurait été écrit par une

837 Idem, p. II.

838 Idem, p. III.

839 Le seul livre qui n'avait pas encore été traduit en France était *La hermana Eloísa,* un recueil de nouvelles coécrit avec Luisa Mercedes Levinson, qui serait publié en 2003 chez Verdier.

octogénaire du Kentucky. Mais c'est peut-être faux »[840]. La mise en page se démarque également car dans la sixième colonne de la première page, l'on trouve le poème « Instants » attribué à Nadine Stair, mais dont la paternité ne peut être vérifiée, car elle est décédée avant que sa production poétique soit classée et connue. La seconde page offre, par contre, quatre colonnes afin de poursuivre la lecture du commentaire de Lançon et dans la note de bas de page nous retrouvons un lien pour accéder à l'enquête réalisée par un chercheur néerlandais sur l'affaire « Instants », l'hyperlien fonctionne ainsi comme un nouveau point de départ sur une question qui n'est pas encore résolue. En outre, dans la seconde page le titre se répète avec les mêmes caractéristiques mais sous un nouveau chapeau : « Le canular a circulé sous tant de masques que toute certitude sur son auteur a disparu »[841].

D'un point de vue formel nous trouvons, tout d'abord, un titre incitatif qui fait référence au célèbre tableau de Magritte, « La Trahison des images », qui a pour spécificité de montrer une pipe accompagnée de la légende « Ceci n'est pas une pipe », en incitant donc à réfléchir sur l'objet réel et sa représentation, ce titre est bien complété par le chapeau car ces deux éléments répliquent le modèle instauré par Borges sur la fausseté et, en même temps, ils installent le doute chez le lecteur sur la paternité de ce poème avec cette sentence dubitative : « Mais c'est peut-être faux ». Ce texte devient ainsi une invitation au lecteur à se pencher sur une enquête qui n'aura pas de résultat, ce qui est confirmé par le second chapeau, « toute certitude sur son auteur a disparu », mais qui sera cette fois centré sur la figure de l'écrivain argentin. De cette manière, la recherche sur la paternité se présente également comme un labyrinthe pour le lecteur, qui devrait finalement décider si Stair est ou non l'auteur du poème car il n'existe pas de traces qui permettent de le confirmer. Le choix de cette enquête de la part de Lançon, permet au lecteur de montrer que la fascination pour Borges est toujours présente et ce non seulement dans le champ français mais également dans d'autres espaces géographiques comme les États-Unis, pays où est né le canular, mais aussi qu'il existe un intérêt grandissant pour le Borges poète et qu'il n'est plus perçu comme un écrivain difficile, mais que l'utilisation de son nom dans cette affaire prouve aussi que Borges est devenu un symbole populaire de qualité littéraire. Voilà pourquoi les internautes lui ont octroyé la paternité d'un poème perdu sur Internet car cela ajoutait de la valeur à ces vers qui n'ont encore pas trouvé leur véritable auteur.

840 s/a. « Ceci n'est pas un poème de Borges », *op. cit.*, p. II.
841 Ibidem.

Par ailleurs, le commentaire de Lançon commence par présenter les origines du poème, les traces qu'il a laissées sur Internet dans différentes langues. Puis le poème est confronté à l'opinion de Bernés, qui est introduit comme l'un des plus fins connaisseurs de la vie et de la production littéraire de Borges. De cette confrontation émerge un profil de l'écrivain argentin qui se reflète dans son œuvre littéraire, l'opposition entre ce poème et la vie de Borges permet ainsi au lecteur de reconnaître les thèmes qui l'ont obsédé. Cet article semble ainsi s'adresser à un public aussi bien général que spécialisé car la connaissance approfondie de Bernés est complétée par les histoires anecdotiques que suscitent la lecture d' « Instants ».

Le dernier commentaire sur Arenas, « Adios Arenas », est paru dans la rubrique « Lire » de *Sud-Ouest,* publication dans laquelle il n'y a pas de distinctions entre les livres étrangers et ceux nationaux et où l'espace octroyé au commentaire occupe un quart de la page. « Adios Arenas » est le troisième texte le plus long de « Lire », il revêt donc une relative importance pour les lecteurs. Le commentaire comporte deux colonnes sans aucune image et un titre de grand taille auquel s'ajoute le sous-titre : « *L'Assaut*. Ultime roman d'un rebelle ». Il se présente ainsi comme un hommage à un écrivain qui est décédé. Le chapeau, qui est situé à la fin du texte, offre des informations sur l'édition du livre et l'appartenance géographique de l'auteur, « *L'Assaut,* par Reinaldo Arenas. Traduit de l'espagnol (Cuba) par Liliane Hasson (Éd. Stock, 170 pages, 105 francs) »[842]. Même si la date de publication de ce commentaire coïncide avec la parution de la traduction française (2000), il y a un décalage entre la parution du livre en français et en espagnol car *El asalto* a été publié en 1991, donc un an après la mort d'Arenas, de même qu'*El color del verano* (1991) qui ne sera publié en français qu'en 1996. Après la mort de l'écrivain, la publication de ses œuvres a également connu un ralentissement dans le champ français. L'aspect formel, de son côté, montre que Gaudry positionne Arenas devant le lecteur comme une figure fondamentale de la dissidence cubaine, et met ainsi en avant ses caractéristiques politiques plutôt que littéraires, modèle que nous trouvons aussi dans les commentaires précédents.

Un autre élément important à noter est le choix de Gaudry d'utiliser un mot hispanique dans le titre, « Adios ». Même s'il manque l'accent, ce terme sert à célébrer Arenas dans sa propre langue mais, en même temps, Gaudry réussit à créer une proximité entre Arenas et le lecteur puisque le titre met aussi en évidence son affection pour le Cubain, peut-être même son admiration car l'adjectif « rebelle » est utilisé pour le présenter, détails qui laissent supposer au lecteur que pour Gaudry il est important de connaître la vie et la production littéraire

842 s/a. « Adios Arenas », *Sud-Ouest*, 6 février 2000, p. 27.

d'Arenas. En outre, son commentaire est divisé en trois parties, la première annonce la mort d'Arenas. Vient ensuite un récapitulatif de sa vie et sa production littéraire. La seconde commente la parution de *L'Assaut*, tandis que la troisième énumère pour sa part les réussites de son écriture.

Le dernier commentaire sur Onetti a été publié dans la rubrique « Domaine étranger » du *Magazine littéraire*, mais ni la couverture de la revue ni le sommaire, les éditeurs ne font mention de l'article consacré à l'écrivain uruguayen, qui occupe les trois quarts d'une page et se compose de trois grands colonnes. Même si le titre est proposé dans une taille de police bien supérieure à celle du contenu, il s'avère en réalité assez petit par rapport aux autres articles et ne comprend qu'une seule colonne, ce qui prouve l'importance que les éditeurs accordaient à l'œuvre d'Onetti. Le titre, « Laissons parler le vent », est accompagné d'un chapeau qui donne des informations sur l'auteur et la traduction française, « Juan Carlos Onetti. Traduit de l'espagnol (Uruguay) par Claude Couffon. Ed. Gallimard »[843] et qui permet au lecteur de situer facilement aussi bien le champ linguistique que celui géographique de l'écrivain. Nous trouvons aussi une photographie en noir et blanc qui précède l'article. L'image montre l'Uruguayen en train de fumer une cigarette avec un regard scrutateur et derrière lui, une machine à écrire et plusieurs feuilles dans un espace dont l'on peut supposer qu'il s'agit de son bureau. La légende de l'image mentionne la date, 1978, année où l'écrivain était en train de finir *Dejemos hablar al viento.* Ce commentaire a été publié en 1997, soit un an après la parution de la traduction en français, en 1996, il ne s'agit donc pas d'un commentaire sur une nouveauté littéraire. Nous considérons ainsi qu'il existe une diminution de l'intérêt porté à l'œuvre d'Onetti de la part de la critique littéraire. Par contre, si nous analysons la parution des traductions en français d'Onetti[844], l'on constate que leur rythme a toujours été constant jusque dans les années quatre-vingt-dix. En 1994 seront même publiés deux livres *Demain sera un autre jour* chez Le Serpent à plumes et *Quand plus rien n'aura d'importance* chez Christian Bourgois. A l'époque les maisons d'édition se montraient donc désireuses de publier Onetti mais il semblerait que la critique était de moins en moins enthousiaste à cette idée car les commentaires comme celui de Machover furent publiés après quelques années. Néanmoins, la parution de la dernière traduction d'Onetti, la réédition de *À une tombe anonyme* en 2008, huit ans après « Laissons parler le vent », met également en évidence l'idée que cet intérêt des maisons d'éditions commençait à se dissiper.

843 s/a. « Laissons parler le vent », *Le Magazine littéraire,* n° 355, juin, 1997, p. 74.
844 Voir annexe 81.

Le premier commentaire sur Bolaño que nous avons choisi apparaît dans la rubrique « Livres » de *Libération* sous la signature de Philippe Lançon en 2002, l'année où seront publiés trois livres du Chilien. Sur la couverture du supplément l'on ne fait pas mention du commentaire et il n'apparaît qu'à la cinquième page dans la sous-rubrique de « Littérature étrangère ». Cependant dans cette page, « Chilienne de vie ! » est l'article le plus long avec une illustration en couleurs qui l'accompagne. L'image, qui n'est associée à aucune légende, montre deux crânes joyeux et souriants qui sortent du milieu de l'obscurité. Le lecteur en déduit ainsi à l'avance que l'un des sujets principaux des livres de Bolaño, si ce n'est le principal, sera la mort. Le chapeau complète cette idée : « Trois monologues macabres et échevelés sur le spectre de la dictature de Pinochet »[845], tandis que le second chapeau ajoute des informations sur les livres et l'auteur : « Roberto Bolaño. *Nocturne de Chili, Étoile distante*. Traduit de l'espagnol (Chili) par Robert Amutio, Christian Bourgois, 159 pp., 15€ et 180 pp., 15€. *Amuleto*, traduit par Émile et Nicole Martel, Montréal, Les Allusifs, 140 pp., 15€ »[846]. Le commentaire de Lançon comprend quatre grandes colonnes, ce qui représente presque la moitié de la page et le titre, qui comprend aussi l'ensemble des colonnes, et dont la taille est considérablement supérieure, attire ainsi l'attention du lecteur. Le titre se différencie aussi parce que le mot « Chilienne » est proposé dans une police différente qui produit un effet de rayonnement. Une information sur sa nationalité est ainsi introduite, car il est toujours un écrivain inconnu pour le public français.

Le texte de Lançon est paru la même année que la publication de ses trois livres, constituant ainsi un commentaire sur une véritable nouveauté littéraire, ce qui montre l'intention du critique littéraire de *Libération* de faire connaître l'œuvre de Bolaño. Nous devons signaler également qu'il existe un décalage entre la parution de ses livres en espagnol et leur traduction en français, ce qui explique pourquoi l'ordre de parution des ouvrages en français diffère de celui des livres en espagnol. L'on retrouve aussi dans les traductions de Bolaño ce désintérêt qui était flagrant dans les dernières traductions d'Arenas, ce qui confirme que la littérature latino-américaine était devenue moins attrayante pour les éditeurs français à la fin des années quatre-vingt-dix.

Pour ce qui est de l'aspect formel, nous pouvons remarquer que le titre est incitatif, il joue avec l'expression « chienne de vie » et présente ainsi aux lecteurs une narration qui comportera des événements cruels et même déchirants, et qui constituera ainsi une sorte

845 s/a. « Chilienne de vie ! », *Libération*, 23 mai 2022, p. V.
846 Ibidem.

d'avertissement, car tous les lecteurs ne sont pas habitués à ce type de littérature. De son côté, le sous-titre sert à introduire les œuvres de Bolaño comme des livres qui se situent dans un contexte réaliste et historique du Chili, où la dictature offre un scénario « macabre et échevelé » et dans lequel la mort surgit. Néanmoins, il faut préciser qu'alors que *Nocturne de Chili* et *Étoile distante* se déroulent au Chili, sous la dictature de Pinochet, les événements d'*Amuleto* ont, en revanche lieu au Mexique, sous le gouvernement de Gustavo Díaz Ordaz. Il existe donc une imprécision dans le chapeau qui pourrait faire penser que les œuvres de Bolaño ne se déroulent qu'au Chili alors qu'au contraire, le Mexique occupe une place essentielle dans sa littérature. En ce qui concerne la structure du commentaire, nous observons que la première partie montre la place du Chilien au sein de la littérature latino-américaine à travers les époques et la seconde commente chacun des livres en citant quelques extraits qui ont visiblement marqué Lançon. Le critique cherche de cette manière non seulement à diffuser l'œuvre de Bolaño en France mais aussi à contribuer à sa consécration.

Le deuxième commentaire sur Bolaño est lui aussi paru dans une rubrique spécifique pour la littérature étrangère, « Domaine étranger », dans *Le Magazine littéraire*. Cependant, il figure aussi sur la couverture de la revue, non en tant qu'article principal, car ce numéro du *Magazine littéraire* est consacré à Antonin Artaud, mais comme l'un des textes qui pourrait persuader le lecteur de l'acheter. Le commentaire sur Bolaño est annoncé en ces termes : « Portrait. Roberto Bolaño par Enrique Vila-Matas », mention que nous retrouvons dans le sommaire. La figure du Chilien est ainsi devenue beaucoup plus consistante pour le lectorat français car il peut s'afficher désormais dans la Une sans que cela interpelle pour autant les lecteurs de la revue. D'autres auteurs qui sont mentionnés sur la couverture sont les français Jacques Derrida, Gilles Deleuze et l'États-unien Jim Harrison, tous connus du grand public. La référence à l'article qui porte sur Bolaño est réitérée dans le sommaire de la revue et à l'intérieur nous constatons qu'il s'agit du premier texte qui ouvre la rubrique. « Roberto Bolaño l'intranquille » se compose de presque deux pages entières et de quatre grandes colonnes accompagnées d'une photographie de Bolaño en noir et blanc le montrant arborant un regard attentif face à la caméra. Nous trouvons aussi une phrase d'accroche qui annonce le décès de l'écrivain : « Roberto Bolaño est disparu l'an passé. Son œuvre, sauvage et abyssale, a ouvert une brèche profonde dans la littérature latino-américaine. »[847], le positionnant comme une figure prépondérante de cette littérature.

847 s/a. « Roberto Bolaño l'intranquille », *Le Magazine littéraire,* n° 434, septembre 2004, p. 79.

Vila-Matas est aussi présenté sur une photographie en couleurs à côté de ses quelques romans déjà traduits et récompensés en France. La stratégie des éditeurs semble tout d'abord positionner le commentateur, peut-être parce que Vila-Matas n'était pas une figure récurrente dans le champ littéraire français, avant d'en faire de même avec Bolaño. Pour sa part, le chapeau mentionne trois romans qui ont été publiés en France durant cette même année 2004 : *Appels téléphoniques, Le Gaucho insupportable* et *Anvers,* tous parus chez Christian Bourgois, précisément la maison d'édition qui a publié les œuvres de Vila-Matas en français. Au cours de cette même année, la maison d'édition canadienne Les Allusifs publiera *Monsieur Pain* parution qui ne sera toutefois pas mentionnée dans cet article, ce qui laisse supposer que Christian Bourgois voulait se positionner comme la seule voix de Bolaño en français. Face à la possibilité que le lecteur considère qu'il s'agit là d'une promotion réalisée par un auteur d'un autre auteur issu de la même maison d'édition, les éditeurs ont ajouté une information visant à prouver la véritable fascination de Vila-Matas pour l'œuvre de Bolaño : « Enrique Vila-Matas a rendu un hommage vibrant à Roberto Bolaño dans *Pour en finir avec les chiffres ronds* (Ed. Passage du Nord-Ouest).[848] ». L'année de parution de ce commentaire, 2004, illustre aussi l'idée que l'écart entre les traductions françaises et les livres en espagnol commençait à diminuer. *Anvers* fut lui aussi publié en 2004, soit seulement deux ans après sa publication en espagnol. Et *Le gaucho insufrible,* livre qui n'avait été publié qu'après le décès Bolaño, paraît la même année en espagnol et en français, en 2004. De même, une valorisation de l'ensemble de l'œuvre du Chilien est réalisée, ce qui a motivé la traduction de ses anciens livres comme *Llamadas telefónicas* (1997) et *Monsieur Pain* (1984), qui ont été publiés tous les deux en 2004.

Le commentaire de Vila-Matas constitue ainsi non seulement une critique littéraire mais également une contribution pour positionner Bolaño comme un écrivain remarquable. La mise en page montre également dans le chapeau l'origine lexicale du Bolaño, le Chili, ce qui permet au lecteur qui ne connaîtrait pas encore cet écrivain de savoir qu'il s'agit là d'un article sur la prose latino-américaine contemporaine. En outre, pour ce qui est de l'aspect formel, le titre incitatif introduit le Chilien comme un personnage qui refuse d'être immobile, voire même insatisfait ou non-conformiste. L'ambiguïté de ce court titre laisse présumer que l'on pourrait retrouver cette intranquillité dans sa personnalité et sa production littéraire. Le texte en lui-même est présenté en quatre parties. Tout d'abord, Bolaño est introduit comme un contrepoids nécessaire aux héritiers latino-américains du réalisme magique, ensuite le Chilien

848 Idem, p. 78-79.

est replacé parmi un ensemble d'écrivains modernes de différents pays, puis Vila-Matas raconte sa relation personnelle avec lui et les raisons de l'admiration qu'il lui voue. Et, pour finir, il commente très brièvement les trois romans qui ont été mentionnés dans le chapeau. L'objectif principal n'est donc pas de diffuser l'œuvre mais l'image de l'auteur.

Le dernier commentaire sur Vargas Llosa apparaît dans la sous-rubrique « La Chronique de Daniel Rondeau », qui appartient à celle intitulée « Culture-Livres » de la revue *L'Express* et il n'est mentionné ni sur la couverture ni dans le sommaire. Cependant, dans ce dernier a été consignée la page de « La Chronique de Daniel », ce qui montre non seulement l'importance de Daniel Rondeau en tant que critique littéraire mais également tout l'intérêt qu'ont accordé les éditeurs au dernier livre de Vargas Llosa. La mise en page de cet article se distingue de par sa composition en trois grandes colonnes qui comprennent la moitié inférieure de la page. Nous trouvons aussi un bandeau qui annonce la sous-rubrique et la photographie du commentateur, éléments qui permettent au lecteur de comprendre qu'il s'agit là d'un espace qui a été démarqué par la revue grâce à ce prestigieux critique littéraire. Le titre de l'article, « Métamorphoses de la vilaine fille », a une taille bien plus grande que celle du contenu car il comprend en tout trois colonnes. En outre, nous trouvons aussi une accroche qui insiste de façon très favorable sur le livre du Péruvien : « Le talent de Mario Vargas Llosa est au plus haut : il fait danser les mots dans un style impeccable de naturel »[849]. Il sert aussi à susciter l'intérêt des lecteurs car les autres articles de la même rubrique ne proposent quant à eux pas d'accroche. Les deux derniers éléments de la mise en page sont l'information sur le livre, qui se situe normalement dans le chapeau mais apparaît cette fois-ci dans la dernière partie du texte : « *Tours et détours de la vilaine fille*, par Mario Vargas Llosa. Trad. de l'espagnol par Albert Bensoussan. Gallimard, 416 p. »[850], et une invitation à lire les premières pages du livre sur le site web de la revue.

Dans le cas de Vargas Llosa, l'intérêt français, aussi bien de la critique que des maisons d'édition, ne diminue pas alors que la production littéraire a démarré cinquante ans plus tôt. Bien au contraire, il paraît même s'intensifier encore plus car en 2006 sont publiés en français et en espagnol *Tours et détours de la vilaine fille*, ainsi que la critique de Rondeau. Il en est de même pour la parution de *Le Paradis – un peu plus loin* qui fut édité en 2003 dans les deux langues. Il devient ainsi manifeste que pour cet auteur la France est un allié de diffusion important mais aussi que pour le public français la littérature de Vargas Llosa est toujours

849 s/a. « Tours et détours de la vilaine fille », *L'Express*, 9 novembre 2006, p. 122.
850 Ibidem.

d'actualité. Par ailleurs, dans l'aspect formel nous distinguons l'utilisation d'un titre incitatif qui fait directement allusion à l'héroïne du livre mais qui pourrait aussi évoquer l'évolution de la production littéraire de Vargas Llosa, la « vilaine fille » deviendra ainsi la littérature aux yeux du Péruvien. De cette façon, apparaît ici non seulement une invitation à lire *Tours et détours de la vilaine fille* mais aussi l'ensemble de l'œuvre de Vargas Llosa.

De son côté, ce commentaire est divisé en deux parties ; la première raconte l'intrigue du roman et propose une opinion à son sujet, tandis que la seconde commente pour sa part l'évolution du Péruvien en tant qu'écrivain et énumère les aspects de sa vie qui auront pu inspirer ce roman. Les références autobiographiques apparaissent chez Vargas Llosa comme l'un des sujets récurrents de sa littérature. Il est également important de noter que Rondeau n'introduit pas Vargas Llosa pour le public de *L'Express*, nous ne disposons en effet ainsi d'aucune référence à sa nationalité ni à son appartenance à la littérature latino-américaine. La seule information dont le lecteur dispose est celle du chapeau qui précise qu'il s'agit d'un écrivain hispanophone. Cependant il s'agit là d'une information donnée par les éditeurs et non par le commentateur. C'est ainsi que pour Rondeau, Vargas Llosa n'a plus besoin d'être présenté au public français parce qu'il a déjà réussi à devenir célèbre en France.

Le dernier commentaire sur Bolaño est paru dans la sous-rubrique « Série d'été », de la rubrique « Culture/Livres » chez *Le Figaro Magazine. «* Série d'été » conseille des ouvrages que la revue qualifie de « pavés », du fait de leur abondante quantité de pages, afin que le lecteur puisse lire pendant tout l'été. Le texte d'Olivier Mony n'est pas mentionné sur la couverture de la revue ni dans le sommaire et dans « Culture/Livres » c'est le troisième article, précédé par une bande dessinée. L'importance qui lui est octroyée par *Le Figaro Magazine* est donc inférieure si on le compare aux autres commentaires. La parution de ce commentaire ainsi que de la traduction française, en 2008, a eu lieu quatre ans après de la publication en espagnol de *2666*. Cependant, une telle situation ne reflète pas pour autant un quelconque désintérêt pour la production de Bolaño, ce laps de temps s'explique par la stratégie de la maison d'édition qui a consisté à publier les œuvres de Bolaño en France de façon périodique, *La Piste de glace* (2005), *Les détectives sauvages* (2006), *2666* (2008), et par les caractéristiques de ce livre qui se compose de plus de mille pages, ce qui a donc impliqué un travail plus ardu et long pour le traducteur.

La mise en page de « Le tombeau des histoires » montre que ce texte occupe les trois quarts d'une page mais dans deux grandes colonnes qui facilitent sa lecture. L'on y trouve aussi deux images, la première est la couverture de *2666* et, la seconde, une photographie en

couleur de Bolaño en train de fumer une cigarette et de regarder la caméra, associée à la légende : « Roberto Bolaño, écrivain chilien exilé à Barcelone »[851]. Le chapeau abondant est lui aussi élogieux : « Parce que seul l'été offre le temps de se plonger dans les gros livres de 500 à 1000 pages, « Le Figaro Magazine » propose, jusqu'au 23 août, une sélection des meilleurs d'entre eux, parus ces derniers mois. Pour commencer, « 2666 », pur chef-d'œuvre, de Roberto Bolaño (1953-2003) »[852]. L'information sur ce livre qui est normalement divulguée dans le chapeau figure ici dans la dernière partie du texte : « Christian Bourgois, 1016 p., 30 €. Traduit de l'espagnol par Robert Amutio »[853]. Grâce aux données fournies par l'image, le lecteur connaît désormais l'identité linguistique de l'auteur et son parcours géographique.

Par ailleurs, pour ce qui est de l'aspect formel, nous distinguons l'utilisation d'un titre incitatif, « Le tombeau des histoires », qui dans un premier moment fait penser au genre policier, style très présent dans les œuvres du Chilien où souvent un ou plusieurs personnages cherchent désespérément une personne, tel est le cas de *2666.* Le tombeau devient ainsi le symbole d'une enquête et de la violence, deux éléments omniprésents chez Bolaño. Cependant, la seconde partie du titre, « des histoires », ajoute l'élément de la narrativité ou des réflexions autour de la narrativité, des histoires littéraires, et devient également une autre donnée clé de ses livres, ce qui montre au lecteur que son œuvre est peuplée de personnages écrivains ou de ceux qui circulent autour d'eux, comme des éditeurs ou universitaires. Dans « Le tombeau des histoires » se mêlent ainsi ces deux composantes essentielles de sa littérature, mais cet ouvrage évoque également la figure de la Littérature car toutes les histoires remarquables finissent en son sein, elle devient ainsi en quelque sorte ce tombeau des histoires.

L'appréciation de Mony s'avère donc très positive, en particulier si l'on ajoute la qualification de chef-d'œuvre dans le chapeau, ainsi que sa présentation directe dans le commentaire montrant que la production littéraire de Bolaño était connue et appréciée en France. Le texte en lui-même est divisé en trois parties. La première décrit la personnalité et les passions du Chilien, tandis que la deuxième présente les caractéristiques fondamentales de ce roman. Dans la dernière partie qui est introduite par le sous-titre « Un véritable poème lyrique sur le mal », Mony donne son avis sur le livre de Bolaño. De cette manière, avant de commencer la lecture, le lecteur connaît à l'avance l'opinion du critique qui s'avère favorable.

851 s/a. « Le tombeau des histoires », *Le Figaro magazine,* n° 384, 21 juin 2008, p. 79.
852 Ibidem.
853 Ibidem.

2. La désignation

2.1. La représentation de l'Amérique latine et d'autres espaces géographiques

Même si le texte d'Étiemble sur Borges[854] est présenté sous la forme d'un récit fictif dont l'objectif était d'imiter le style littéraire de l'Argentin, l'on y trouve toutefois des références au champ géographique auquel appartient l'écrivain. Cependant, nous devons noter que tous les réflexions d'Étiemble tournent autour de l'idée du cosmopolitisme, les espaces géographiques sont donc toujours évoqués en relation avec cette notion qu'il juge fondamentale pour comprendre les livres de Borges. Ainsi, l'on n'y trouve aucune mention directe de l'Amérique latine mais des références à l'Amérique, continent marqué par de multiples différences culturelles et variantes linguistiques, opposé à l'Europe dont la culture est elle aussi multiforme et plurilingue. Néanmoins, l'Amérique est considérée comme un espace dont les citoyens sont souvent perçus comme cosmopolites, « [le cosmopolite] se dit de toute personne qui tient l'universel pour sa patrie. Au figuré : quiconque est épris des voyages : Les Américains sont volontiers cosmopolites »[855]. Même si, selon cette définition, toute personne, quelle que soit sa nationalité, peut devenir cosmopolite, l'on estime toutefois que les Américains tendent bien davantage à l'être. Or, cette définition ne distingue pas l'Amérique du nord d'influence anglophone, de l'Amérique, dite latine, associée au monde ibérique et français, peut-être parce que ces deux univers représentent la symbiose entre le soi-disant Ancien Monde et le Nouveau. Cette citation aurait été tirée d'un dictionnaire espagnol, dont l'on ne connaît que la date, à savoir 1936.

De cette manière, l'on sait qu'elle aurait été sortie du champ hispanophone, au sein duquel Borges est né, ce qui nous laisse supposer que les Latino-américains avaient conscience qu'ils possédaient une identité plus cosmopolite que les individus d'autres zones géographiques. L'Amérique latine est ainsi introduite comme un espace qui embrasse plus rapidement les connaissances et les cultures d'autres régions tandis que l'Europe semble, pour sa part, s'ancrer dans un concept de nationalisme, surtout si l'on prend en compte le fait que l'article d'Étiemble a été écrit après la Seconde Guerre Mondiale, période où le nationalisme avait joué un rôle fondamental et néfaste dans le contexte de la guerre.

Un autre indice qui illustre cette relation étroite entre l'Europe et l'Amérique latine est l'utilisation du terme « extrême-occidental » pour classer Borges comme appartenant à la

854 Voir la transcription dans l'annexe 93.

855 ÉTIEMBLE, Réné. « Un homme à tuer : Jorge Luis Borges, cosmopolite », *Les Temps modernes*, septembre, 1952, pp. 512-526.

catégorie des « peu d'extrême-occidentaux [qui] auraient pu citer les titres exacts de deux romans chinois »[856]. Cette région est ainsi positionnée en tant qu'héritière de l'Occident et, par là-même, Borges le devient aussi en plus d'avoir pour spécificité de maîtriser d'autres savoirs. En outre, l'Amérique latine est évoquée comme un espace dont la notion de cosmopolitisme n'a pas changé, alors qu'en Europe l'on en serait même parvenu à considérer un cosmopolite comme quelqu'un « *qui s'adonne à l'espionnage »* et qui lit « *à la fois* Goethe et Montaigne, Abou Nouwas et Dostoïevski, Valery Larbaud et Borges ». Dans ce récit, cela semble également expliquer pourquoi des auteurs comme Borges ont bénéficié d'une reconnaissance tardive en Europe. Durant la période de l'après-guerre les productions littéraires étrangères suscitaient en effet un faible intérêt.

De son côté, Buenos Aires est présentée comme une ville proposant une production éditoriale qui permet de réfléchir aux questions de la littérature moderne et du cosmopolitisme. « Pour ceux qui sauraient l'espagnol, et me soupçonneraient de traduire trop librement, voici la référence : Guillermo de Torre, *Problemática de la literatura,* Buenos Aires, Losada, 1951, p. 313 ». Elle se positionne ainsi au même niveau qu'une ville européenne dans laquelle l'on se pose les mêmes questions mais, en même temps, elle se distingue car nous y trouvons des œuvres comme *Fictions*. Et même si quelques auteurs considéraient que *La Vocation suspendue* de Klossowski précédait le livre de Borges, Étiemble tranche ce débat en rappelant la date de publication de ce livre en Argentine, 1944. « Certaines *Fictions* préviendraient donc le Klossowski, et de quinze ans ! », d'où l'importance, d'après ce critique littéraire, de renvoyer toujours le lecteur vers la publication originale, et de pratiquer le cosmopolitisme. D'après Étiemble, la transformation de Borges en « parfait cosmopolite » s'explique aussi car sa ville lui a fourni des livres issus des quatre coins du monde, ce qui lui a permis de pouvoir créer une œuvre universelle. Buenos Aires devient ainsi en quelque sorte une ville littéraire aux yeux d'Étiemble, « aurait-elle conservé des documents qui me permettaient d'inventorier, ou de reconstituer – fût-ce en partie – la bibliothèque personnelle de Borges ? Vos instituts officiels, universitaires ou autres, ont-ils gardé dans les archives les fiches de prêt ? ».

Une autre notion associée à sa ville sera celle de l'assemblage culturel et linguistique. D'après Étiemble, une partie des connaissances de Borges s'expliquent en effet par ses origines espagnole, portugaise et anglaise, « Borges naquit sang-mêlé [...], comme on nous le dit natif

856 Compte tenu de la nature de notre analyse, il faut désormais considérer que les citations suivantes appartiennent à la référence qui vient d'être citée. De cette manière, l'utilisation répétitive d'Ibidem sera évitée afin de faciliter la lecture et de ne pas allonger inutilement les notes de bas de page. Si une citation dans le texte est accompagnée d'une note de bas page, cela signifie qu'il s'agit d'une nouvelle référence.

et citoyen de Buenos Aires ». Or, l'image qu'esquisse Étiemble de Buenos Aires s'avère assez pauvre car elle se limite à son expérience littéraire en tant que lecteur de Borges. Il est clair qu'il ne souhaite pas approfondir sa réflexion au sujet de l'influence de cette ville ni de l'entourage littéraire de Borges dans son processus créatif. Il ne fait donc pas référence à la littérature argentine ou latino-américaine car Étiemble considère que l'œuvre de Borges a largement franchi les champs régionaux ou nationaux pour se constituer en œuvre universelle. Si l'on compare en effet cet auteur à d'autres personnalités comme Ibarra, qui cherchaient à rapprocher Borges des écrivains européens, Étiemble le situe quant à lui dans ce qu'il appelle l'Amérique. Cependant, à son sens, l'espace géographique n'explique que partiellement sa littérature et, par conséquent, son cosmopolitisme, « les lettres péninsulaires avaient pour lui peu de secrets, sans doute : mais l'arabe, mais l'hébreu ? ». Son récit n'offre ainsi pas de réponses au lecteur, mais il ouvre une voie d'exploration à laquelle il semblerait qu'il existe de possibles réponses dans les lectures du jeune Borges dans les bibliothèques de Buenos Aires. L'Amérique latine, l'Argentine et Buenos Aires, sont ainsi des territoires qui conditionnent la parution des cosmopolites mais qui ne suffisent pas pour autant à expliquer le surgissement d'un Borges.

Dans le commentaire de Claude Fell sur Vargas Llosa[857], on n'emploie pas le terme Amérique latine pour parler de l'origine géographique et littéraire de cet écrivain, ni les notions d'Amérique ou d'Américains. En revanche, Fell utilise pour sa part une notion qui, à l'époque, était plus courante, à savoir celle de littérature sud-américaine. Or, l'utilisation du terme sud-américain ne désignait pas, à l'époque, la même chose que de nos jours. Les termes sud-américain ou Amérique du Sud, étaient en effet utilisés pour parler de la zone géographique, et étaient ainsi opposés aux mots nord-américain et Amérique du Nord, c'est-à-dire à la culture et aux productions en anglais et sous l'influence du monde anglophone. L'Amérique du Sud désignait ainsi les pays où les livres étaient rédigés en espagnol et en portugais et qui étaient sous un autre pôle d'influence, le terme Amérique du Sud a précédé à celui d'Amérique latine[858]. Néanmoins, d'un point de vue géographique parler d' « Amérique du Sud » pouvait créer de la confusion, car lorsque davantage d'écrivains ont été connus il est devenu nécessaire de parler de l'Amérique Central, des Caraïbes et même de l'Amérique du Nord, parce qu'aujourd'hui l'on parle même de la production en espagnol dans des pays comme les États-Unis et le Canada.

857Voir la transcription dans l'annexe 94.
858ARDAO, Arturo. *Op. cit.,* p. 35.

Mais dans la première moitié des années soixante, il était courant de considérer des auteurs comme Carlos Fuentes comme des sud-américains[859]. La popularisation du terme « Amérique latine » aura lieu une décennie plus tard et sera rapidement employée dans des pays comme la France qui revendiquait, à côté de l'Espagne et du Portugal, l'influence française dans la culture et la production de cette région. La collection de Gallimard, La Croix du Sud, dirigée par Roger Caillois, a sans doute elle aussi joué en faveur du terme « Amérique du Sud » mais de façon involontaire car lors de la présentation de cette dernière, dans la *NRF*, le terme utilisé par Caillois fut « l'Amérique espagnole et portugaise »[860] où étaient produits des « ouvrages ibéro-américains »[861].

Fell reprend ainsi le terme le plus popularisé au milieu des années soixante et l'associe à une période marquée par la qualité littéraire, « la vigueur et le renouveau du roman sud-américain »[862]. Cette présentation montre tout d'abord qu'il existait déjà une littérature, qualifiée de « sud-américaine », car l'on parle de « renouveau », mais qui n'était pas encore parvenue à se faire connaître du grand public en France, et, deuxièmement, qu'il ne s'agissait pas là d'un seul livre ou d'un auteur mais bel et bien d'un ensemble d'œuvres, situation qui permet de parler de « roman sud-américain ». L'Amérique du Sud est ainsi introduite comme une région dotée d'une ancienne production littéraire mais qui désormais prend de l'importance dans le champ international. Selon Fell, cette vigueur actuelle s'explique parce qu'elle « rompt avec le traditionnel manichéisme du roman sud-américain »[863], le roman moderne devient ainsi complexe et ses personnages ne se divisent plus entre bon et méchants car ce type d'ouvrages met profondément en valeur les vertus et défauts de chacun d'entre eux.

En outre, Fell estime également qu'une grande partie des œuvres sud-américaines de cette période explorent le sujet de la virilité négative dans cette zone, que l'on qualifie de « machismo », ce qui est bel et bien le cas de Vargas Llosa dans les deux romans mentionnés par le critique. Cette annotation montre aussi que les romans sud-américains reflètent la réalité sociale de la région à travers leurs pages, ils servent donc non seulement à découvrir leurs nouveaux styles littéraires mais aussi à actualiser la conception que les lecteurs avaient

859 Voir par exemple *Le réalisme merveilleux* de Xavier Garnier (Éd.), Paris, Harmattan, 1998. « Le « boom » est représenté dans tout le continent sud-américain depuis le Mexique de Carlos Fuentes jusqu'au Brésil de Jorge Amado », p. 10.

860 CAILLOIS, Roger. « La Croix du Sud », *op. cit*.

861 Ibidem.

862 FELL, Claude. « « La Maison verte » de Mario Vargas Llosa », *Le Monde*, 22 mars, 1967, p. vii.

863 Compte tenu de la nature de notre analyse, il faut désormais considérer que les citations suivantes appartiennent à la référence qui vient d'être citée (…).

de cette zone géographique. D'après Fell, il est également important de signaler que l'on parle d'une nouvelle génération d'écrivains, des « jeunes romanciers sud-américains », car leur style et leurs thématiques ne correspondent pas à ceux des auteurs déjà consacrés en France comme Borges, puisqu'ils ne rédigent pas de romans ni n'abordent des thématiques réalistes. De cette façon, le commentaire de Fell permet aussi de procéder à une périodisation de cette littérature, et nous pouvons désormais parler d'étapes bien distinctes marquées par une hétérogénéité des écrivains qui explorent plusieurs thématiques et genres littéraires.

De son côté, le Pérou est lui aussi présenté comme un espace de violence car il n'a pas seulement incité cet écrivain à rédiger un roman portant sur la brutalité qui se déchaîne dans un lycée mais aussi parce que ses institutions militaires condamnèrent la parution de *La Ville et les chiens* et en vinrent même à le brûler, « [ils] organisèrent un autodafé vengeur ». Sa relation avec la littérature semble elle aussi conflictuelle puisqu'on catégorise ce pays parmi ceux qui ne tolèrent pas qu'une littérature soit dénonciatrice. Le Pérou n'est ainsi pas un espace qui facilite ou encourage la production littéraire. Au contraire, il semble qu'il voulait l'étouffer afin d'éviter toute critique sur sa société. Lima, sa capitale, symbolise parfaitement cette atmosphère marquée par la cruauté et l'inégalité dans *La ville et les chiens*, où « le Noir se sentira encore plus Noir, l'Indien encore plus Indien », mais la référence à d'autres espaces comme à la ville de Piura ou à l'Amazonie, qui s'avèrent tous deux essentiels dans *La Maison verte,* insistent pour représenter le Pérou comme un territoire où la lutte et la violence sont perpétuelles. D'après Fell, les romans de Vargas Llosa montrent que ce pays est en lui-même un espace de conflits qui se caractérise par le mépris éprouvé à l'encontre de l'autre qui n'est pas perçu comme un égal. L'une des causes de cette inégalité est l'origine ethnique de chaque personnage. Fell mentionne en effet le Noir et l'Indien dans *La Ville et les chiens* mais il se réfère également à la figure de l'Amazonienne dans *La Maison verte*, personnage qu'un homme de la ville prendra de force pour épouse afin de montrer que même un esprit sauvage peut être domestiqué. Cependant, après son retour à la ville, l'homme « finira par [la] prostituer » car l'Amazonienne aurait perdu toute sa valeur représentative dans cette autre société puisque là-bas elle aurait toujours été méprisée pour son origine ethnique, les différences raciales contribuent donc non à permettre à l'homme de se démarquer mais à le faire s'écrouler.

Mais le conflit éclate aussi parmi les personnages qui s'opposent au moyen de principes moraux. Nous avons ainsi d'un côté un curé qui fait face à un proxénète et sa maison close, et, de l'autre, des pères qui bataillent avec leurs fils afin qu'ils deviennent plus virils. La société

péruvienne est ainsi dessinée comme un territoire dans lequel s'imposent ceux qui font usage d'une force physique car elle serait la seule à permettre de soumettre cet *autre* qui ne ressemble pas à *moi*. En tant qu'espace géographique, l'Amazonie illustre aussi une idée d'altérité car elle s'oppose complètement à l'image d'une ville et de ses habitants. Elle constitue en effet un autre espace qui n'est pas visité en tant que similaire mais pour être sauvé de sa propre nature. De même que dans plusieurs romans datant de la première moitié du XX^{ème} siècle, *La vorágine* de José Eustasio Rivera constitue un très bon exemple, car la nature y est un élément qui pervertit la vie des personnes qui l'habitent. Elle est donc considérée antagoniste de la ville, car en son sein se déroulent des scènes que les habitants de la ville considèrent comme « magiques » et qu'ils ne parviennent pas à comprendre, et de cette incompréhension naît aussi une nouvelle confrontation. De cette façon, chez Vargas Llosa, le Pérou semble s'expliquer par une violence qui se ramifie non seulement dans l'ensemble de son territoire mais aussi dans le for intérieur de ses habitants.

Le commentaire de Philippe Brunetière sur Onetti[864] n'offre aucune réflexion sur la région ou la nationalité d'Onetti ni sur l'influence de celle-ci sur sa littérature. La nationalité n'est même pas mentionnée dans son texte, ni sa ville de naissance, Montevideo. La seule référence à un espace géographique est celle à l'Amérique du Sud car cet auteur est introduit comme un « romancier sud-américain »[865]. De même que dans le cas de Vargas Llosa, on met ici en lumière un genre littéraire spécifique, celui du roman, auquel l'on associe un champ qui commence à gagner en notoriété, l'Amérique du Sud. La conjonction de ces deux éléments devient un symbole de qualité littéraire mais aussi d'identité. Même si les caractéristiques de cette dernière ne sont pas abordées par Brunetière, il est toutefois clair, pour le lecteur, qu'il existe un ensemble d'écrivains qui représentent cette zone géographique dont certains ont déjà été traduits en français, parmi lesquels l'on connaît, tout du moins, Onetti, Vargas Llosa et Borges.

Le commentaire de Couffon sur Arenas[866] est le premier de notre corpus à employer le terme « Amérique latine », cependant sa définition demeure inachevée car Couffon ne signale pas quels sont les pays qui la constituent ou si elle désigne l'ensemble des territoires qui partagent un héritage colonial d'origine latine. Il présente toutefois cette zone géographique comme un

864 Voir la transcription dans l'annexe 95.

865 BRUNETIÈRE, Philippe. « *Le Chantier* par Juan Carlos Onetti », *Les Nouvelles littéraires,* 2 novembre 1967, p. 4.

866 Voir la transcription dans l'annexe 96.

espace qui passe par un processus de « mutation »[867], changement radical que l'on peut distinguer non seulement dans son aspect social et politique, comme la Révolution cubaine, mais aussi dans les productions littéraires comme le livre d'Arenas. D'après Couffon, cette mutation est déterminée par deux facteurs : son aspect grandiose et ses difficultés. Il met ainsi l'accent sur l'importance de la transformation, ainsi que sur les obstacles qu'elle rencontre au sein de son territoire, surtout parmi ses habitants qui, comme Arenas, contestent ces changements car ils commencent à être marginalisés par ce nouveau modèle de société. Il s'agit ainsi d'une mutation qui exclut et refuse non seulement les personnes qui ne rentrent pas dans ses normes mais aussi les productions artistiques qui la remettent en question. De ce fait, d'après Couffon, la littérature d'Arenas est représentative de ce qui se passe en Amérique latine car *Le Monde hallucinant* n'a pas réussi à être publié dans cette région. En outre, Couffon utilise certes le terme « hispano-américains »[868], mais il n'en propose toutefois pas non plus de définition claire. Au contraire, pour un lecteur non spécialiste il pourrait même donner lieu à une ambiguïté historique car dans son affirmation, « au Siècle des lumières, ce siècle capital pour les hispano-américains puisqu'il fut celui de leur indépendance», il semblerait que les territoires américains qui ne sont pas hispanophones n'aient pas eu la même influence déterminante que le Siècle des lumières au moment de leur émancipation ou qu'il auront acquise durant une autre période, mais tout du moins aussi bien l'Amérique du Nord que celle lusophone ont acquis leur indépendance entre la fin du XVIII^{ème} siècle et la première moitié du XIX^{ème}.

Cuba est pour sa part introduit comme un espace dans lequel la présence de la littérature est bien établie dans la société car il y existe « des grands écrivains », comme Lezama Lima et Alejo Carpentier, ainsi que des institutions littéraires telles que l'Union des écrivains et artistes de Cuba et des « cercles littéraires », atmosphère qui a permis et promu l'émergence de nouveaux talents comme Arenas. Cependant, ce pays est lui aussi passé par une phase de transformation car tous les éléments qui avaient permis à Arenas d'être consacré en tant que jeune écrivain brillant et de gagner le Prix du roman en 1965 commencèrent à marginaliser cet auteur lorsque ses œuvres sont devenues de plus en plus critiques envers le régime politique. « [Le deuxième roman d'Arenas] n'a pas été édité encore à La Havane. La contestation d'une réalité cubaine actuelle que l'on croit percevoir sous celle d'une réalité du passé en est-elle la cause ? C'est possible. ». La nouvelle Cuba qui commence à se dessiner n'accepte en effet

867 COUFFON, Claude. « Un contestataire cubain, Reinaldo Arenas », *Le Monde*, 22 mars 1969, p. I et p. III.

868 Compte tenu de la nature de notre analyse, il faut désormais considérer que les citations suivantes appartiennent à la référence qui vient d'être citée (…).

aucune critique formulée à l'encontre du gouvernement, et même s'il n'existe encore pas de censure directe, l'exclusion des artistes critiques est toutefois présentée comme une caractéristique du régime castriste. Cette transformation touche aussi les institutions littéraires qui commencent à accepter la prérogative gouvernementale selon laquelle la fonction d'un écrivain est de contribuer à la construction sociale de son pays plutôt que d'explorer de façon libre les sujets qui l'inquiètent. La littérature cubaine se divise ainsi, dans les années soixante, en deux champs : d'un côté, les écrivains qui jouissent de la complaisance des autorités et ceux qui sont marginalisés par celles-ci.

Cuba contraint ainsi ses écrivains, et ses artistes en général, à se positionner face à son système de gouvernement. De ce fait, Arenas est « un contestataire cubain » et Cuba un espace qui arrive même à conditionner la production littéraire de ses écrivains. Couffon nous montre de cette manière que connaître le rapport entre certains écrivains et leur régime s'avère nécessaire afin de pouvoir comprendre la littérature cubaine dans sa totalité. Même si l'on n'en vient pas encore à parler de censure, Couffon met aussi en évidence l'idée qu'afin de décourager les écrivains contestataires, le gouvernement cubain tente de les faire passer sous silence, d'éviter toute diffusion de leur œuvre critique. Le témoignage d'Arenas détaille ce stratagème en ces termes : « J'ai essayé de faire connaître ces manuscrits… Mais à la « Gazette » (la « Gaceta de Cuba ») on me disait toujours que je devais patienter, qu'il y avait des autres œuvres qui attendaient leur tour. Finalement, je suis resté avec mon manuscrit sous le bras... ». Étant donné que tous les médias appartenaient à l'État après la Révolution cubaine, un écrivain critique ne pouvait trouver la moindre fenêtre de diffusion s'il produisait des œuvres qui remettaient en question le rôle et la façon d'agir du régime.

En outre, les références à La Havane ne divergent pas particulièrement de celles concernant Cuba. La capitale y est en effet montrée comme l'espace où l'on décide de la publication ou de la mise sous silence d'une œuvre. « [*Le Monde hallucinant]* a obtenu une mention d'honneur mais n'a pas été édité encore à La Havane ». Cet espace de pouvoir centraliste et de consécration attire certes de jeunes écrivains comme Arenas mais les force également à s'aligner sur le régime. Aussi bien ce pays que sa capitale sont ainsi des espaces d'hostilité pour des écrivains comme Arenas, tandis que la France apparaît pour sa part comme l'espace de la liberté car ce roman d'Arenas a tout d'abord été publié dans ce pays. De cette façon, ces deux territoires symbolisent un rapport différent à la production littéraire critique.

Le commentaire de Philippe Sollers sur Borges[869] dans *Le Magazine littéraire* ne fait aucune mention à son appartenance géographique, les termes comme « Amérique », « Amérique latine », « Amérique du Sud » ou « Argentine » n'y sont pas évoqués. Nous pouvons supposer que cette situation est due à la consécration rapide dont a fait l'objet l'Argentin en France, qui a fait de lui un écrivain qui n'avait pas besoin d'être introduit. Mais nous devons signaler aussi que, de même que dans le commentaire d'Étiemble, Borges était considéré comme un écrivain cosmopolite et que ses origines géographiques ne contribuaient pas davantage à analyser sa littérature. Cependant, chez Sollers nous distinguons un espace géographique qui est attribué à Borges. Le premier est la notion d'« occidental »[870] qui apparaît lorsque Sollers commente la maîtrise de l'Argentin des savoirs du Coran : « Borges est probablement le premier écrivain occidental à citer correctement le Coran »[871]. De caractère englobant, la notion d'Occident est composée par des pays de l'hémisphère nord, ce qui inclut des territoires européens ainsi que l'Amérique du Nord. Cependant dans le commentaire de Sollers, Borges est lui aussi qualifié d'occidental et, par conséquent, son territoire le devient lui aussi[872]. Il n'est pas conçu comme un écrivain de la périphérie mais comme appartenant au centre de la littérature, sa consécration consiste donc à dépasser le champ de la littérature nationale pour s'insérer dans celui de la Littérature mondiale. Et même là, il se distingue en étant « le premier »[873], ce qui fait de lui une figure transcendantale et un modèle pour les Occidentaux.

Le commentaire de Bataillon sur Vargas Llosa[874] ne donne pas non plus la moindre donnée concernant la région d'où est issu cet écrivain mais approfondit celles concernant son pays. Le Pérou continue à être le centre de la production littéraire de Vargas Llosa et, de ce fait, il existe une relation étroite entre la réalité sociale de ce pays et ses livres. Afin de comprendre la littérature de Vargas Llosa il s'avère important de connaître le contexte historique de son pays. De même que dans le commentaire de Fell, Bataillon souligne aussi le rôle fondamental de la violence dans la construction du roman *Histoire de Mayta*. Mais cette fois-ci l'on distingue un type spécifique de violence, celle politique. Dans le Pérou que présente

869 Voir la transcription dans l'annexe 97.

870 SOLLERS, Philippe. « L'érudition comme préparation à l'extase », *Le Magazine littéraire*, n° 148, mai 1979, p. 9.

871 Ibidem.

872 Il n'existe pas de consensus sur l'inclusion ou l'exclusion de l'Amérique latine en tant que partie de l'Occident. Cependant il semble que le terme « Extrême Occident » soit plus approprié car il fait la distinction entre les pays de l'hémisphère nord et ceux d'Amérique latine, voir ROUQUIÉ, Alain. *Amérique latine. Introduction à l'Extrême-Occident,* Paris, Éditions du Seuil, 1987.

873 SOLLERS, Philippe. Op. cit.

874 Voir la transcription dans l'annexe 98.

Bataillon, il existe une lutte entre les mouvements révolutionnaires qui essayent d'instaurer un nouveau système politique et les forces militaires qui tentent de les éliminer, « [Vargas Llosa] réinvente ici plusieurs temps forts de son itinéraire politique »[875], affrontement qui n'est pas le fruit de l'imagination de l'écrivain, qui narre plutôt des événements qui se sont déroulés dans son pays et qui permettent au lecteur de mieux comprendre la réalité du Pérou mais aussi de cette région car ces révoltes sont la conséquence directe de la Révolution cubaine. « Mais alors que la révolution cubaine parvint à triompher après moins de deux ans et demi de combat, les guérilleros péruviens furent tous tués ou arrêtés moins de douze heures après leur première action armée »[876]. Le Pérou est ainsi non seulement le territoire de la violence mais également d'une défaite pathétique, les personnages sont façonnés par cet échec qui va remettre en question toute une partie de la société qui considérait jusque-là que la voie révolutionnaire était le seul moyen de transformer le pays. D'après Bataillon, ce sont les éléments de la réalité péruvienne qui ont façonné le récit de Vargas Llosa car il considère aussi que l'expérience de l'écrivain à la tête de la commission pour enquêter sur le massacre d'Uchuraccay[877] s'est avérée vitale pour comprendre le rapport de la violence politique avec la société péruvienne.

Le livre offre ainsi un portrait critique d'un Pérou réel qui ne semble pas pouvoir échapper à la violence qui le ronge, les scénarios du roman se déroulent dans plusieurs villes du pays, notamment dans la capitale Lima ou la ville de Jauja, ce qui donne au lecteur l'idée d'une détérioration générale. Le choix des personnages parmi lesquels l'on trouve d'anciens révolutionnaires, des artistes, politiciens, et militaires illustre également l'idée que Vargas Llosa cherche ainsi à montrer qu'aucune classe sociale n'échappe à cette réalité qui semble dominer complètement le Pérou. Bataillon insiste donc sur une expression que l'écrivain péruvien emploie souvent dans ses romans pour décrire son pays : « ce *Perú jodido* »[878], c'est-à-dire, ce Pérou foutu. Il semblerait ainsi que ce pays ne puisse trouver de solution à ses problèmes, que son destin consiste à rester enfermé dans cette spirale de violence qui le caractérise. Le choix de Bataillon de citer cette phrase en espagnol pourrait aussi signifier que ce verdict inclut l'ensemble du monde hispanique car plusieurs pays sont en effet passés par des périodes de violences suscitées par des mouvements révolutionnaires ou par l'État lui-

875 BATAILLON, Gilles. « Histoire de Mayta », *L'Esprit*, octobre, 1968, pp. 109-110.

876 Ibidem.

877 En 1983, un groupe de paysans a assassiné huit journalistes dans les Andes péruviennes en les prenant pour des membres du mouvement armé Sentier Lumineux. La violence de cet acte ainsi que la confusion qui y était associée ont choqué la société péruvienne.

878 BATAILLON, Gilles. Op. cit.

même. Or comme dans le commentaire de Fell, Bataillon consigne aussi la réponse des lecteurs péruviens à la parution d'*Histoire de Mayta,* il semblerait ainsi nécessaire, du fait que le livre de Vargas Llosa est un produit issu de la réalité, de le confronter à l'opinion publique de son pays, afin que le lecteur français puisse se faire une idée complète du rapport existant entre société péruvienne et littérature, « certains laudateurs se sont fait fort de ne voir dans ce livre qu'un pamphlet faisant le procès de l'action révolutionnaire »[879]. De ce fait, le Pérou a fini par être représenté comme un pays hostile à la littérature où l'on ne conçoit pas encore qu'un récit s'inspirant d'une réalité sociale puisse lui aussi devenir un récit fictionnel.

Le commentaire de Saad sur Onetti[880] ne fait lui non plus aucunement référence à sa zone géographique en tant que région, qu'on l'appelle Amérique latine ou Amérique du Sud, mais il explore deux espaces géographiques, en tant que pays, qui se sont avérés déterminants dans la production littéraire de cet auteur : à savoir l'Uruguay et l'Argentine. Même si dans un premier moment l'on pourrait penser qu'il existe un désintérêt pour l'ensemble de cette zone et ce qu'elle implique aussi bien au niveau littéraire qu'à celui social, il s'agit à l'inverse de chercher à la connaître plus en profondeur à travers la découverte de chaque pays et de ses particularités. La complexité que représente le fait de l'aborder de manière englobante montre que tous les aspects généraux la concernant ne suffiraient pas à l'expliquer. Néanmoins, en analysant ces deux pays l'on trouve une nouvelle façon de décortiquer l'hétérogénéité de la littérature latino-américaine. Celle d'Onetti permet de cette façon de s'introduire dans deux territoires qui ont des éléments en commun et que l'on appelle le Rio de la Plata, qui sont souvent présentés sans distinction. L'Uruguay occupe tout de même une place beaucoup plus considérable non seulement parce qu'il s'agit de son pays natal mais également du fait que certains de ses récits récréent ce pays sous d'autres noms, tels que Lavanda ou La Banda, termes qui sont tous deux « une déformation de "la Banda Oriental" (ancien nom de l'Uruguay) »[881].

Mais au-delà de ces références, Saad ne développe pas de définition ni de caractérisation susceptible d'aider le lecteur à visualiser ce pays. Nous pouvons considérer qu'une telle décision empêche le lecteur de classer les livres d'Onetti comme réalistes, car même si les principaux cadres de l'Uruguayen sont des espaces urbains modernes, sa littérature est toutefois plutôt centrée sur la mise en avant des questionnements existentiels de l'homme moderne. Les références à l'Uruguay permettent au lecteur de se situer dans une réalité

879 Ibidem.

880 Voir la transcription dans l'annexe 99.

881 SAAD, Gabriel. « Partager l'héroïsme des autres », *Le Monde diplomatique*, 1er janvier 1988, p. 30.

moderne et citadine. Il ne s'agit toutefois pas là d'éléments centraux qui influencent le déroulement de la trame ou les actions de ses personnages. A l'inverse de Vargas Llosa, cet écrivain ne cherche en effet pas à remettre en question la réalité sociopolitique de son pays et de sa région, même s'il a lui aussi été confronté à la censure des gouvernements militaires de l'époque. « Onetti avait dû changer le titre initialement prévu: *El perro tendrá su día* (*Le chien aura son jour*), car le colonel Ramirez - derrière lequel pointait déjà Péron - venait de prendre le pouvoir »[882]. Les champs géographiques réels ne sont donc pas importants dans sa littérature, ce qui explique que Saad ne les développe pas. De plus, si l'on considère le manque d'implication d'Onetti dans le débat public des intellectuels de l'époque sur les sujets qui préoccupaient les latino-américains, nous pouvons voir à quel point ce sujet avait peu d'importance dans sa production littéraire.

En revanche, il préférait construire ses propres espaces géographiques comme ceux, déjà mentionnés, de Lavanda, La Banda ou, plus connu, de « Santa-Maria, ville mythique que l'on retrouve dans presque tous ses livres postérieurs à 1950 », territoires où Onetti pouvait introduire des éléments de ces deux pays qui l'avaient marqué. La construction de son propre territoire est sous le signe de l'écrivain états-unien William Faulkner qui avait lui aussi créé de son côté Yoknapatawpha, et dont la littérature avait fortement influencé nombre d'écrivains latino-américains de ces années-là. Cela lui a permis non seulement d'aborder la réalité de façon plus libre et littéraire, mais également de contourner aussi les critiques de ceux qui cherchaient, dans la littérature, la précision historique ou la possible censure des gouvernements autoritaires. En outre, dans le commentaire de Saad nous trouvons également des références, aussi bien à l'Argentine qu'à l'Uruguay, comme à des espaces dotés d'une puissante industrie littéraire car les livres d'Onetti ont également été publiés dans ces pays, « la première édition de la *Vida breve*, à Buenos-Aires », « la deuxième édition [de *Para esta noche]* (Arca, Montevideo, 1966) », ce qui n'est pas le cas ni de Vargas Llosa ni d'Arenas. Buenos Aires est notamment présentée comme la ville où Onetti a construit son parcours littéraire, « la Fiancée volée qui reprend le tout premier récit publié par Onetti dans un journal de Buenos-Aires: Avenue de Mayo-Diagonale-avenue de Mayo ». Pour le public français, l'Argentine continue ainsi à être présentée comme un pays littéraire important de cette zone, et qui attire des écrivains venus d'autres pays.

882 Compte tenu de la nature de notre analyse, il faut désormais considérer que les citations suivantes appartiennent à la référence qui vient d'être citée (…).

Le commentaire de Gabastou sur Arenas[883] évoque plusieurs espaces géographiques afin de les confronter à la figure d'Arenas et à ce qu'il représente. Pour parler de la région et de la littérature à laquelle appartient Arenas, Gabastou emploie le terme « Amérique latine » sans la définir vraiment mais en en soulignant par contre le caractère hétérogène. Il reprend ainsi une citation d'Arenas afin de critiquer les « quelques clichés européens »[884] qui la réduisent au réalisme magique : « "*Nous sommes des créatures magiques et primitives, même si nous avons renoncé au pagne et encore pas toujours; de temps à autre, nous avons un enfant à queue de cochon"* »[885]. La référence à *Cent ans de solitude* de Gabriel García Márquez « un enfant à queue de cochon », montre que la réputation de la littérature latino-américaine avait augmenté en Europe mais, en même temps, qu'elle avait été enfermée dans une catégorie qui, à cause de la remise du Prix Nobel de Littérature en 1982 à García Márquez, avait fini par éclipser d'autres livres qui n'avaient pas le même style ou une thématique similaire. D'autres espaces géographiques évoqués par Gabastou, et qui s'avèrent fondamentaux chez Arenas, sont Cuba et les États-Unis, territoires décrits comme des espaces capables de modifier la vie d'un individu et même de la conditionner. Cuba représente ainsi deux caractéristiques de l'identité cubaine post-révolutionnaire, à savoir le besoin de partir, de quitter sa patrie, et le désarroi de vivre loin d'elle, de la « révolution qui s'enlise ». Les États-Unis sont pour leur part marqués par la déception et la nostalgie, « déambuler dans Manhattan n'est plus un plaisir, c'est un risque et une calamité ». Même si les systèmes politiques et économiques de ces deux pays s'opposent, Arenas considère toutefois qu'aucun d'entre eux n'offre de véritable réponse à la problématique des exilés. Ainsi *Voyage à La Havane* permettrait non seulement de connaître et de remettre en question la réalité des exilés cubains mais également de ceux latino-américains en général, car à partir de la fin des années soixante-dix l'exil des latino-américains de leurs pays a considérablement augmenté.

Un autre espace géographique sur lequel ce critique insiste est celui de New York, une ville qui est devenue une capitale culturelle mondiale et qui, du fait de sa proximité avec l'Amérique latine, commence à héberger des écrivains hispanophones comme Arenas. Le New York d'Arenas est ainsi une préfiguration du rôle central qu'auront cette ville, et les États-Unis en général, durant les années suivantes dans la diffusion de la culture latino-américaine mais aussi en tant que cadre récurrent dans leurs créations. De cette manière, il

883 Voir la transcription dans l'annexe 100.

884 GABASTOU, André. « Une double désillusion », *Le Monde diplomatique*, 1 juillet 1990, p. 30.

885 Compte tenu de la nature de notre analyse, il faut désormais considérer que les citations suivantes appartiennent à la référence qui vient d'être citée (…).

semble nécessaire, afin de comprendre la Cuba post-révolutionnaire, de prendre en compte les grands espaces géographiques qu'habitent les exilés. Mais le New York d'Arenas est aussi un espace d'affliction. Si dans *Le Portier* le protagoniste dévoile déjà une image assez critique de la ville et la société états-unienne, dans *Voyage à La Havane,* la vision s'avère encore plus tragique et pessimiste, « la ville désormais se délite à partir de son centre et n'engendre plus que des monstres », parmi ses monstres se trouvent les exilés qui se confrontent à la décision de rentrer à La Havane ou de rester dans cette ville qui les transforme et les consume tout à la fois. Gabastou met ainsi en lumière un sujet récurrent que l'on trouve chez Arenas : les espaces géographiques reproduisent une réalité sans espoirs dans laquelle la littérature et ceux qui la pratiquent semblent s'anéantir au sein de sociétés qui ne leur offrent aucune possibilité de vivre de façon libre. Un dilemme s'impose donc à l'exilé qui doit se confronter à la question de retourner dans une pays pour lequel il éprouve du dégoût, ou rester dans un autre qui le trouble.

Le commentaire de Machover sur Onetti[886] montre également l'existence d'une évolution de la perception de l'auteur en France au fil du temps car aucune référence n'est faite à l'Amérique latine ou à l'Amérique du Sud, et même l'Uruguay n'est pas non plus évoqué. La seule précision quant à sa provenance géographique est la mention de Montevideo, capitale de l'Uruguay, mais dont le but n'est pas de permettre de mieux saisir l'identité d'Onetti mais de s'assurer qu'elle « ne ressemble pas à »[887] Santa María, la ville fictive créée par l'écrivain. C'est à travers la description de Santa María et d'une autre ville elle aussi fictive, Lavanda, que l'œuvre d'Onetti semble se présenter au lecteur français. Or il ne s'agit pas là d'une description physique. Les villes fictives d'Onetti manquent en effet de précisions, car l'auteur a évité de spécifier à quoi elles ressemblaient et le lecteur finit par éprouver une sensation de rejet à leur égard. D'après Machover, cet auteur uruguayen a en effet plutôt travaillé la dimension sensorielle que celle spatiale, ainsi Santa María « donne une impression d'étouffement »[888] tandis que Lavanda est « impersonnel, sordide ». La caractérisation négative de ces deux villes configure la vision d'Onetti sur les villes modernes. De cette manière, Santa María et Lavanda symbolisent les mauvaises expériences accumulées de l'écrivain dans des villes d'Amérique latine, car même s'il a habité ensuite Madrid, son univers littéraire était malgré tout déjà fixé dans des cadres fictifs qu'il avait bâtis bien avant.

886 Voir la transcription dans l'annexe 101.

887 MACHOVER, Jacobo. « Laissons parler le vent », *Le Magazine littéraire*, n° 355, juin 1997, p. 74.

888 Compte tenu de la nature de notre analyse, il faut désormais considérer que les citations suivantes appartiennent à la référence qui vient d'être citée (…).

Par ailleurs, Machover approfondit un autre point essentiel concernant les espaces fictifs d'Onetti, à savoir que les personnes vivant dans ces lieux souffrent d'un manque d'appartenance, ils ne souhaitent ainsi pas rester dans ces villes même s'ils y sont nés, « [le personnage] se trouve à Lavanda et il a la nostalgie de Santa María. Sans doute, lorsqu'il sera à Santa María, il aura la nostalgie de Lavanda ». De cette manière, nous trouvons cette image assez récurrente, dans la littérature latino-américaine de l'époque, de vouloir quitter son territoire car l'on ne semble pas capable de vivre dans ce milieu, nous pourrions aussi évoquer une similitude avec l'exil intérieur qui était déjà présent dans la Cuba d'Arenas. Néanmoins, chez Onetti l'individu n'est pas contraint de quitter son territoire suite à un événement politique. Il s'avère plutôt incapable de se reconnaître dans n'importe quel type de territoire, comme si les sociétés modernes avaient été conçues sans les conditions nécessaires pour l'abriter. Ces remises en question, qui mettent l'individu au centre de la discussion, confirment ainsi la force de l'existentialisme chez Onetti. Les espaces géographiques sont donc fort secondaires dans sa production littéraire mais dans leur conception, l'on peut aussi entrevoir l'influence de son expérience personnelle. Durant sa vie d'adulte, Onetti, de même que la plupart des écrivains de cette génération, s'est retrouvé confronté à la nécessité de quitter son pays. Les uns l'ont fait en raison de la pauvreté littéraire qui régnait dans leurs villes et les autres à cause de la répression politique et sociale de leur époque. C'est pour cette raison, ainsi que le rappelle Manchover dans son commentaire, qu'Onetti était lui aussi un « exilé, poursuivi », car son expérience de la persécution et le fait qu'il n'ait pas été accepté dans son propre pays et y ait ressenti du désarroi ont éprouvé Onetti et sans doute façonné sa conception des territoires et son appartenance à ces derniers.

Concernant le dernier commentaire sur Borges[889], Philippe Lançon n'y aborde pas non plus la notion d'Amérique latine ni ses variantes pour parler de l'auteur argentin ou de sa littérature. Il mentionne cependant trois espaces géographiques jugés clés dans la dernière étape de l'auteur ainsi que dans la publication de ses *Œuvres Complètes*, dans la collection La Pléiade, chez Gallimard : l'Argentine, Paris et Genève. Ces trois lieux sont en effet connectés par les figures de Borges lui-même et de Jean-Pierre Bernès, éditeur de La Pléiade, car ils y ont tous les deux séjourné à différentes époques de leurs vies. L'Argentine est présentée comme un pays de prédestination pour l'éditeur français car son premier contact avec elle a eu lieu grâce à un livre rédigé par son arrière-grand-oncle, intitulé *Voyage dans les pampas argentines*, qui

889Voir la transcription dans l'annexe 102.

avait été « l'ami intime du colonel [Francisco] Borges »[890], grand-père de l'écrivain argentin. C'est grâce à cette lecture que Bernès arrivera en Argentine dans les années soixante-dix avec le corps diplomatique français et pourra entamer une amitié avec Borges, qui se poursuivra jusqu'à la mort de ce dernier à Genève. L'on nous montre ainsi qu'il existait déjà un lien qui unissait la France et l'Argentine depuis, au moins, le XIX[ème] siècle, car *Voyage dans les pampas argentines* a été « publié en 1883 par le docteur Armaignac »[891] et ces intellectuels ont repris ce passé partagé pour renouveler leur intérêt l'un pour l'autre. « On peut donc dire, conclut Bernès, que nos conversations ont commencé dans la pampa en 1868 », année de la rencontre entre leurs ancêtres.

Une autre caractéristique attribuée à l'Argentine et qui a aussi été notée par d'autres commentateurs, est que sa capitale est présentée comme une ville littéraire, un endroit où l'on trouve d'autres écrivains comme Adolfo Bioy Casares dont la présence faisait que l'on pouvait parler de littérature d'autres pays sans difficultés. C'est ainsi que ce pays sud-américain est présenté comme un lieu francophile car Bernès rappelle qu'avec ces deux auteurs il pouvait s'exprimer en français et discuter de la littérature française, « Bernès et Borges ont toujours parlé en français ». De son côté, Paris joue non seulement le rôle de modèle littéraire mais aussi de pôle incontournable de la diffusion de Borges. Cette ville se positionne ainsi comme la gardienne de son œuvre littéraire. De ce fait, sa publication dans La Pléiade a servi de consécration et aussi de garantie quant au fait qu'elle serait lue, tout du moins, dans le champ français en raison de son excellence. Par ailleurs, Paris devient un espace où ont émergé des spécialistes de l'œuvre de l'Argentin, tels que Bernès, dont la « maison parisienne est un musée intime consacré à Borges, et à son univers », il existe ainsi une fascination, voire même une appropriation de la figure de Borges. La capitale française se positionne ainsi comme un espace privilégié dans la diffusion et la compréhension de son œuvre et il semble que Borges ait lui-même participé volontiers à la consolidation de cette spécificité car il travailla aux côtés de Bernès pour l'édition de La Pléiade, « parfois mot à mot, et même en épelant certains mots, sur la stèle en papier bible ». Le rôle de la France ne s'est pas limité à la traduction de Borges, elle a également endossé un rôle actif en créant une nouvelle approche de l'œuvre borgésienne car, étant donné les caractéristiques des éditions de La Pléiade, l'auteur a aidé à clarifier certains événements concernant sa vie et son processus créatif. « Il a minutieusement préparé avec lui [Bernès] cette édition, la seule que l'écrivain ait

890 LANÇON, Philippe. « Ceci n'est pas un poème de Borges », *Libération*, supplément Livres, 27 mai 1999, pp. II-III.

891 Compte tenu de la nature de notre analyse, il faut désormais considérer que les citations suivantes appartiennent à la référence qui vient d'être citée (…).

entièrement pensée, architecturée, avant sa mort ». L'implication de Borges montre également que cet écrivain considérait la France comme un champ littéraire central auquel il lui fallait se consacrer.

Pour sa part, la ville de Genève n'est pas définie, dans le commentaire de Lançon, avec des attributs qui aident à l'identifier ou à déterminer quelle est son importance dans la littérature de Borges. Cependant, elle renferme une particularité essentielle qui permet d'actualiser l'Argentine, à savoir que « Jorge Luis Borges meurt le 14 juin 1986 à Genève ». Borges, de même que nombre d'écrivains latino-américains de sa génération, devient un exilé. Son choix de quitter l'Argentine remet en cause ce pays qui semblait pourtant être un espace de liberté et de création pour les écrivains, néanmoins elle renvoie aussi désormais une image d'espace d'hostile car au milieu des années quatre-vingt les conflits socio-politiques avaient poussé plusieurs écrivains et intellectuels à fuir l'Argentine, à l'inverse de Genève qui était pour sa part montrée comme un havre de paix qui, de plus, contribuait à renforcer l'idée de la francophilie chez Borges. Un dernier espace géographique qui apparaît, mais qui est à l'origine d'une nouvelle notion qui permet de comprendre les nouveaux mécanismes de consécration qui sont en train de se consolider ad portas du XXI^{ème} siècle, est les États-Unis. D'après l'enquête mentionnée par Lançon dans son commentaire, les deux auteurs susceptibles d'avoir écrit le poème attribué à Borges sont des états-uniens. Mais le succès de ce canular n'est pas dû à la qualité littéraire de cet écrit, mais plutôt à son appartenance au monde anglo-saxon, ce qui a contribué rapidement à la diffusion de cette fausse paternité. La prépondérance de l'anglais dans les médias de communication - « sur le seul serveur anglo-saxon Yahoo, il apparaît des dizaines de fois » -, a même fait croire aux Argentins que ce poème était de Borges. Les États-Unis sont ainsi présentés comme un champ important capable de positionner un objet culturel au niveau international, et même dans d'autres champs linguistiques. Le poème « se mondialise » grâce à cette caractéristique. L'importance des États-Unis, que nous avons constatée lors de l'analyse du commentaire d'Arenas, perdure et se renforce encore davantage à la fin des années quatre-vingt-dix.

Le dernier commentaire de Gaudry sur Arenas[892] insiste aussi sur deux espaces géographiques qui ont marqué la dernière étape de l'écrivain, que sont Cuba et les États-Unis. Le premier est montré comme un endroit renouvelé par « un extraordinaire engouement musical, culturel, touristique »[893], la Cuba des années deux mille contraste en effet considérablement avec celle

892Voir la transcription dans l'annexe 103.

893 GAUDRY, François. « Adios Arenas », *Sud-Ouest,* 6 février 2000, p. 27.

des décennies précédentes car elle est désormais en mesure d'attirer des personnes de l'extérieur, tandis qu'auparavant elle n'était associée qu'à l'exclusion ou à la nécessité de l'abandonner. Cette transformation de son image est due à un changement radical opéré au sein de sa propre société car, après la chute de l'Union Soviétique, ce pays s'est vu contraint de trouver de nouveaux moyens de combler ses besoins énergétiques et financiers[894], le régime a ainsi décidé d'ouvrir le pays à divers secteurs tels que le divertissement et le tourisme. L'engouement auquel fait référence Gaudry résulte ainsi de l'ouverture de l'île et fera partie de l'image moderne que le régime voulait implanter à l'extérieur et qui, dans le commentaire de Gaudry, semble prendre plus de force que celle d'une Cuba répressive qui censure.

La Cuba d'Arenas est ainsi le contrepoids qu'offre le critique français au lecteur pour rappeler qu'il existe encore une autre réalité qui cohabite avec celle initiale concernant cette île où des intellectuels comme Arenas sont « persécuté[s] par les flics de La Havane »[895]. C'est sur la base de cette double réalité qu'est ainsi dressé le portrait de cette île à l'aube du XXI^{ème} siècle, pays où il n'existe pas encore de liberté pour les écrivains critiques parce qu'ils peuvent être classés comme « dangereux « contre-révolutionnaire[s] » »[896]. Néanmoins, Gaudry reprend lui aussi une autre particularité de l'identité cubaine déjà évoquée dans les critiques précédentes, à savoir l'exil. La cubanité doit donc être comprise en prenant en compte d'autres territoires étrangers qui sont largement peuplés de Cubains qui ont échappé au régime, dans le commentaire de Gaudry, deux villes états-uniennes sont mentionnées avec des caractéristiques bien définies. Tout d'abord, il s'agit de Miami, qui apparaît comme un territoire dans lequel les *gusanos*[897], c'est-à-dire les contre-révolutionnaires, sont extrêmement nombreux. Mais en dépit du fait qu'ils sont aussi opposés au régime cubain, ils sont introduits comme un groupe hostile qui a « méprisé »[898] des écrivains comme Arenas. L'autre, c'est-à-dire la ville de New York, est pour sa part associée à la souffrance de l'écrivain et à son suicide. Toutes les deux forment des espaces qui semblent déterminants non seulement dans

894 Pour connaître les périodes et les enjeux de ces changements au sein de la société cubaine à partir des années quatre-vingt-dix, voir: LAPIDUS RADLOW, Batia. *Transformaciones económicas en los noventa y cambios espaciales en la provincia Ciudad de La Habana, Cuba*, in *Investigaciones Geográficas*, vol. 1, n°. 41, 2000, pp. 150-166 [En ligne]. Consulté le 15 février 2023. URL: https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-46112000000100011

895 GAUDRY, François. Op.cit.

896 Ibidem.

897 Le mot *gusano* veut dire vers en français. C'est un terme employé par Fidel Castro pour désigner toutes les personnes qui ont quitté l'île après le triomphe de la Révolution cubaine. Au fil des années, son utilisation s'est élargie pour finir par se référer aux personnes opposées au régime cubain qui l'ont trahi.

898 GAUDRY, François. Op.cit.

la vie d'Arenas mais également pour la cubanité en général. De ce fait, aussi bien Cuba que les États-Unis sont des pays associés à la souffrance et au rejet, sujets qui figureront constamment dans les livres de l'écrivain. Il est important de signaler également que dans les trois commentaires sur Arenas, la notion d'Amérique latine fait visiblement défaut, étant donné qu'il s'agit là d'un écrivain qui remet toujours en question les sociétés au sein desquelles il a vécu, ce qui s'explique précisément par l'ostracisme assumé par Arenas ayant résulté du soutien apporté par bon nombre d'écrivains latino-américains au régime de Castro.

Le commentaire de Lançon sur Bolaño[899] se distingue tout d'abord parce qu'il a repris le terme « sud-américain » pour parler de l'héritage littéraire de cet écrivain chilien. Même s'il n'existe pas de définition précise concernant ce territoire ou de distinction entre l'Amérique latine et l'Amérique du Sud, Lançon considère toutefois que l'écriture de Bolaño fait penser à celle de l'écrivain argentin, « à l'ombre de Borges »[900], ce dernier étant le seul à être évoqué de façon précise par le critique. Cette séparation entre l'Amérique latine et l'Amérique du Sud semble aussi octroyer un crédit littéraire plus important à la région du sud, « celles des grands auteurs sud-américains du passé ou du présent »[901]. Cette réflexion de Lançon montre que sa qualité littéraire est bel et bien reconnue, sa production assez féconde permet d'ailleurs de parler de périodisation mais aussi de donner une idée des nouveautés littéraires de cette zone géographique, « du passé ou du présent ». Mais l'espace géographique le plus important pour ce critique est le Chili, pays de Bolaño, car deux des trois romans commentés s'y déroulent. De plus, étant donné que cet écrivain utilise plusieurs éléments réalistes dans ses récits, il présente au lecteur les caractéristiques clés du Chili de Bolaño, qui est devenu violent et conflictuel après l'arrivée au pouvoir d'Augusto Pinochet en 1973 par un coup d'État, « cette chose qui s'abattit sur le Chili », la chosification du dictateur chilien montre aussi à quel point Bolaño le méprise.

L'exploration de ce pays se fait à travers plusieurs personnages qui se passionnent pour la littérature, il s'agit d'auteurs portant des noms réels ainsi que d'écrivains fictifs, « ces gens-là, « qui ont fait de la littérature au Chili» » et qui dessinent tous ensemble le portrait d'une nation « faite de nuit et d'impunité ». Mais la littérature chilienne n'est pas uniquement constituée de personnes qui réfléchissent ou critiquent l'autoritarisme mais aussi de figures qui contribuent à ce système d'oppression, comme si ce qui s'était abattu sur ce pays avait

899 Voir la transcription dans l'annexe 104.

900 LANÇON, Philippe. « Chilienne de vie ! », *Libération*, supplément Livres, 23 mai 2002, p. V.

901 Compte tenu de la nature de notre analyse, il faut désormais considérer que les citations suivantes appartiennent à la référence qui vient d'être citée (…).

aussi noirci le monde des lettres chiliennes, espace qui semble assez abondant car les personnages littéraires ou liés à la littérature sont nombreux dans les romans de Bolaño. Cette image critique envers l'ensemble des composantes de la littérature chilienne, et pas seulement à l'égard des écrivains, est présentée comme la vision personnelle de Bolaño car il « déclare que, s'il habitait au Chili, nul ne lui pardonnerait ses romans ». D'après cet écrivain, la littérature chilienne est un espace qui n'accepte pas les critiques ni les remises en question, le mot « nul » montre également que Bolaño ne fait pas partie, ou en tout cas ne s'inclut pas, dans les cercles littéraires chiliens. Cette exclusion, ou auto-exclusion, soulève la problématique commune à plusieurs pays d'Amérique latine, à savoir l'exil. Bolaño n'est pas classé comme tel, même si l'on signale toutefois qu'il « vit en Espagne », et que son choix de vivre dans ce pays a directement résulté du coup d'État de Pinochet.

Un autre espace géographique qui sera mentionné par Lançon sera la ville du Mexico, capitale qui sert en effet de décor principal au roman *Amuleto* au moment de l'occupation de l'Université Nationale Autonome de México (UNAM) par les forces militaires du pays, réalité que l'écrivain chilien a vécue de près car il habitait cette ville à ce moment-là et il a rencontré plusieurs personnes qui ont été arrêtées par les militaires. Mexico est aussi introduit comme un autre espace où la répression s'exerce facilement. Ces deux pays, qui apparaîtront souvent dans la littérature de Bolaño et qui symbolisent les pôles sud et nord de l'Amérique latine, sont ainsi associés à la violence, alors que l'Espagne des années deux mille est, à l'opposé, un espace qui permet une écriture libre et sans conditions et qui ne semble pas confronté à des tumultes. Dans le commentaire de Lançon, l'on évoque aussi l'Europe comme un endroit d'apprentissage et de connaissances, en effet « [le personnage a] été envoyé en Europe pour savoir comment les prêtres y luttaient contre la pollution endommageant les églises », des villes comme Paris sont aussi évoquées comme des espaces cosmopolites qui attirent des intellectuels du monde entier, de sorte que le contraste entre ces deux continents est manifeste pour le lecteur.

Dans le commentaire d'Enrique Vila-Matas sur Bolaño[902], l'Amérique latine est bel et bien montrée comme un champ hétérogène et réputé qui a vu naître plusieurs « prix Nobel de la littérature latino-américaine »[903] qui ont fortement influencé les nouvelles générations d'écrivains latino-américains. Mais Vila-Matas considère également qu'au lieu d'impulser une écriture rafraîchissante dans cette zone, cette situation a fait encapsulé la plupart d'entre

902 Voir la transcription dans l'annexe 105.

903 VILA-MATAS, Enrique. « Roberto Bolaño l'intranquille », *Le Magazine littéraire*, n° 434, septembre 2004, pp. 78-79.

eux dont une large part a décidé de les imiter avant de les dépasser. Cet écrivain espagnol offre ainsi une première esquisse de la littérature latino-américaine en la montrant comme ancrée dans un passé glorieux, « [ils] perpétuent le culte des coqs amazoniens et des vierges en lévitation »[904], le réalisme magique apparaît comme le style le plus imité par les jeunes écrivains. L'œuvre de Bolaño se positionne par contre comme un autre type de littérature qui permet de renouveler la production littérature contemporaine de son espace géographique et de mettre en valeur ces dissidents qui, comme lui, ont parcouru un chemin de création différent, Vila-Matas cite également l'exemple de l'écrivain argentin Ricardo Piglia. La littérature latino-américaine devient ainsi un champ de production certes important, mais dans lequel seule une petite minorité essaie encore de franchir les marges imposées par ses prédécesseurs, acte associé à un phénomène que l'on pourrait qualifier de « défrontiérisation », car ces écrivains essaient, à l'image de Bolaño, d'écrire des livres aux caractéristiques si spécifiques qu'ils ne pourraient être classés, à première vue, dans la littérature latino-américaine car ils son objectif est de renouveler l'identité de celle-ci. Ce processus, s'il a du succès, engendrera une redéfinition de cette littérature et de ses frontières. Il existe donc tout d'abord une « défrontiérisation » pour qu'émerge ensuite une resignification de l'ensemble du champ littéraire. Ce pari d'écrivains comme Bolaño n'est pas exclusivement un phénomène latino-américain car Vila-Matas s'identifie lui-même à ce type de littérature, car comme il le déclare, « [après l'avoir lu] j'ai eu l'impression de rencontrer un auteur appartenant à ma lignée littéraire ». Or, cette phrase pourrait aussi être interprétée comme une tentative de Vila-Matas de s'associer à un écrivain qui était en train de devenir un « mythe » et dont la valeur littéraire ne faisait que croître.

En outre, selon Vila-Matas l'écriture de Bolaño veut abandonner son champ régional pour s'insérer dans le champ international où circulent les œuvres consacrées au centre de la Littérature mondiale. Voilà aussi pourquoi, l'on ne trouve aucune référence à sa ville natale, Santiago du Chili, et seulement une à son pays, le Chili, qui fut son lieu de naissance et un espace qu' « il a fui ». Il semble toutefois que la place octroyée au Chili ne soit pas si importante pour l'écrivain espagnol parce qu'il estime que la meilleure œuvre du Chilien est un roman dont le cadre principal est le Mexique et qui a été rédigé en Espagne. Étant donné que plusieurs villes latino-américaines et européennes ont servi de scénarios à ses romans, Vila-Matas considère que Bolaño se caractérise par une « prose apatride ». Selon lui, ses œuvres n'ont pas une identité géographique définie, mais sont peuplées par plusieurs

904 Compte tenu de la nature de notre analyse, il faut désormais considérer que les citations suivantes appartiennent à la référence qui vient d'être citée (…).

territoires, car l'individu moderne est lui-même constitué d'un ensemble d'expériences qui se sont produites dans divers pays et régions.

De l'autre côté, l'Espagne apparaît comme le champ où Bolaño a passé « ses années de maturité » et a écrit presque l'ensemble de son œuvre. Ce pays et ses villes comme Barcelone et Blanes y sont en effet bien plus décrits que le Chili et le Mexique. Pour Vila-Matas, l'Espagne est essentielle pour faire connaître Bolaño, puisqu'il « avait vécu caché, dans une opacité muette », et c'est là qu'il est devenu un grand écrivain. L'Espagne se distingue aussi de l'Amérique latine car c'est dans ce pays qu'il a enfin trouvé une maison d'édition pour son œuvre romanesque, la maison Anagrama. Il s'agit ainsi d'un pays qui a offert des possibilités littéraires aux écrivains hispanophones inconnus. L'Espagne n'est pas pour autant considérée comme un pays où les conditions sont idéales pour un écrivain car Bolaño, « survit en Espagne en envoyant ses nouvelles à toutes sortes de concours littéraires de province ». Ainsi, le territoire littéraire espagnol apparaît comme un champ qui possède des sous-champs, qui se caractérisent par leur faible importance et un pouvoir de consécration très limité. Bolaño y a survécu, mais sans devenir réellement pour autant un écrivain, c'est-à-dire sans y être encore reconnu en tant que tel. Mais étant donné que ces sous-champs étaient connectés, il demeurait possible d'y trouver la consécration en son centre et d'être considéré comme un écrivain dans le champ espagnol. Le cas de Bolaño semble ainsi confirmer que la consécration dans ce pays contribuait considérablement à obtenir une reconnaissance en Amérique latine car, en raison de l'importance de ses maisons d'éditions, de ses prix littéraires et du grand nombre d'écrivains qui l'habitaient, l'Espagne jouissait alors d'un crédit littéraire beaucoup plus important que celui de l'Amérique latine. Aussi bien dans le cas de Bolaño que dans ceux de Borges, Vargas Llosa, d'Onetti et d'Arenas, la consécration dans un champ en dehors de leur pays d'origine a contribué, et voire même déterminé, leur reconnaissance en tant qu'écrivains au niveau international.

Le commentaire de Rondeau sur Vargas Llosa[905] ne s'intéresse pas aux espaces géographiques de l'écrivain péruvien, sa région d'appartenance et ses caractéristiques ne sont jamais mentionnées. Au contraire, Rondeau dresse le portrait d'un écrivain plutôt cosmopolite qui a habité plusieurs capitales européennes et qui maîtrise leurs langues, « [il] a tourné dans son encre ses souvenirs (Paris, Londres) »[906], les expériences personnelles sont encore une fois considérées comme la principale source de la production de Vargas Llosa, voilà pourquoi l'on

905Voir la transcription dans l'annexe 106.

906 RONDEAU, Daniel. « Métamorphoses de la vilaine fille », *L'Express*, n° 2888, 9 novembre 2006, p. 122.

fait aussi référence à un autre endroit déjà évoqué dans ses livres précédents, à savoir au district de Miraflores, situé dans la capitale péruvienne de Lima, l'un de ses décors favoris, comme le souligne Rondeau. Miraflores, qui n'est pas défini ni caractérisé, constitue toutefois le point de départ du personnage principal, l'espace qu'il quitte pour commencer un voyage certes d'exploration géographique mais surtout intérieur. Abandonner ce territoire péruvien revient à quitter les normes sociales qui le régissent et à en chercher d'autres qui lui correspondent mieux. De même que dans le cas d'Arenas et de Bolaño, ce personnage de Vargas Llosa doit quitter sa région pour devenir ce qu'il aimerait être, sans pour autant trouver l'objet de son désir. Par rapport aux commentaires précédents sur Vargas Llosa, la violence associée au Pérou n'est pas présentée par Rondeau comme l'un des facteurs qui détermineront sa décision de s'en éloigner. Miraflores est l'un des quartiers les plus sécurisés de ce pays et ses habitants appartiennent en effet à la classe moyenne supérieure, le personnage principal ne se confronte donc pas à cette réalité. Cependant, un autre facteur l'incite à quitter le Pérou : sa francophilie. La France, mais surtout Paris, apparaît comme un espace géographique attrayant pour les classes aisées du Pérou qui rêvent encore d'y habiter. Le champ national ne s'avère en effet pas suffisant pour combler leurs ambitions et envies. Dans le livre de Vargas Llosa, le personnage principal commence par ailleurs à faire l'expérience de la sexualité, « les labyrinthes du sexe »[907], or la France est un pays bien plus ouvert à l'exploration sexuelle, alors que le Pérou des années soixante est pour sa part un pays assez conservateur à ce niveau, où tous ses efforts pour parvenir à une vie sexuelle riche ont échoué. De la même façon, Londres est introduit comme un espace « épique » qui remplace Paris en tant que champ central de la narration mais aussi de la vie culturelle des années soixante-dix. Une autre ville évoquée est celle de Tokyo, elle aussi synonyme de liberté sexuelle à travers la présence d'un bordel qui, en même temps, renforce toutefois l'idée qu'il s'agit là d'une capitale de type cosmopolite car ce bordel est un décor qui regroupe des personnages de différentes nationalités. Il existe ainsi bien plus de références aux villes et pays non latino-américains qu'à la notion de latino-américanéité ou péruvianité, la production littéraire de Vargas Llosa semble ainsi avoir dépassé son territoire d'appartenance car elle est désormais liée à d'autres espaces plus centralisés.

Le commentaire de Mony sur Bolaño[908] ne fait lui non plus aucune référence à l'Amérique latine en tant qu'espace géographique ni comme champ littéraire. La réputation de ce Chilien

907 Compte tenu de la nature de notre analyse, il faut désormais considérer que les citations suivantes appartiennent à la référence qui vient d'être citée (…).

908 Voir la transcription dans l'annexe 107.

était déjà bien établie dans le champ français de même que dans celui espagnol, Bolaño n'avait donc pas besoin d'être associé à un champ spécifique, d'autant plus que dès lors qu'un écrivain réussissait à se construire une réputation internationale, sa littérature commençait à être décrite comme universelle, « [Bolaño] n'ayant d'autre patrie que la littérature »[909], la description des champs géographiques est devenue ainsi secondaire. Cependant, Mony mentionne aussi trois pays qui ont joué un rôle essentiel dans la production de l'écrivain, il s'agit du Chili, de l'Espagne et du Mexique. Les deux premiers ne sont mentionnés que pour parler de son pays de naissance et de celui d'accueil, territoires dont l'opposition apparaît ainsi comme similaire à celle qui figure dans les commentaires précédents et dans ceux portant sur des écrivains qui ont eux aussi vécu l'exil, ce qui signifie que le pays latino-américain force l'écrivain à partir tandis que celui européen ou les États-Unis, malgré les difficultés que ce dernier a pu être amené à y vivre, l' acceptent et lui offrent l'opportunité de devenir écrivain. Le Mexique, de son côté, se positionne comme le cadre principal de son œuvre littéraire, car même dans *2666*, les événements décisifs se déroulent dans plusieurs villes de ce pays. Or, elles sont décrites comme des espaces marqués par une grande violence et impunité, « où, depuis 1993, des centaines de femmes et d'adolescentes sont enlevées, violées et assassinées dans l'indifférence, sinon la complicité, des autorités locales »[910]. Le Mexique sert donc à créer un espace en marge de la loi où toutes les actions sont permises et l'on peut trouver assez facilement la mort.

Il s'agit également du territoire où le personnage principal, l'écrivain allemand Benno von Archimboldi, décide de se réfugier sans que personne n'en connaisse la raison. Avec cette double image, qui semble bel et bien paradoxale, le Mexique est montré comme un pays qui attire les écrivains et qui a par conséquent quelque chose à leur offrir. D'un autre côté, c'est un pays véhément où la brutalité peut s'exercer sans difficulté. Un autre espace qui est également cité dans le commentaire de Mony est les États-Unis, pays qui, même s'il n'est pas défini, sert toutefois à établir une frontière entre la réalité mexicaine et celle états-unienne, car c'est dans ses marges que l'identité de chaque pays semble plus claire grâce au contraste entre ces deux réalités. D'un côté, cette ville mexicaine est menaçante et hostile, et de l'autre, ce pays ne semble pas connaître de problèmes considérables et ouvre la porte sur une autre réalité. L'Europe est aussi évoquée grâce à la présence de « quatre critiques européens » qui font le voyage vers le Mexique pour suivre les pas de Benno von Archiboldi. Elle est donc

909 MONY, Olivier. « Le tombeau des histoires », *Le Figaro Magazine*, n° 384, 21 juin 2008, p. 79.

910 Compte tenu de la nature de notre analyse, il faut désormais considérer que les citations suivantes appartiennent à la référence qui vient d'être citée (…).

présentée comme un espace de production de connaissances. D'après Mony, le choix de ces territoires opéré par Bolaño fait penser à une représentation totale d'un monde soumis à la souffrance, semblant s'agiter tel « un gamin farceur qui chante *Marabout de ficelle*[911] en dansant sur des tombes »[912]. La référence à cette chanson montre que, selon Mony, ce livre de Bolaño met l'accent sur des espaces géographiques interconnectés, afin de mettre en évidence l'existence d'une relation de cause à effet inévitable au sein de nos sociétés modernes.

2.2. L'image des écrivains

Le premier concept associé à Borges apparaît dans le commentaire d'Étiemble, il s'agit de celui de cosmopolitisme. Mais étant donné que la notion de cosmopolitisme est l'argument central du commentaire, Étiemble en dresse l'historicité tout en énumérant les acteurs de la société qui, pour la plupart, le jugent nuisible et les acteurs minoritaires qui continuent à l'inverse à le soutenir malgré le rejet dont il fait l'objet à l'époque. Étiemble fait partir du second groupe. Or, ce terme est défini sous diverses formes, dont certaines sont même contradictoires car elles dépendent du secteur qui les définit. Toutefois parmi les définitions favorables, celle à laquelle Étiemble semble adhérer le plus en raison de la mise en page qui la démarque est la suivante : « Le véritable sage est un cosmopolite »[913]. Borges devient ainsi un sage et est positionné à côté d'autres auteurs tels que « Goethe et Montaigne, Abou Nouwas et Dostoïevski, Valery Larbaud »[914].

Il est capable de discuter de façon intemporelle, et à travers ses textes, avec des personnalités déjà décédées. Le cosmopolitisme et la sagesse sont ainsi deux qualités qui effacent les espaces physiques, les frontières, de même que la temporalité et les époques. Cependant, selon Étiemble, Borges ne peut être seulement qualifié de cosmopolite mais de « la perfection de l'esprit cosmopolite », caractéristique qu'Étiemble répète à plusieurs reprises dans son texte de sorte qu'il crée une nouvelle sous-catégorie dans le cosmopolitisme, qui n'est intégrée que par Borges. Chez Borges la perfection semble s'expliquer par sa maîtrise de plusieurs langues mais surtout de plusieurs cultures, exploit que, selon Étiemble, personne

911 *Marabout de ficelle* est une chanson française et un jeu pour enfants qui consiste à concaténer des mots dont les premières syllabes doivent répéter la sonorité du dernier mot mentionné : *Marabout, bout de ficelle, selle de cheval, etc.*

912 MONY, Olivier. Op. cit.

913 ÉTIEMBLE, Réné. « Un homme à tuer : Jorge Luis Borges, cosmopolite », *op. cit.*

914 Compte tenu de la nature de notre analyse, il faut désormais considérer que les citations suivantes appartiennent à la référence qui vient d'être citée (…).

n'avait réussi à réaliser avant lui. Les récits de Borges ne mentionnent pas seulement des auteurs, des scénarios ou des données sur l'Occident, l'on peut également y trouver des noms d'auteurs, des scénarios et des informations sur l'Orient. Borges apparaît ainsi comme le parfait cosmopolite parce qu'il domine ces deux pôles qui composent le monde :

> « Les lettres péninsulaires avaient pour lui peu de secrets, sans doute : mais l'arabe, mais l'hébreu ? Un de ses ouvrages a pour titre *El Aleph* ; il mentionne souvent le Sepher Yetzireh, et spécule en quelque autre lieu sur le *gimmel* (notions que j'ai prié Ibn Hocine d'un jour prochain m'élucider). Il faudra bien que je m'occupe aussi, et sans tarder, d'apprécier les allusions chinoises éparses un peu partout ».

Étant lui-même classé comme un extrême-occidental, Borges était déjà considéré comme un connaisseur de la culture occidentale, mais c'est sa maîtrise des cultures orientales qui étonne ceux qui, comme Étiemble, se considéraient eux-mêmes cosmopolites. En outre, la perfection qui est associée au cosmopolitisme de Borges est aussi utilisée pour parler de sa production en prose de fiction, « [il] porta le genre à son point de perfection : la brièveté ». La nouvelle est ainsi redéfinie par le style de l'Argentin qui a trouvé dans la précision, le mot juste, une façon de se distinguer. Il est capable de créer un récit captivant et profond seulement en l'espace de quelques pages, tandis que d'autres écrivains comme Klossowski, qui ont écrit sur des sujets similaires, l'ont fait dans des livres beaucoup plus longs, « deux cents pages c'est dix fois trop ». La perfection de la prose de fiction de Borges signifie donc qu'il présente au lecteur un texte dans lequel aucun mot n'est choisi au hasard, dont chaque élément constitutif sert à créer l'effet littéraire que l'écrivain recherche, il s'agit ainsi d'un texte épuré. Mais, en même temps, Étiemble qualifie Borges d'« inventeur d'un procédé » car il aborde certes des sujets philosophiques et métaphysiques, mais en les présentant sous la forme de fables ou de récits policiers, et crée ainsi une intrigue qui nécessite la participation attentive du lecteur pour résoudre le mystère. « Avouons-le donc : Borges est passé maître en conte de policiers. ». De ce fait, Étiemble reconnaît la valeur littéraire de l'œuvre borgésienne et il lui octroie du crédit littéraire pour qu'elle commence à se faire une réputation en France. L'Argentin devient ainsi un modèle idéal de cosmopolitisme et aussi le précurseur de la narration moderne.

Le commentaire de Fell présente Vargas Llosa comme un écrivain qui a contribué à renouveler la prose sud-américaine, « le renouveau du roman »[915]. De ce fait, le Péruvien devient l'un de ses représentants les plus importants de la littérature sud-américaine. La réputation de Vargas Llosa se caractérise par son appartenance à un mouvement littéraire, ce

915 FELL, Claude. « « La Maison verte » de Mario Vargas Llosa », *op. cit.*

n'est pas encore un écrivain qui possède un prestige individuel important ou un crédit littéraire considérable en France qui lui permettrait d'être commenté sans faire référence à un ensemble d'écrivains. Or, le renouvellement de Vargas Llosa consiste, selon Fell, à rompre « avec le traditionnel manichéisme du roman sud-américain »[916]. La négation d'un ancien modèle littéraire sert ainsi au Péruvien à construire une littérature beaucoup plus complexe dans laquelle ses personnages jouent différents rôles tout au long du récit, et dont la complexité illustre ainsi celle de leurs sociétés car elles ne peuvent plus être expliquées de façon dichotomique. Une autre caractéristique centrale du commentaire de Fell est qu'il montre le Péruvien comme un écrivain « d'inspiration autobiographique », car les deux livres qui sont mentionnés, *La Ville et les chiens* et *La Maison verte,* sont ainsi des récits qui comportent un ou plusieurs événements réels permettant au lecteur de découvrir la société péruvienne de l'époque. Toutefois l'objectif de l'auteur n'était pas ici de représenter la réalité d'un pays latino-américain mais, à travers l'utilisation de ce cadre réel, d'être en mesure de critiquer et de dénoncer l'abus de pouvoir et les inégalités qui perdurent encore dans des pays comme le Pérou.

Une autre caractéristique associée à la figure de Vargas Llosa sera ainsi celle du dénonciateur mais, de même que pour celle du rénovateur, elle ne lui sera pas attribuée de façon personnelle, mais à lui-même, ainsi qu'à l'ensemble du groupe des écrivains de romans sud-américains. Ses livres dénoncent en effet certes les autoritarismes et les injustices, mais de la même façon que les œuvres d'autres écrivains de sa zone géographique. Le seul attribut individuel avec lequel est présenté le Péruvien est celui de magicien des mots, dans ses romans ; « la magie des mots » semble avoir en effet intéressé Fell, cependant il n'a pas suffisamment développé cette idée dans son commentaire et le lecteur ne peut donc distinguer le style de Vargas Llosa de celui d'autres auteurs latino-américains. Ainsi, son commentaire ne nous permet pas de déterminer s'il s'agit là d'un texte épuré ou ample. Malgré la diffusion et la réputation de ce journal et du commentateur, ce premier commentaire sur Vargas Llosa s'avéra assez limité en termes de consécration, Fell y a plutôt célébré en effet la réinvention de toute une littérature dont Vargas Llosa n'est qu'un autre membre, un membre certes prometteur, mais qui ne parvient pas encore à se démarquer.

Le bref commentaire de Brunetière offre pour sa part une double caractérisation de l'image d'Onetti car, comme dans le cas de Vargas Llosa, il est aussi inséré dans le groupe des

916 Compte tenu de la nature de notre analyse, il faut désormais considérer que les citations suivantes appartiennent à la référence qui vient d'être citée (…).

écrivains sud-américains qui ont contribué à positionner la prose sud-américaine comme parmi les plus importants de leur époque. Néanmoins, Onetti se distingue du fait qu'il est un romancier de « talent »[917], ce qui veut dire que d'après Brunetière, parmi les nombreux Sud-américains qui commençaient à être diffusés en France, la voix littéraire d'Onetti se démarque car elle leur est supérieure. Cette remarque semble importante car à la fin des années soixante la traduction des auteurs latino-américains augmentait, Brunetière cherchait ainsi à persuader le lecteur français de la qualité littéraire d'Onetti et de la nécessité de diffuser son œuvre non pas en tant que faisant partie d'un ensemble homogène mais bel et bien comme un écrivain qui permet d'apporter une touche supplémentaire à l'idée déjà bien établie que l'on se faisait du roman sud-américain. Onetti est aussi décrit comme un écrivain qui maîtrise la construction en prose, « une technique très élaborée »[918] , qui bien qu'étant considérée comme un aspect positif de sa production, est, toutefois, mentionnée en guise d'avertissement car Brunetière emploie l'adversatif « cependant » pour prévenir le lecteur qu'il ne s'agit pas là d'un texte simple. Il semblerait ainsi que nous nous trouvions face à un texte ample. Cette particularité de la littérature d'Onetti incite certes à sa lecture mais s'adresse plutôt à un public habitué aux techniques très élaborées, ce qui pourrait décourager le grand public.

Dans le commentaire de Couffon sur Arenas, nous trouvons dès le titre la caractéristique la plus essentielle pour décrire l'écrivain : contestataire. Mais l'hispaniste français ajoute un élément géographique, sa cubanité, afin de bien différencier et comprendre la spécificité de sa contestation. Arenas se distingue ainsi par cette adjectivisation d'autres écrivains cubains, déjà réputés en France et qui sont eux aussi mentionnés dans le commentaire, pour confronter la réalité de Cuba. Or, cette contestation qui est attribuée à Arenas concerne aussi bien l'aspect social que celui littéraire car, d'un côté, il remet en cause une autorité politique qui domine sa société, « la contestation d'une réalité cubaine actuelle »[919], et un modèle imposé qui méprise d'autres expressions littéraires comme celle d'Arenas, « certains cercles littéraires [… considèrent que] le réalisme est la seule forme d'expression révolutionnaire valable »[920]. Le contestataire Arenas se retrouve ainsi dans une situation de marginalité car il n'appartient ni à un groupe littéraire qui encouragerait ses pratiques artistiques ni à un autre de pouvoir qui le soutiendrait contre les impositions de ces cercles littéraires qui déterminent ce qui doit être

917 BRUNETIÈRE, Philippe. Op. cit.

918 Compte tenu de la nature de notre analyse, il faut désormais considérer que les citations suivantes appartiennent à la référence qui vient d'être citée (…).

919 COUFFON, Claude. « Un contestataire cubain, Reinaldo Arenas », op. cit.

920 Compte tenu de la nature de notre analyse, il faut désormais considérer que les citations suivantes appartiennent à la référence qui vient d'être citée (…).

publié à Cuba. De ce fait, il devient un contestataire solitaire et sa contestation a peu à peu augmenté car, d'après le commentaire de Couffon, il semble qu'en 1969 il ait en effet été le seul à contester publiquement le modèle totalitaire qui est imposé dans l'île.

La référence à la nationalité d'Arenas s'avère elle aussi importante car elle doit être comprise dans le contexte de la Révolution cubaine. Arenas est ainsi un cubain qui a pour sa part bénéficié de cette révolution, « boursier venu de sa province d'Oriente à La Havane », mais qui a tout de même décidé de objecter plusieurs aspects de cette dernière, ce qui lui vaudrait encore un autre type de marginalité car la plupart des écrivains latino-américains étaient, à l'époque, favorables au régime de Fidel Castro qui jouissait en général d'une réputation positive en France. Contester cet événement historique en tant que cubain était significatif, selon Couffon, car cette attitude permettait d'avoir une image réelle de la société sans passer par la propagande castriste. C'est pourquoi une autre caractéristique attribuée à Arenas est qu'il se fait l'écho, dans sa littérature, des problématiques de la Cuba de la post-révolution, « la critique d'une société ». Même s'il ne doit pas être classé comme un écrivain réaliste classique, il choisit, malgré tout, des personnages ou thématiques qui lui permettent de la remettre en question et surtout de la « ridiculiser » en ayant recours à la satire. De même que dans le cas de Vargas Llosa, la prose d'Arenas lui permet aussi de redécouvrir la réalité de son pays et plus largement de cette zone géographique. Il ne faut pourtant pas oublier qu'à la différence de Vargas Llosa, Arenas est toujours présenté de façon individuelle, sans qu'il soit fait référence à l'ensemble des écrivains latino-américains et en le différenciant même d'autres auteurs cubains ; de plus, le fait qu'il soit situé au centre de l'un des événements les plus importants de son époque permet également d'expliquer pourquoi les éditeurs ont décidé de publier ce commentaire à la première page du supplément littéraire du *Monde.* Concernant sa qualité littéraire, Couffon ne développe pas suffisamment ce point mais juge toutefois que l'art d'Arenas « est grand », en mettant toujours l'accent sur son signe le plus distinctif qui est la satire. Le lecteur ne peut donc pas déterminer s'il s'agit là d'un texte épuré ou ample. D'après Couffon, il est plus nécessaire de mettre davantage en lumière le caractère contestataire d'Arenas que sa qualité littéraire.

Le commentaire de Sollers sur Borges met principalement l'accent sur l'érudition de cet écrivain. Dès le titre, le lecteur sait que l'Argentin est en effet doté de connaissances très pointues. Borges est ainsi rapidement distingué car très peu d'écrivains, et même d'artistes et d'intellectuels, étaient classés comme des érudits. L'emploi de ce terme sert ainsi à marquer la supériorité intellectuelle de Borges et à le différencier d'autres écrivains, et pas seulement

latino-américains. En tant qu'érudit, Borges montrait qu'il avait déjà accumulé un capital littéraire appréciable, tout du moins en France, et qu'il pourrait désormais octroyer lui aussi du crédit littéraire aux autres écrivains. Or, il est important de préciser que Borges n'est pas classé comme érudit en tant qu'adjectif mais que Sollers emploie le substantif pour parler de Borges. L'Argentin remplace ainsi ou représente, si l'on veut, l'érudition en elle-même, d'autant plus si l'on considère qu'il est introduit comme une conjonction d'équivalence de l'érudition : « Borges, ou l'érudition comme préparation à l'extase »[921]. L'érudition n'est ainsi pas un attribut négatif qui pourrait fatiguer le lecteur en accumulant des références, mais sera au contraire ce qui déterminera sa joie. Borges, ou la lecture de Borges, symbolise ainsi le plaisir de la lecture, une lecture riche en citations d'auteurs et d'œuvres peu connues mais qui ne sont pas des éléments de prétention intellectuelle ou décoratifs et par là-même inutiles, mais font partie intégrante de l'œuvre borgésienne et, selon Sollers, sont les composantes qui garantissent que le récit est plaisant.

De manière elle aussi symbolique, Sollers qualifie Borges de « fantôme désabusé de sa propre syntaxe »[922], personnification de Borges qui semble contribuer à faire de lui une figure capable de voir ou de comprendre les choses en adoptant une toute nouvelle perspective. Dans le membre de phrase qui précède cette caractérisation, Sollers affirme que « Borges confond Dieu et l'Univers : cette erreur fait de lui le fantôme désabusé de sa propre syntaxe » ; en *se trompant* entre une entité spirituelle et une autre physique, Borges devient ainsi lui-même un fantôme au sens étymologique de ce mot, « image trompeuse, illusion », un fantôme conscient qui n'est pas en accord avec son propre ordre et décide donc de créer d'autres types d'ordres qui sont présentés dans ses récits, comme *L'Aleph*, dans lequel l'on explore l'idée de la divinité ou de l'infini, sujets déjà abordés dans la littérature, mais auquel il offre un nouveau regard. Le « fantôme désabusé » ne se contente pas de la réalité qui l'entoure mais propose d'autres façons de concevoir la réalité à travers la littérature. Une autre caractéristique attribuée à l'Argentin est d'être un précurseur occidental, « Borges est probablement le premier écrivain occidental à citer correctement le Coran », même si cette caractéristique pourrait être considérée comme inhérente à l'érudition. Sollers fait remarquer un autre trait distinctif propre à Borges, il semblerait qu'il soit le premier, et apparemment à ce moment-là l'unique, à bien connaître le Coran. Il devient ainsi un modèle parce que, comme l'avait aussi souligné Étiemble, Borges maîtrise aussi bien les savoirs occidentaux que ceux orientaux et

921 SOLLERS, Philippe. « L'érudition comme préparation à l'extase », *op. cit.*

922 Compte tenu de la nature de notre analyse, il faut désormais considérer que les citations suivantes appartiennent à la référence qui vient d'être citée (…).

même s'il n'est fait aucune mention directe de son style littéraire car Sollers parle de l'effet de sa lecture, ce commentaire élogieux nous fait penser que l'on se trouve là face à des textes épurés. De ce fait, Borges confirme qu'à la fin des années soixante-dix, il possédait déjà un capital littéraire important en France et en Occident.

Le commentaire de Bataillon sur Vargas Llosa commence par le classer comme un écrivain essentiellement autobiographique, les romans cités par Bataillon ainsi que l'œuvre commentée *Histoire de Mayta*, ont en effet été écrits « à partir d'une expérience réelle »[923]. Vargas Llosa renforce ainsi l'image d'un écrivain réaliste et portraitiste du Pérou mais aussi de l'Amérique latine de son époque, mais, d'après Bataillon, le travail de Vargas Llosa ne se réduit toutefois pas à transcrire une réalité dans ses livres mais consiste à la questionner à travers une réflexion, ce qui fait de lui un « intellectuel »[924]. Dans le cas de Vargas Llosa, il semble que Bataillon ait utilisé la définition que Sartre a donnée de l'intellectuel à savoir « [quelqu'un] ayant acquis quelque notoriété par des travaux qui relèvent de l'intelligence (science exacte, science appliquée, médecine, littérature, etc.) et qui abusent de cette notoriété pour sortir de leur domaine et critiquer la société et les pouvoirs établis »[925]. Étant donné que Bataillon présente aussi Vargas Llosa comme un journaliste et un essayiste, le Péruvien dépasse le domaine exclusif de la littérature et de la fiction pour se pencher sur les problèmes d'une société qui est reflétée dans ses œuvres, à ce titre il est donc un intellectuel.

Selon Bataillon, l'on trouve même chez Vargas Llosa un effort pour reconstituer les moments clés de l'histoire de sa zone géographique, il s'agit d'« un écrivain faisant œuvre d'historien »[926], la réalité sociale est ainsi un élément central pour comprendre l'image du Péruvien, qui utilise principalement la littérature pour l'aborder, mais aussi le journalisme et l'essai, ainsi qu'une approche historique, sans pour autant posséder la rigueur d'un historien. Concernant sa qualité littéraire, Bataillon parle du « génie »[927] de Vargas Llosa pour décrire son traitement dans *Histoire de Mayta*, qui se distingue car y sont présentés des personnages et scénarios qui interrogent sur la société actuelle qui est la nôtre ; les textes fictifs de Vargas Llosa confrontent ainsi la réalité afin que le lecteur le fasse aussi, c'est pourquoi l'on se trouve face à un texte épuré. Le Vargas Llosa du milieu des années quatre-vingt est ainsi reconnu comme un écrivain remarquable qui n'a plus besoin d'être présenté avec un ensemble

923 BATAILLON, Gilles. « Histoire de Mayta », *op. cit*.

924 Ibidem.

925 Sartre, Jean-Paul. « Qu'est-ce qu'un intellectuel ? », *Plaidoyer pour les intellectuels,* Paris, Gallimard, 1972, pp. 11-36.

926 BATAILLON, Gilles. « Histoire de Mayta », *op. cit*.

927 Ibidem.

d'autres auteurs, car son style narratif ainsi que sa voix littéraire sont déjà identifiables dans le champ français où ils sont même célébrés. Vargas Llosa jouissait donc déjà d'une réputation estimable et était considéré comme l'un des intellectuels modernes ayant permis d'analyser la société latino-américaine moderne.

Dans le commentaire de Saad sur Onetti, la première caractérisation que l'on fait sur l'écrivain est son manque de reconnaissance, on le qualifie ainsi d'« auteur presque secret »[928], car, par le passé, son œuvre avait connu une faible diffusion, mais qu'il commençait à surmonter grâce aux travaux de traductions et à l'internationalisation de celle-ci. Son œuvre a donc été revalorisée et, par conséquent, son prestige littéraire et son crédit en France ont augmenté. Saad considère ainsi qu'à la fin des années quatre-vingt, l'on peut déjà parler de « renommée »[929] pour Onetti et que nous pouvons l'identifier par deux facteurs. Tout d'abord, par les « grandes innovations » formelles qu'il a introduites grâce à son style narratif et, ensuite, parce qu'il est le précurseur du genre existentialiste puisque son premier roman *El Pozo* (1939) abordait déjà une thématique qui serait popularisée quelques années plus tard en France. Onetti devient ainsi une grande figure non seulement de la littérature latino-américaine mais également du champ international, son importance ne se limite donc pas au champ hispanophone ou français mais semble concerner aussi plusieurs autres champs. Cela montre qu'il existe un consensus autour de l'importance de son œuvre et ses apports dans le domaine littéraire, l'on se trouve ainsi face à des textes épurés.

Un autre élément important que Saad souligne est qu'Onetti n'est pas « un écrivain "engagé" », donnée qui sert à différencier l'Uruguayen de l'ensemble des autres écrivains latino-américains qui, comme Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar ou Carlos Fuentes, avaient décidé de s'impliquer activement dans les discussions politiques de l'Amérique latine. La figure d'Onetti demeure ainsi presque exclusivement confinée à la littérature, « son souci premier, c'est l'écriture ». Or, de cette sentence émerge une réflexion sur le non-rapport entre la diffusion littéraire et la valeur esthétique d'une œuvre, car la diffusion pourrait aussi résulter d'une exposition médiatique récurrente ou de la participation de l'auteur à des événements marquants de sa zone géographique, ce qui explique aussi pourquoi Onetti avait mis tant de temps à consolider sa réputation au niveau international.

928 SAAD, Gabriel. « Partager l'héroïsme des autres », *op. cit.*
929 BATAILLON, Gilles. « Histoire de Mayta », *op. cit.*

Dans le commentaire de Gabastou sur Arenas, la toute première caractéristique que nous trouvons est celle d'« exilé »[930], la condition d'Arenas change ainsi radicalement car il n'est désormais plus l'écrivain cubain enfermé sous le régime castriste confronté à la censure d'un gouvernement qui voulait le marginaliser. En tant qu'exilé, Arenas peut continuer à critiquer le régime cubain ainsi qu'à publier ses œuvres littéraire plus facilement car il n'est plus amené à se confronter à la censure de son pays. Un autre signe distinctif important au sujet d' Arenas dans les années quatre-vingt-dix consiste à le présenter comme un auteur qui a du « succès »[931]. En signalant cette caractéristique, Gabastou renvoie le lecteur du commentaire vers une note de bas de page qui mentionne l'ensemble des livres de cet auteur traduits en France, à cette époque-là. Arenas jouit donc d'une réputation bien établie dans le champ français et son crédit littéraire doit être considérable.

Or le succès d'Arenas n'est pas spécifié, nous ne savons pas si, selon Gabastou, il s'agit d'un succès commercial, pour la critique littéraire ou, cas rare, d'un double succès. Dans ses mémoires, Arenas fait référence au succès d'*Un monde hallucinant* en France, « *la novela tuvo un gran éxito en Francia y fue considerada como la mejor novela extranjera, junto con* Cien años de soledad *de García Márquez* »[932]. Or, les textes autobiographiques doivent être compris comme une construction de sa propre postérité et dans laquelle les acquis sont souvent exacerbés et les erreurs oubliées ou atténuées. Dans ce cas-là, l'affirmation d'Arenas s'agit là d'une inexactitude car la distinction à laquelle se réfère ainsi Arenas est le Grand prix de traduction Halperine-Kaminsky décerné en 1976 à Didier Coste pour l'ensemble de son travail en tant que traducteur, entre autres, d'œuvres comme *Le Monde hallucinant* et *Cent ans de solitude.* En dépit de cela, il est incontestable qu'à la fin des années quatre-vingt, Arenas était l'un des emblèmes de l'opposition au régime castriste, ce qui a sans doute augmenté l'intérêt du public et de la critique littéraire pour ses œuvres. Ainsi, lors de son passage à Paris en 1988 il sera invité à la célèbre émission de télévision *Apostrophes*[933], présentée par Bernard Pivot, dont il partagera le plateau avec des écrivains comme Antonio Tabucchi, Anthony Burgues ou Emmanuelle Carrère, et où il sera toujours présenté sous l'étiquette d'écrivain cubain exilé aux États-Unis. Arenas était donc un personnage reconnu dans le milieu littéraire français. Concernant un présumé succès commercial, il semblerait qu'il n'ait jamais existé, car, comme nous l'avons signalé dans le chapitre précédent, Arenas

930 GABASTOU, André. « Une double désillusion », *op. cit*.
931 Ibidem.
932 ARENAS, Reinaldo. *Antes que anochezca,* op. cit, p. 143
933 L'émission date de novembre 1988, dans cet entretien, l'on parle principalement de son livre *Le Portier.*

avait fortement critiqué Severdo Sarduy, qui travaillait à l'époque aux Éditions du Seuil, et lui avait fait parvenir une maigre somme d'argent pour ses droits d'auteur.

Une autre caractéristique soulignée par Gabastou est la capacité littéraire d'Arenas à changer « de ton »[934] à chaque nouvelle publication, les trois publications évoquées dans son commentaire, *Voyage à La Havane, Le Portier* et *Méditations de Saint-Nazaire* sont ainsi présentées comme des livres dotés d'une identité bien spécifique, mais qui constituent tous trois une réflexion autour d'une question qui s'avère centrale dans la littérature d'Arenas, à savoir à l'appartenance à un endroit. Cela montre la maîtrise littéraire du Cubain et l'hétérogénéité de son style, mais en même temps sa productivité littéraire et l'attractivité de ses œuvres pour le marché français car elles ont été traduites assez vite en France, caractérisation assez généraliste qui empêche le lecteur de le classer comme produisant des textes épurés ou amples. Une dernière spécificité de l'image d'Arenas est celle d'une personne affligée, qui « pensait trouver un havre de paix [aux États-Unis] »[935]. A l'image de plusieurs de ses personnages romanesques, il partage également le tourment de ne pas avoir pu retourner dans sa terre natale et d'éprouver le désarroi d'habiter un autre pays. Cette tristesse était déjà soulignée, sous une autre forme, dans le premier commentaire sur l'auteur, et devient donc, pour la critique littéraire française, une caractéristique identifiable d'Arenas.

Le commentaire de Machover sur Onetti montre une image assez complexe et détaillée de l'écrivain uruguayen qui est tout d'abord décrit comme le créateur d'« un mythe »[936] littéraire : la ville de Santa María, espace fictif et récurrent chez Onetti. Son inventivité littéraire est ainsi un aspect fondamental de sa figure, car très peu d'écrivains sont capables de construire un monde fictif qui devient un symbole de leur littérature, Onetti se démarque de ce fait non seulement des auteurs latino-américains mais de l'ensemble des écrivains. Sa réputation littéraire dans le champ français semble ainsi bien établie, « Onetti a l'art »[937], caractéristique qui nous permet de le classer comme un auteur aux textes épurés. Mais Machover s'efforce également de distinguer l'art d'Onetti de celui d'autres écrivains latino-américains qui représentaient pour leur part la réalité de leurs sociétés tandis qu'Onetti « se fout éperdument de la vraisemblance », sa caractéristique littéraire consiste ainsi à créer des espaces et personnages qui n'ont pas d'identité physique ou spatiale concrète car il veut plutôt

934 ARENAS, Reinaldo. *Antes que anochezca,* op. cit, p. 143.

935 Ibidem.

936 MACHOVER, Jacobo. « Laissons parler le vent », *op. cit*.

937 Compte tenu de la nature de notre analyse, il faut désormais considérer que les citations suivantes appartiennent à la référence qui vient d'être citée (…).

que le lecteur se centre sur leur dimension intérieure et sur la sensation que cette absence de caractéristiques concrètes produit chez lui.

Selon Machover, cette vision littéraire est également visible dans la figure d'Onetti en tant qu'individu car l'Uruguayen considère que la vie est une espèce de fardeau auquel l'homme doit se confronter malgré lui, « la vie en pleine lumière n'est pas faite pour lui », il transmet donc de la sorte sa conception pessimiste dans ses livres non pour trouver une réponse ou se libérer d'elle, mais plutôt pour partager une vérité inaltérable. Machover considère que la propre vie d'Onetti et surtout ses dernières années en Espagne, « avachi sur son lit à Madrid, une bouteille à la main », montrent son désespoir sur la condition humaine, l'un des sujets les plus représentés dans son œuvre. L'alcoolisme d'Onetti, qui est évoqué à deux reprises par Machover, atteste à quel point cet écrivain était dégoûté de la vie, en même temps son avachissement sur son lit représentait en quelque sorte une capitulation qui le rendait incapable de chercher à la transformer. Le commentateur semble utiliser ces caractéristiques non en vue de le critiquer mais pour démontrer que ses livres exploraient un sentiment qu'il expérimentait, qu'il connaissait bien, « des vérités qui ressemblent à des cris ». Sa littérature ainsi que sa personnalité exprimaient toutes deux un fatalisme qui servait au lecteur français à classer aussi bien l'auteur que son œuvre. Selon Manchover, sa personnalité ainsi que sa production littéraire, éloignée des sujets classiques de la littérature latino-américaine de son époque, permettaient d'expliquer pourquoi il était « marginalisé », car malgré le soutien et la diffusion que plusieurs écrivains latino-américains déjà consacrés lui ont apporté, Onetti demeurait malgré tout un écrivain des minorités.

Il n'existe donc pas de contradiction entre l'écrivain créateur de mythe et regorgeant de talent et celui qui a été « rarement comblé d'honneurs », Onetti jouit d'un certain prestige mais uniquement auprès d'écrivains et de lecteurs spécialisés, il n'est pas montré comme un écrivain commercial ou populaire. Or, ce commentaire ne semble pas avoir pour objectif de faire connaître auprès du grand public l'œuvre d'Onetti, « il éructe sur le genre humain », mais à consolider sa réputation en tant que grand écrivain d'une minorité sélective. Un dernier élément que Machover souligne aussi concernant Onetti est sa qualité d'exilé qui aurait en effet selon lui contribué également à le marginaliser encore plus. De ce fait, cet auteur uruguayen est certes jugé fondamental et talentueux mais son crédit littéraire demeure toutefois assez limité dans le champ français. Malgré l'enthousiasme des premiers commentaires, Onetti ne parvient pas à perdurer en tant que référent littéraire dans le milieu

français, car, comme le prouve le commentaire de Machover, l'on ne note aucune augmentation de l'intérêt porté à son œuvre.

Le commentaire de Lançon sur Borges se centre principalement sur la description personnelle de l'auteur en tant qu'individu et non qu'écrivain, car il considère qu'afin de nier la paternité de Borges sur le poème « Instants », il est nécessaire de saisir les traits qui le caractérisaient. Le premier élément sera la cécité de l'Argentin. Après être devenu aveugle en 1955, Borges a en effet dû développer une autre façon de rester en contact avec le monde qui l'entourait, « [cette] relation est passée par la voix, les mots »[938], dans un monde ayant perdu tout aspect physique ou visuel, Borges est confronté à l'usage exclusif de sa voix en tant que mécanisme de communication mais aussi d'apprentissage de l'autre. C'est ainsi que voit le jour le Borges oral, qui se distingue dans le commentaire de Lançon en étant « rieur et le plus persifleur du monde »[939], de cette façon l'image du Borges érudit et cosmopolite est bien complétée par une autre plus mondaine. Loin des caractéristiques classiques qui faisaient qu'on l'imaginait enfermé dans une bibliothèque ou toujours en train d'écrire, ce Borges se distinguait en pratiquant des activités banales comme « chanter des mélodies ». D'après Lançon, il est important de signaler ces aspects afin de pouvoir se confronter au poème « Instants » car dans celui-ci son auteur regrette de ne pas avoir assez vécu de choses dans cette vie, tandis que Borges se distingue quant à lui « par le dynamisme, l'ardeur, la joie » mais aussi par son « hédonisme ». Cette stratégie argumentative permet non seulement de mettre fin à ce canular mais aussi de disposer enfin, tout du moins dans le champ français, d'une image complète de la figure de Borges, car même si le critique mentionne tout d'abord quelques aspects positifs, il en énumère aussi d'autres négatifs comme le fait « qu'il était lui-même un vieil enfant », « très pudique », caractéristiques qui renvoient à l'homme et qui ne nuisent en aucune façon à sa production littéraire, ce qui montre à quel point l'intérêt, voire même la fascination pour Borges avait augmenté en France.

Deux autres caractéristiques, déjà évoquées par le passé, sont aussi mentionnées pour décrire l'Argentin ; la première est sa qualité littéraire car Lançon le considère comme un « grand écrivain » qui venait d'entrer dans la collection de la Pléiade, ce qui nous autorise à continuer de parler de textes épurés. La seconde est une caractéristique qui semble déterminante chez Borges parce qu'elle reflète non seulement son esprit mais aussi sa littérature. Il s'agit d'« une personnalité en abyme ». La figure de Borges devient ainsi un ensemble d'images qui se

938 LANÇON, Philippe. « Ceci n'est pas un poème de Borges », *op. cit*.

939 Compte tenu de la nature de notre analyse, il faut désormais considérer que les citations suivantes appartiennent à la référence qui vient d'être citée (…).

répètent sans cesse, comme la figure d'un labyrinthe géométrique sans fin, mais qui se distinguent toutefois parce qu'elles se trouvent non seulement à l'intérieur de lui mais viennent également de l'extérieur, des auteurs ou livres qu'il cite constamment ou des sujets qu'il aborde dans sa production littéraire, comme tout écrivain. Cependant, pour Lançon, sa particularité est qu'il est nécessaire d'aborder et de connaître toutes les références dont il a hérité et qu'il a recrées afin de s'approcher de sa personnalité, ce qui génère ainsi cette personnalité en abyme. Malgré la popularité de Borges en France et à l'extérieur, sa figure complète demeure donc assez complexe, voire même insaisissable, puisqu'il est nécessaire d'accumuler une grande diversité de connaissances pour parvenir à la comprendre, objectif que la plupart des lecteurs ne parviendront pas à atteindre.

La première caractéristique que Gaudry relève concernant Arenas est celle du contre-révolutionnaire. Durant toute sa réception en France l'écrivain cubain reste ainsi associé à l'image de quelqu'un qui se montre férocement critique et opposé au régime castriste. Or, l'utilisation du terme contre-révolutionnaire montre, tout d'abord, que, selon Gaudry, à la fin de sa vie, Arenas s'était encore davantage acharné contre les effets de la Révolution cubaine, car la contre-révolution sous-entendait un engagement très actif contre le régime, ce qui était bel et bien le cas parce qu'Arenas condamnait ouvertement la situation politique à Cuba ainsi que tous les écrivains qui la supportaient. Cela montre aussi que l'image de Cuba avait visiblement changé dans les médias français car recommander la lecture d'un écrivain classé comme contre-révolutionnaire revenait également à se montrer critique envers cette révolution qui était au pouvoir depuis plus de quatre décennies, Gaudray ira encore plus loin et la qualifiera de « dictature cubaine »[940]. De ce fait, Arenas est devenu une figure lucide parce qu'il avait rapidement compris que le modèle instauré à Cuba allait supprimer les libertés des citoyens. Mais dans le commentaire de Gaudry, l'on souligne également la valeur et la persévérance de la force de conviction d'Arenas car il avait remis en question le régime alors qu'il habitait encore l'île. Mais, même après qu'il est parvenu à quitter l'île, il sera méprisé par les exilés cubains à Miami, un milieu assez intolérant vis-à-vis de ceux qui étaient identifiés comme *marielitos*[941]. Arenas apparaîtra ainsi comme un écrivain isolé, ce qui expliquera également pourquoi il n'est jamais présenté comme faisant partie d'un mouvement littéraire.

940 GAUDRY, François. « Adios Arenas », *op. cit*.

941 ROUHAUD, Aline. « Les *marielitos*, exilés au sein de l'exil », in *Cahiers d'Études des Cultures Ibériques et Latino-américaines*, n° 2, 2016, pp. 57-78.

Un autre aspect que Gaudry mentionne aussi, et qui s' avère fondamental afin de comprendre la figure d'Arenas et sa production littéraire, est qu'il était un « homosexuel déclaré »[942], caractéristique essentielle de sa personnalité et qui apparaît dans l'ensemble de son œuvre mais qui, en même temps, a été l'une des raisons qui ont motivé sa persécution à Cuba, et qui, avec son suicide à New York à cause du sida, a fini par dresser le portrait d'Arenas en tant qu'individu. Par ailleurs, concernant ses attributs littéraires, Gaudry énumère toutes les facettes d'Arenas, « romancier, nouvelliste, poète »[943] et souligne surtout sa « voix singulière » qui consistait à critiquer le totalitarisme depuis la satire et la déchirure, description généraliste qui ne nous permet pas de classer son œuvre comme un texte épuré ou ample. Notons, d'autre part, que sa singularité pourrait également découler de son isolement, car il était le seul à avoir édifié sa littérature autour de la critique du régime castriste, raison pour laquelle elle sert encore à interroger la société cubaine moderne ou « toutes les dictatures ». Malgré l'enthousiasme de Gaudry et la réputation que cet écrivain a accumulée durant toute sa carrière, il semble toutefois que l'œuvre d'Arenas soit ancrée dans un champ et une thématique très spécifiques, ce qui explique pourquoi les commentaires le concernant sont plutôt centrés sur sa relation avec le régime castriste que sur ses apports littéraires. La critique autour d'Arenas en France semble ainsi être un exemple d'une diffusion favorisée par un contexte socio-politique spécifique qui privilégie l'identité politique de l'auteur plutôt que son identité littéraire.

Le commentaire de Lançon sur Bolaños ne révèle presque aucune caractéristique de l'écrivain chilien peut-être parce qu'à l'époque il était très peu connu dans le milieu français, les informations apportées par ce critique sont assez générales et donc non développées. Il est ainsi fait mention de son lieu de résidence et de naissance mais sans que soit approfondie sa condition d'immigré à cause du coup d'État de Pinochet au Chili. Le critique indique aussi l'âge de l'écrivain, « chilien de 49 ans »[944], remarque qui semble inhabituelle mais qui montre toutefois que la découverte de Bolaño dans le champ français fut si tardive que sa parution en France a eu lieu seulement une année avant son décès, éléments biographiques qui mettent tous deux en évidence la diminution de l'intérêt de l'édition française pour les livres latino-américains. Concernant sa production littéraire, Bolaño est complimenté puisque Lançon

942 GAUDRY, François. « Adios Arenas », *op. cit*.

943 Compte tenu de la nature de notre analyse, il faut désormais considérer que les citations suivantes appartiennent à la référence qui vient d'être citée (…).

944 LANÇON, Philippe. « Chilienne de vie ! », *op. cit.*

considère qu'il est « doué d'une véritable oreille littéraire interne »[945], son talent consiste ainsi à savoir narrer une histoire à l'image des écrivains les plus importants de sa zone géographique, mais tout en se montrant pour sa part original, en apportant sa propre vision littéraire. L'on peut de ce fait considérer les œuvres commentées comme des textes épurés. Cet auteur a également pour spécificité de peupler ses récits d'écrivains, ou d'écrivains en herbe, mais sans devenir pour autant prétentieux car il utilise souvent la « parodie » pour les esquisser, choix qui aura des conséquences sur la réputation de Bolaño dans le milieu littéraire chilien, car « nul ne lui pardonnerait ses romans », ce qui fera de lui une espèce d'écrivain-paria durant les premières années de sa production. Ensuite il obtiendra du succès au Chili sans que cela signifie pour autant qu'il sera complètement accepté par le milieu littéraire car il poursuivra toujours une critique véhémente de certains de ses membres.

Le commentaire de Vila-Matas sur Bolaño, seulement deux ans après, montre une perspective beaucoup plus riche sur l'auteur. Il faut noter tout d'abord que *Le Magazine littéraire* a décidé de donner la parole à un écrivain hispanophone pour avoir une image beaucoup plus précise de Bolaño en tant que personnage, c'est ainsi que Vila-Matas, écrivain déjà consacré en France, a partagé son crédit littéraire avec l'écrivain chilien décédé. D'après Vila-Matas la caractéristique la plus importante de Bolaño, qui a été mentionnée plusieurs fois dans son commentaire, est la résistance, « j'ai lu le résistant Bolaño »[946]. Elle se distingue parce qu'elle apparaît aussi bien dans sa production littéraire que dans sa façon de concevoir le métier d'écrivain. L'on peut interpréter cela de deux façons, d'abord, Bolaño résiste à la tentation d'imiter des modèles littéraires bien établis en Amérique latine, notamment le réalisme magique. Le pari littéraire de Bolaño l'a placé, dans un premier moment, dans une situation de marginalité, « il travaillait en marge »[947], car ses premiers livres seront passés sous le silence. Ensuite, sa résistance en tant qu'écrivain a consisté à persévérer avec un modèle de vie qui donnait pourtant l'impression qu'il le conduirait à l'échec, car il « avait vécu caché, dans une opacité muette », mais qui finirait par s'imposer comme le modèle correct puisqu'il lui a permis de développer une littérature authentique.

La littérature de Bolaño et lui-même étaient, dans un premier temps, marginalisés avant d'être consacrés car ils ne rentraient pas dans le moule préétabli de ce que devait être la littérature latino-américaine. De cette façon, la figure de Bolaño nécessite d'être comprise à partir d'une

945 Compte tenu de la nature de notre analyse, il faut désormais considérer que les citations suivantes appartiennent à la référence qui vient d'être citée (…).

946 VILA-MATAS, Enrique. « Roberto Bolaño l'intranquille », *op. cit.*

947 Compte tenu de la nature de notre analyse, il faut désormais considérer que les citations suivantes appartiennent à la référence qui vient d'être citée (…).

marginalité qui est également visible dans sa littérature, à travers ses personnages, mais surtout la figure de l'écrivain qui est un marginal dans une société industrialisée où la valeur d'une personne est souvent mesurée à sa contribution au système de productivité sociale, chez Bolaño les personnages écrivains deviennent ainsi des désadaptés qui se trouvent à la lisière de la société. Une autre caractéristique soulignée aussi est l'intranquillité de Bolaño, ce qui apparaît même dans le titre, et qui est étroitement liée à sa résistance car le Chilien ne s'est pas contenté de produire une littérature complaisante, d'où sa nécessité de créer « une rupture importante » avec le modèle de ses prédécesseurs. D'après Vila-Matas, cette caractéristique est une composante essentielle de la vocation de l'écrivain que l'on pourrait qualifier également d'inconfort. En dépit de cela, bon nombre d'écrivains ne manifestent pas une telle intranquillité, voilà pourquoi le cas de Bolaño est particulier car il a volontairement cherché à créer une œuvre originale et son intranquillité est ainsi la marque d'un non-conformisme face à une conception déjà établie et acceptée de la création littéraire.

Le commentaire de Rondeau sur Vargas Llosa met l'accent dès la première ligne sur la réputation et le prestige littéraire de cet écrivain, spécificités qui sont évoquées à plusieurs reprises sous différentes formes, et font de lui un « auteur considérable, et saturé de reconnaissance »[948]. Quarante ans après le début de la parution de ses œuvres, Vargas Llosa était devenu l'une des figures les plus connues de la littérature latino-américaine, il avait aussi gagné plusieurs prix et reconnaissances internationales qui lui ont permis d'accumuler un capital littéraire remarquable, la stratégie de Rondeau pour persuader le lecteur français de lire Vargas Llosa passe donc principalement par le recours à cette réputation. La diffusion d'un auteur consacré devient ainsi différente car le commentateur n'a plus besoin de convaincre le public que l'écrivain a du talent mais il doit lui montrer qu'il continue à en avoir après plusieurs publications devenues célèbres, c'est pourquoi Rondeau félicite Vargas Llosa d'avoir évité de « s'installer dans la facilité»[949]. D'après le commentateur, une autre spécificité de ce Péruvien est d'avoir proposé une littérature novatrice qui sait combiner la vie de ses deux personnages principaux pour narrer l'histoire d'une liaison.

Une autre caractéristique déjà mentionnée, mais qui préfigurait la réputation de cet auteur est « son talent de conteur », capacité qui a permis à Vargas Llosa de réussir non seulement à s'imposer dans le champ littéraire international mais également de continuer à bénéficier du soutien de la critique qui diffusait ses nouveautés littéraires avec enthousiasme. Il est ainsi

948 RONDEAU, Daniel. « Métamorphoses de la vilaine fille », *op. cit*.

949 Compte tenu de la nature de notre analyse, il faut désormais considérer que les citations suivantes appartiennent à la référence qui vient d'être citée (…).

qualifié sans ambages par Rondeau de « maître » de la narration, mais, à la différence du tout premier commentaire, dans celui-ci l'auteur n'est pas enfermé dans un espace géographique spécifique comme celui de l'Amérique latine mais général, ce qui implique qu'il était aussi considéré comme un maître pour le champ français, voilà pourquoi le livre commenté, intitulé *Tour et détours de la vilaine fille*, a été classé comme un texte épuré. Un autre élément, qui a aussi été présent dans les deux commentaires précédents, est le caractère autobiographique de son œuvre. Vargas Llosa demeure ainsi un écrivain qui utilise des événements de sa vie privée pour construire un roman, sans créer pour autant un livre autobiographique, hormis dans le cas de *El pez en el agua,* son livre de mémoires, si ce n'est pour construire des personnages ou des scénarios réalistes qu'il connaît de très près, car « l'auteur a tourné dans son encre ses souvenirs ». Ainsi ses romans permettent de connaître sa réalité. Ce commentaire de Rondeau offre donc une image largement favorable de Vargas Llosa dont il énumère toutes les qualités et en mettant en relief le fait que, dans les années deux mille, la figure de cet écrivain dominait dans le champ français et que ses livres suscitaient toujours l'intérêt de la critique, lui permettant d'accumuler encore plus de crédit littéraire en France.

Dans son commentaire, Mony commence par qualifier Bolaño de créateur d'un « pur chef-d'œuvre »[950] en faisant allusion à la parution de *2666*. En l'espace de seulement six ans, il semble que cet écrivain ait obtenu une consécration complète dans le champ français. De cette façon, pour l'année 2008, la réputation de Bolaño en France était déjà bien établie et son crédit littéraire était considérable. L'un des facteurs qui semble avoir favorisé ce phénomène, en plus de sa consécration dans d'autres littératures comme celle anglo-saxonne ou l'hispanophone, est la mort de Bolaño. Présenté dans son commentaire comme un auteur déjà décédé, « Roberto Bolaño (1953-2003) »[951], le Chilien semblait appartenir à ce groupe d'écrivains qui n'ont jamais connu le succès de leur vivant, « sa gloire sera posthume ». C'est ainsi que commence à se former un mythe autour de la figure de Bolaño, un écrivain complètement consacré à la littérature, ce au péril même de sa propre santé et qui malgré sa remarquable qualité littéraire a vécu dans silence. Bolaño devient ainsi, pour le public, un trésor littéraire récemment découvert, il jouit du bénéfice de la nouveauté mais aussi du soutien de la critique qui le consacre comme un écrivain hors-norme. Pour les lecteurs de Mony, il ne s'agit pas simplement d'un excellent auteur mais également « du dernier grand

950 MONY, Olivier. « Le tombeau des histoires », *op. cit*.

951 Compte tenu de la nature de notre analyse, il faut désormais considérer que les citations suivantes appartiennent à la référence qui vient d'être citée (…).

romancier de notre temps ». Du fait de ses caractéristiques, *2666* sera classé comme un texte épuré.

Concernant l'affirmation selon laquelle c'est le « dernier grand romancier » notons premièrement le caractère exceptionnel de la littérature de Bolaño, à l'image de sa figure. Deuxièmement, elle l'a circonscrit dans une temporalité contemporaine, « de notre temps ». Par conséquent, le Chilien représente la littérature contemporaine mondiale, ses livres s'inscrivent dans le XXI^{ème} siècle mais non comme faisant partie d'un ensemble d'œuvres notables mais plutôt comme un modèle qui influencera et déterminera même une grand partie d'entre d'elles. « Ce serait un livre moderne, indifférent à la modernité », de cette façon, selon Mony, *2666* pourrait même échapper à son époque de création, c'est-à-dire qu'il deviendrait atemporel et, au fil du temps, un chef-d'œuvre. De ce fait, le commentateur estime également qu'il vaut mieux considérer l'auteur comme quelqu'un dépourvu d'une quelconque appartenance à un champ géographique spécifique, « n'ayant d'autre patrie que la littérature ». Ce phénomène de « défrontiérisation », que nous avons déjà évoqué chez d'autres auteurs latino-américains, s'impose également dans la consécration définitive de Bolaño.

Mais, loin de l'image classique et assez stéréotypée, de l'écrivain isolé dans sa tour d'ivoire, Mony dépeint Bolaño comme un être ordinaire, « drôle, doux et décalé » qui s'intéresse passionnément à la culture populaire de même qu'à la musique d'Elvis ou à la magie d'Houdini. Bolaño symbolisait ainsi un autre modèle de figure littéraire qui, outre le fait qu'il aimait lire, pouvait parler sans pudeur ou des difficultés d'autres sujets qui lui ressemblaient, « faire l'amour et lire jusqu'à plus soif », caractéristiques qui seraient également bien représentées dans ses romans et chez ses personnages. Un autre élément que Mony souligne comme étant l'une des caractéristiques de l'identité de Bolaño est l'omniprésence dans son œuvre de la violence : « C'était le genre de type à vous donner envie de casser la figure à tout crétin se gobergeant de « bouquins » ». Même si Bolaño n'est pas considéré comme une personne violente, cette remarque de Mony laisse toutefois supposer que sa personnalité transmettait une impétuosité, une véhémence qui pouvaient l'inciter à mener des actions sulfureuses, ce à cause, peut-être, de l'ardeur avec laquelle Bolaño défendait ses opinions littéraires et de la façon dont il critiquait certains écrivains latino-américains, surtout les Chiliens. À la fin des années 2000, Bolaño était devenu célèbre en France et sa personnalité commençait à être également explorée par une critique désireuse d'exploiter en détail l'image d'un écrivain que l'on cataloguait déjà d'extraordinaire. Le commentaire de Mony doit être compris dans un contexte international où la figure de Bolaño s'imposait comme synonyme

de nouveauté littéraire, cela explique bien l'enthousiasme du commentateur et l'objectif à contribuer à la construction du « mythe » de Bolaño.

3. Types d'argumentation

3.1. Le jugement de valeur

Parmi les quinze commentaires qui composent notre corpus et qui englobent une période de soixante ans, nous avons constaté que tous les jugements de valeur employés cherchent à inciter à lire de la prose latino-américaine, même si les jugements pour éveiller l'intérêt du lecteur varient et que certains livres sont encouragés ouvertement tandis que d'autres génèrent un soutien avec moins d'enthousiasme ; nous n'avons malgré tout trouvé aucun commentaire qui rejette leur lecture. Leur condition de production étrangère semblerait être la cause de cette homogénéisation du jugement de valeur. La littérature étrangère en France n'arrive pas dans le marché éditorial dans les mêmes conditions que celle nationale, car de par le caractère inhérent à ce produit importé, le livre étranger est un bien rare. Dans le cas des publications en espagnol, jusqu'à la fin des années soixante, cette langue était, après l'anglais, la deuxième la plus traduite dans le catalogue de Gallimard[952], néanmoins, au fil du temps, les habitudes de lecture des Français, ainsi que le marché éditorial ont changé, ce qui a reconfiguré la situation des productions en espagnol. D'après une étude menée en 2010 par Livres Hebdo, et analysée par Geoffroy Pelletier[953], les langues les plus traduites en France sont au nombre de cinq, il s'agit de l'anglais (59%), du japonais (10%), de l'allemand (7,4%), de l'italien (4,2%) et de l'espagnol (3,6%), d'autres langues représenteront le reste des traductions. L'hégémonie de l'anglais demeure inchangée, tandis que l'espagnol a perdu de son attractivité par rapport aux décennies précédentes. Cependant, il convient de noter l'existence d'une double difficulté découlant de ces statistiques, tout d'abord que ce que l'on qualifie de langue espagnole regroupe les productions émanant d'Espagne et d'Amérique latine ; et, ensuite, que cette catégorie fait référence à l'ensemble des publications en espagnol, y compris potentiellement des livres d'histoire, de la poésie et même des bandes dessinées. En ce qui concerne les romans publiés en France, Pelletier précise que seul « un roman publié sur trois est un roman traduit », ce qui donne une perspective réelle de la présence des romans latino-américains en

952 SAPIRO, Gisèle. « Gérer la diversité : les obstacles à l'importation des littératures étrangères en France », *op. cit.*

953 PELLETIER, Geoffroy. « Les chiffres de la traduction », *Société des gens des lettres*, 2011 [En ligne]. Consulté le 18 avril 2023. URL : https://www.sgdl.org/%20ressource/%20documentation-sgdl/actes-des-forums/la-traduction-litteraire/1519-les-chiffres-de-la-traduction-par-geoffroy-pelletier

France. Or, si nous analysons le dernier rapport de Livres Hebdo portant sur la traduction en 2020[954], il confirme que le classement évoqué par Pelletier est toujours en vigueur malgré quelques modifications : l'anglais (58%), le japonais (15,4%), l'allemand (4,7%), l'italien (4,7) et l'espagnol (3,4%). Ce rapport précise aussi qu'en 2020, cent seize romans ont été traduits depuis l'espagnol, ce qui représente une baisse de l'ordre de -5% en comparaison aux cinq années précédentes[955], réduction que l'on retrouve dans presque toutes les langues, hormis pour le japonais et le polonais.

De cette manière, le panorama actuel confirme que la présence des livres en espagnol demeure minoritaire dans les catalogues des nouveautés littéraires, situation qui a sans doute des répercussions sur les critères de sélection des maisons d'éditions. C'est pour cette raison que, parmi les livres choisis pour être publiés en France, nous pouvons observer que figurent des ouvrages ayant déjà accumulé un crédit littéraire dans leurs pays ou leur champ linguistique, hormis quelques rares exceptions[956]. Ils arrivent ainsi entre les mains des médiateurs français avec une réputation qui est au moins estimable, grâce à un succès commercial ou de critique, ce qui leur permet de se distinguer d'autres romans et de réussir à être traduits. En 2020, l'ensemble des livres traduits représentait 17,6% de la production totale[957], tandis que les livres français constituaient les 82,4 % restant, ce qui pourrait expliquer aussi pourquoi les romans en espagnol qui suscitent un faible pourcentage de traduction reçoivent des jugements de valeurs positifs, alors que ceux en français, et même quelques-uns en anglais, pourront également être jugés de façon négative puisqu'ils sont plus nombreux à être publiés.

Il est intéressant de noter également que lors du dernier sondage réalisé sur les pratiques de lecture en France en 2023, la préférence pour la littérature étrangère est présentée dans la même catégorie que la littérature classique française : « Œuvres de la littérature classique française ou étrangère »[958]. Le statut de la littérature étrangère n'est pas donc le même que celui des nouveautés littéraires françaises, la traduction révèle ainsi son pouvoir de

954 TURCEV, Nicolas. « Bilan 2020: La traduction tire la langue », *Livres Hebdo*, 2 avril 2021 [En ligne]. Consulté le 18 avril 2023. URL : https://www.livreshebdo.fr/article/bilan-2020-la-traduction-tire-la-langue

955 Ibidem.

956 Dans notre corpus, les cas de Borges et d'Arenas s'avèrent emblématiques car ils ont été découverts par la France dans des conditions très spécifiques et ont bénéficié du soutien d'un médiateur doté d'un crédit littéraire suffisant pour les diffuser.

957 Ibidem.

958 MERCIER, Étienne, TÉTAZ, Alice et LERAY, Alexandre. « Le français et la lecture. Résultats 2023 », *Centre national du livre*, Paris, 2023, p. 30 [En ligne]. Consulté le 18 avril 2023 URL : https://centrenationaldulivre.fr/donnees-cles/les-francais-et-la-lecture-en-2023

consécration, le franchissement d'une frontière linguistique est de la sorte synonyme d'accumulation du crédit littéraire. Par ailleurs, il faut prendre en compte le fait que ces 17,6 % de publications étrangères équivalent à 10 643 livres par an, ce qui fait qu'il s'avère impossible que tous fassent l'objet d'un commentaire dans les rubriques littéraires. Le choix du critique, ou d'un éventuel commentateur, de la littérature étrangère tendrait ainsi à privilégier les livres que l'on considère comme réussis ou recommandables. De ce fait, nous pouvons en déduire que tous les commentaires ont contribué à la diffusion de la prose latino-américaine et à l'accumulation de son capital littéraire en France et, dans quelques cas, qu'ils ont même précédé sa consécration au sommet de la littérature et, par conséquent, ont déterminé son internationalisation.

3.2. La description typologique

Le commentaire d'Étiemble sur Borges catégorise le livre *Fictions* comme une œuvre métaphysique, dans laquelle l'on parle « de mystère ou de métaphysique, de transcendance et d'absurde »[959]. Dans les années cinquante, cette catégorie est extrêmement prestigieuse, la classification de Borges en tant que tel lui confère ainsi un crédit littéraire nettement plus important. Dans le sondage réalisé par la revue *Réalités* en 1955[960], qui demandait aux Français quelles étaient leurs lectures préférées, dans la catégorie métaphysique ont été mentionnés *La Peste* d'Albert Camus, *L'Idiot* de Fiodor Dostoïevski, *Huis Clos* de Jean-Paul Sartre, *La Condition humaine* d'André Malraux, *Le Zéro et l'infini* d'Arthur Koestler*,* romans qui faisaient tous partie de ce que la revue nommerait La Bibliothèque idéale. La valeur de cette catégorie se distingue ainsi par sa reconnaissance d'une esthétique littéraire qui s'enrichit par le biais de l'utilisation des thématiques philosophiques, la maîtrise de cette narrativité n'est pas assez répandue car elle exige, tout du moins, une certaine familiarisation avec les questions philosophiques qui sont abordées, et qui, dans le cas de Borges, et selon Étiemble, sont la transcendance, l'absurde mais aussi le « temps ou [la] mémoire »[961]. Chez Borges, les sujets philosophiques ne manquent pas, au contraire ils peuplent ses récits, et peuvent parfois apparaître de façon explicite comme dans « Les Ruines circulaires » ou allusive comme dans « Pierre Ménard, auteur du Quichotte ».

959 ÉTIEMBLE, Réné. « Un homme à tuer : Jorge Luis Borges, cosmopolite », *op. cit*.
960 ROBINE, Nicole. *Lire des livres en France. Des années 1930 à 2000,* op. cit., p. 29.
961 ÉTIEMBLE, Réné. « Un homme à tuer : Jorge Luis Borges, cosmopolite », *op. cit*.

Il est important de noter aussi que cette typologie n'était pas accordée aux auteurs latino-américains car l'horizon d'attente français de cette époque-là avait limité la prose latino-américaine aux livres telluriques ou historiques, ce qui pourrait expliquer également pourquoi, durant les premières années ayant suivi sa traduction, Borges était plutôt considéré comme un auteur européen. Une autre typologie signalée par Étiemble sera le genre policier car la plupart des textes de *Fictions* montrent « des situations policières inextricables »[962] ; même si cette typologie a souvent moins de valeur littéraire que la métaphysique, Étiemble considère qu'elle est « la seule technique dont puisse actuellement se flatter le roman ». Le policier devient ainsi un symbole de modernité romanesque, il ajoute donc une valeur esthétique et littéraire aux thématiques métaphysiques et crée ainsi une nouvelle expression littéraire, « quel réconfort apportait ce chef-d'œuvre ». De ce fait, la diffusion de Borges en France et sa réception ont aussi contribué à remettre en question et, ensuite, à renouveler, la conception que l'on avait des productions littéraires de cette zone géographique.

Le texte de Fell sur Vargas Llosa classe les deux romans commentés parmi ceux réalistes, typologie littéraire valorisante car en plus de sa propre esthétique littéraire elle se distingue car elle garantit un rapprochement avec une réalité sociale concrète, dans ce cas celle péruvienne. De plus, Fell souligne que chez Vargas Llosa les événements ont une « inspiration autobiographique »[963], ce qui apportera de la vraisemblance à son récit car l'auteur a vécu lui-même des expériences qui exemplifieront la réalité de son pays. Or, Fell distingue également deux sous-catégories, tout d'abord *La Maison verte* est considérée comme un « roman du doute »[964] car ses personnages s'interrogent constamment sur leurs vies et cette société à laquelle ils se retrouvent toujours confrontés. Ces questionnements qui surgissent à partir de cette constatation se développent même s'ils changent de villes, car de nouvelles interrogations émergent alors. De cette façon, chez Vargas Llosa, les espaces géographiques ne conditionnent pas les vies des personnages mais sont déterminés par leurs propres actions, ce qui constitue l'apport de Vargas Llosa à la modernisation du réalisme latino-américain. Quant à son premier roman, *La Ville et les chiens,* il est catégorisé comme un « roman de l'imposture », un livre où les personnages adolescents se sentent contraints de développer une image virile afin d'être respectés dans une atmosphère très masculine comme l'est le lycée militaire Leoncio Prado, qui provoquera toutefois chez eux des ruptures

962 Compte tenu de la nature de notre analyse, il faut désormais considérer que les citations suivantes appartiennent à la référence qui vient d'être citée (…).

963 FELL, Claude. « « La Maison verte » de Mario Vargas Llosa », *op. cit.*

964 Compte tenu de la nature de notre analyse, il faut désormais considérer que les citations suivantes appartiennent à la référence qui vient d'être citée (…).

émotionnelles, car ils ne seront pas capables de poursuivre cette mascarade. L'imposture de ce petit groupe d'étudiants symbolise toute une société qui joue aussi sur la tromperie pour renverser ceux qui lui font concurrence et rabaisser ceux qui sont dépourvus de tout atout social. Par ailleurs, une caractéristique de cette typologie que Fell souligne est que le réalisme de Vargas Llosa « rompt avec le traditionnel manichéisme du roman sud-américain ». Chaque personnage est désormais un clair-obscur d'émotions. Même si cette affirmation élogieuse montre que le Péruvien est un innovateur de la prose latino-américaine, elle le limite toutefois à son espace géographique. Cependant, ce commentaire favorise le renouvellement de ce genre littéraire et contribue à élargir encore plus l'horizon d'attente à l'égard des écrivains d'Amérique latine.

D'après le commentaire de Brunetière sur Onetti, le livre *Le Chantier* est considéré comme une œuvre métaphysique car ce court texte offre plusieurs descriptions qui nous permettent de l'identifier en tant que tel, donc comme « un monde dont l'absurdité sourd à chaque instant »[965] et habité par des « êtres insaisissables »[966]. Le lecteur se retrouve ainsi face à un roman qui l'interpelle sur l'objectif de ce monde qui l'entoure et qui est composé des absurdités qui remettent même en cause la raison de l'être humain, ces « êtres insaisissables » ainsi engendrés par un monde qui n'est ni concret ni définissable. L'utilisation de la notion d'absurde crée un lien de parenté entre l'Uruguayen et le mouvement littéraire qui avait déjà une réputation bien établie en Europe et surtout en France, typologie qui sert ainsi à lui octroyer du crédit littéraire et à continuer à amplifier l'image de la production littéraire de cette zone géographique au XX^{ème} siècle. D'ailleurs, une autre notion également présente est le pessimisme, car chez Onetti la remise en question n'aboutit pas à une réflexion positive ni à un apprentissage, au contraire « tout débouche sur le néant », vision qui pourrait évoquer un autre mouvement philosophique et d'autres auteurs comme Emil Cioran ou Arthur Schopenhauer, célèbres pessimistes. Tout cela confirmera le caractère métaphysique de *Le Chantier.*

Le commentaire de Couffon sur Arenas comprend l'analyse du *Monde hallucinant* et *Celestino avant l'aube*, tous deux considérés comme des romans contestataires, sous-catégorie du roman réaliste. Les livres d'Arenas se caractérisent donc par le recours à plusieurs techniques littéraires visant à remettre en question la réalité que le régime castriste diffuse sans cesse et que l'on essaye d'imposer en tant que seul récit réel portant sur la

965 BRUNETIÈRE, Philippe. Op. cit.

966 Compte tenu de la nature de notre analyse, il faut désormais considérer que les citations suivantes appartiennent à la référence qui vient d'être citée (…).

révolution cubaine et ses conséquences. La notion de roman réaliste devient ainsi polémique dans le contexte cubain car la réalité est elle-même remise en cause, ce qui explique pourquoi Couffon évite lui-même de les classer de cette manière et parvient même à fustiger « les censeurs réalistes »[967] qui ont empêché la publication de toutes les œuvres qui ne confirmaient pas leur vision de l'île. Il existe donc une lutte entre Arenas et le régime cubain pour transmettre deux réalités qui se confrontent et peut-être même qui nient leur existence mutuelle. Dans ce cas, l'on pourrait employer la typologie d'ethnologie, en suivant la définition de Laborde-Milaa et *al*.[968], dont le point de vue s'avère beaucoup plus large et fait aussi référence au besoin de l'auteur d'explorer une réalité concrète tout en gardant l'effet valorisant que Couffon octroie à ses appréciations de ces deux livres.

Or, malgré ses caractéristiques contestataires, le commentaire de Couffon propose toutefois une différenciation partielle entre ces deux livres, car *Celestino avant l'aube* est classé comme un « roman révolutionnaire »[969] tandis que *Le Monde hallucinant* est présenté comme un « roman historique »[970]. Le fait d'avoir qualifié ce livre de roman révolutionnaire vise à donner un nouveau sens à ce concept qui avait été monopolisé par les autorités cubaines et à contrebalancer les productions littéraires autorisées sur la révolution. Une telle démarche servait également à positionner Arenas comme un écrivain révolutionnaire, car au moment où la plupart des écrivains publiaient des œuvres sur la réalité socio-politique de Cuba, il osait pour sa part explorer un autre chemin qui mêlait une critique dissimulée et allégorique à la réalité violente qui entourait son personnage Celestino. De ce fait, *Celestinto avant l'aube* n'est pas un roman révolutionnaire parce qu'il a pour sujet principal la révolution cubaine, mais du fait qu'il se révolte contre l'imposition d'un type de littérature. D'après Couffon, la révolution consiste donc à bouleverser l'ordre établi par le pouvoir.

Par ailleurs, considérer que *Le Monde hallucinant* est un roman historique serait inexact, parce que plusieurs événements qui y sont relatés ne sont pas réels, « sa biographie réelle a moins d'importance que sa biographie spirituelle, la véracité des faits moins d'importance que la démarche intérieure », donc pourquoi Couffon le catalogue-t-il comme historique ? L'on cherche plutôt à créer un lien entre le livre d'Arenas et la réalité cubaine de son époque. Établir cette connexion permettrait au lecteur de savoir que derrière ce choix se trouve un

967 COUFFON, Claude. « Un contestataire cubain, Reinaldo Arenas », op. cit.

968 LABORDE-MILAA, Isabelle et PAVEAU, Marie-Anne. Op. cit.

969 COUFFON, Claude. « Un contestataire cubain, Reinaldo Arenas », op. cit.

970 Compte tenu de la nature de notre analyse, il faut désormais considérer que les citations suivantes appartiennent à la référence qui vient d'être citée (…).

stratagème pour critiquer le régime autoritaire. De cette façon, la typologisation de ces deux livres comme contestataires a pour le lecteur une valeur dans la narration et s'avère également révélatrice car ils dévoilent une réalité que les autorités cubaines essayent de cacher, à savoir la présence des « censeurs », le texte de Couffon cherche ainsi non seulement à apporter du crédit littéraire à l'auteur mais également à mettre en lumière un écrivain qui était menacé par un régime autoritaire.

Le commentaire de Sollers sur Borges emploie deux catégories pour classer l'œuvre romanesque de l'Argentin. De la même façon qu'Étiemble, l'on considère tout d'abord comme métaphysique, « l'emploi du temps », « Dieu et l'Univers »[971], caractéristique à laquelle est aussi ajouté son caractère fantastique, « le conte fantastique »[972], la narrativité de Borges se base ainsi sur la création d'un monde fictionnel qui dépasse la réalité d'où il émerge et utilise des thématiques métaphysiques. Cependant même le conte fantastique de Borges est caractérisé de façon spécifique, selon Sollers, il est en effet « économe, ironique, suprême[men]t rhétorique », descriptions valorisantes qui contribuent à augmenter son capital littéraire et confirment qu'il s'agit là d'un texte épuré. Par rapport à Étiemble, l'inclusion de la catégorie fantastique s'explique surtout grâce à la parution en français de la nouvelle *L'Aleph,* publiée en France en 1967, récit qui impressionnera Sollers et apparaîtra aussi dans le commentaire : « Boulette contenant tous les contenus réels et possibles, l'écriture de dieu ». Cette description de l'aleph semble également exemplifier la figure du livre qui contient toutes les formes d'écriture, dans le cas de Borges un mélange entre le fantastique et la métaphysique, et qui constitue un objet qui permet d'accéder à une autre réalité. De ce fait l'écriture divine ne sera autre que l'ensemble des récits de tous les écrivains. La littérature de Borges permet ainsi de sortir le lecteur de sa réalité, et de l'introduire dans un autre monde gouverné par la fiction. « Les lettres ne sont qu'apparemment imprimées. Dès que nous ne les regardons pas, elles volent », il ne s'agit pas ici d'ausculter ou de se confronter à la réalité à travers un texte, mais bel et bien de lui échapper.

Du fait des caractéristiques énumérées dans le commentaire de Bataillon sur *Histoire de Mayta* de Vargas Llosa, l'on pourrait le qualifier de roman réaliste. Cependant, et de la même façon que Couffon, Bataillon évite de parler de réalisme, car ce terme aurait suscité aussi des débats houleux autour de la réalité, voilà pourquoi Bataillon propose au lecteur de ne pas le lire de cette façon lorsqu'il explique que « [ce livre] ne nous invite pourtant pas à les juger à

971 SOLLERS, Philippe. « L'érudition comme préparation à l'extase », *op. cit.*

972 Compte tenu de la nature de notre analyse, il faut désormais considérer que les citations suivantes appartiennent à la référence qui vient d'être citée (…).

l'aune de la réussite, moins encore à celle du réalisme »[973]. Malgré ce conseil, ce commentaire développe de vastes descriptions qui renvoient au concept de roman réaliste, « [Vargas Llosa] réinvente ici plusieurs temps forts de son itinéraire politique : ses années de militance au parti communiste et son amitié avec le poète Paul Escobar », il est « un écrivain faisant œuvre d'historien »[974] et Bataillon rappelle même qu'aussi bien *La Ville et les chiens* que l'*Histoire de Mayta* sont des œuvres construites à partir « une expérience réelle », et comportent donc à ce titre des caractéristiques réalistes. De plus, si on fait une comparaison avec *Celestino avant l'aube*, Vargas Llosa n'a pas, quant à lui, utilisé d'allégories oniriques pour éviter de se référer à sa réalité. La polémique à propos d'*Histoire de Mayta* réside dans les portraits que l'auteur dresse des guérilleros et des mouvements de la gauche péruvienne et latino-américaine des années quatre-vingt puisqu'il émet des critiques souvent féroces, attitude qui n'a pas plu à une partie du public qui ne voyait dans ce texte « qu'un pamphlet faisant le procès de l'action révolutionnaire ». Le questionnement consistait donc à considérer que le roman de Vargas Llosa ne reflétait pas de façon objective la réalité, mais au-delà de l'inconvenance de demander de l'impartialité à un produit issu de la subjectivité artistique, lui avoir reproché d'avoir fait le « procès de l'action révolutionnaire » impliquait que ce livre de Vargas Llosa était dépourvu de toute esthétique littéraire comme artefact de fiction et que l'on pouvait ainsi plutôt le considérer comme un ouvrage propagandiste. Un roman réaliste sans esthétique explique que Bataillon ait réclamé que l'on ne le qualifie pas en tant que tel. La négation de cette typologie visait à lui rendre sa valeur littéraire, Bataillon insiste ainsi sur la nécessité de le classer « avant tout [comme] une œuvre romanesque », ce qui aura pour effet de valoriser cette œuvre et de le permet accumuler du capital littéraire.

Le commentaire de Saad sur Onetti offre une double typologie car l'on y fait référence à deux œuvres de cet auteur. D'une part, Saad considère que « *El Pozo*, annonce déjà le roman existentiel »[975], il est donc catalogué comme métaphysique. Onetti s'inscrit ainsi dans ce mouvement littéraire qui aura tant de succès en France ainsi que dans le champ international, mais dans le commentaire de Saad, ce texte n'apparaît pas comme un élément central ou prééminent de l'existentialisme, mais en tant que prédécesseur inconnu de celui-ci, il sera donc une figure lointaine qui serait parvenue au même choix littéraire que d'autres auteurs, parmi lesquels figurent plusieurs Français, qui auront eux aussi éprouvé la nécessité

973 BATAILLON, Gilles. « Histoire de Mayta », *op. cit*.

974 Compte tenu de la nature de notre analyse, il faut désormais considérer que les citations suivantes appartiennent à la référence qui vient d'être citée (…).

975 SAAD, Gabriel. « Partager l'héroïsme des autres », *op. cit*.

d'explorer la condition de l'individu dans les sociétés modernes. Cette conception permettrait d'intégrer Onetti dans une littérature beaucoup plus réputée et aiderait en même temps le lecteur à s'identifier avec sa littérature, tout en actualisant sa conception de la littérature latino-américaine, ses sujets et les façons de les narrer.

Quant à *Une nuit de chien*, il est classé comme un roman réaliste car son prologue annonce déjà qu'il s'insère dans une temporalité concrète, puisqu' « En 1942, lorsque ce roman fut écrit, des gens, en plusieurs endroits du monde, défendaient avec leur corps certaines convictions de l'auteur »[976], ainsi que dans une spatialité elle aussi précise, à savoir « la situation tragique que connurent les derniers combattants de la République espagnole ». Cependant, Saad prévient le lecteur qu'il ne doit pas chercher chez Onetti le modèle classique de l'écrivain latino-américain engagé car cela « serait une erreur ». De la sorte, même si ce roman part d'un scénario historique, Onetti y explore toutefois plutôt la profondeur de ces personnes qui ont lutté pour défendre une cause et qui une fois rentrés se sont retrouvés face à une réalité qui leur était étrangère. Ainsi, Saad laisse supposer au lecteur - car cela n'est pas explicité -, que la même typologie que celle décrite dans le cas d'*El Pozo* sera reprise dans *Une nuit de chien*, mais cette fois sur la base d'une histoire réaliste. Les livres mentionnés par Saad détiennent ainsi une valeur littéraire importante et on les considère même comme initiateurs, c'est pourquoi Saad évoque à propos d'Onetti « la généreuse nouveauté de son écriture ». Onetti est ainsi un écrivain qui se forge lui-même une figure particulière parmi l'ensemble des écrivains latino-américains et se caractérise par une richesse littéraire remarquable.

Dans le commentaire de Gabastou sur Arenas, ses trois œuvres seront commentées et on leur attribuera des caractéristiques d'une typologie réaliste dans lesquelles les personnages qui se sont exilés à cause du régime castriste, dévoileront leurs difficultés pour s'adapter à une nouvelle réalité sociale et politique, tout en éprouvant toujours la même nostalgie de leur pays. Dans ces romans la réalité cubaine est ainsi confrontée à celle des États-Unis, pays d'accueil pour les exilés, mais cette confrontation ne se fait pas à travers une réalité toujours tangible car, comme Couffon l'avait déjà évoqué, Arenas utilise souvent des allégories oniriques. Son réalisme va donc au-delà de la conception classique de cette typologie et il pourrait s'insérer dans celle du réalisme magique, étant donné que l'on pourrait trouver dans ses romans des situations irréelles comme celle où la Joconde se promène dans les rues de

976 Compte tenu de la nature de notre analyse, il faut désormais considérer que les citations suivantes appartiennent à la référence qui vient d'être citée (…).

New York, dans le récit « Mona », ce qui, d'après Gabastou « est une autre sorte d'allégorie hallucinée »[977]. La réalité est donc débordée par des événements extraordinaires qui vont cohabiter dans celle-ci mais non afin de la subvertir, mais pour l'enrichir. L'adjectif « halluciné », qui renvoie à son livre *Le Monde hallucinant*, est souvent employé pour distinguer le style littéraire d'Arenas en l'associant à une typologie aussi particulière que le « *realismo alucinante* »[978], qui servira plutôt à différencier sa proposition littéraire de celle d'autres auteurs associés au réalisme magique, ainsi qu'à rendre sa littérature beaucoup plus attrayante car un nouvelle typologie impliquait qu'il fallait découvrir une nouvelle esthétique, même si elle ne possédait pas de caractéristiques assez spécifiques à elle pour que l'on puisse parler de nouvelle esthétique. Il semblerait qu'Arenas ait lui-même revendiqué cet héritage du réalism magique lorsqu'il a signalé qu'en Amérique latine « de temps à autre, nous avons un enfant à queue de cochon »[979], afin de se référer au caractère magique et archaïque de la culture. Le commentaire de Gabastou reconnaît ainsi la valeur littéraire de cet auteur et crée un lien de parenté entre lui et un mouvement qui avait déjà acquis une réputation mondiale, tout en y ajoutant un élément individuel qui distinguera sa littérature.

Le commentaire de Machover sur Onetti le classe aussi dans une typologie métaphysique car sa production littéraire se caractérise par une « perspective de la misère humaine »[980]. Le texte de Machover mentionne deux livres de l'Uruguayen, *«* Laissons parler le vent » et *Quand plus rien n'aura d'importance,* et estime qu'ils partagent tous deux cette vision de l'homme et qu'il s'agit là d'un élément fondamental de son œuvre. Cependant, Machover aborde également une autre caractéristique de ces œuvres que les autres commentateurs n'avaient pas traitée et qui sert à enrichir la lecture d'Onetti, à savoir que cet auteur vivait dans ce monde angoissant qu'il décrivait dans ses livres. Grâce à la reconnaissance de son œuvre et à la réputation qu'Onetti avait acquise en France et ailleurs, surtout grâce au Prix Cervantès en 1980, sa vie personnelle était désormais scrutée. Machover signale ainsi que ses livres métaphysiques reflètent profondément sa personnalité. « Ses romans sont des tentatives inutiles pour échapper aux bas-fonds, à l'alcool, au dégoût de soi, tout en rêvant d'y retourner »[981], de ce fait sa typologie principale en est venue à s'enrichir d'éléments

977 GABASTOU, André. « Une double désillusion », *op. cit*.

978 LIONEL Souquet. « Reinaldo Arenas : Simulacros e imagen « alucinante » contra la falsedad del realismo socialista » [Communication], *Imágenes y Realismos en América Latina*, Université de Leiden, septembre, 2011 [En ligne]. Consulté le 1 janvier 2023. URL : https://hal.univ-brest.fr/hal-01132616

979 GABASTOU, André. « Une double désillusion », *op. cit*.

980 MACHOVER, Jacobo. « Laissons parler le vent », *op. cit*.

981 Compte tenu de la nature de notre analyse, il faut désormais considérer que les citations suivantes appartiennent à la référence qui vient d'être citée (…).

autobiographiques, « son œuvre, acquiert un sens autrement plus radical, sans concessions ». De cette manière le lecteur se retrouve face à un texte testimonial, ce qui lui octroie une allure plus authentique, ou davantage légitime si l'on veut, car Onetti scrute sa propre condition humaine afin de comprendre l'esprit tourmenté de l'homme. Cette seconde typologie pourrait elle aussi rendre son œuvre plus attrayante pour ceux qui désirent mieux connaître la vie de l'auteur, ce qui augmente la valeur littéraire des livres commentés.

Le commentaire de Lançon sur Borges qualifie aussi l'œuvre de l'Argentin de métaphysique car l'on trouve dans l'ensemble de sa production, aussi bien dans la prose que dans la poésie, une « méditation sur les roueries du temps et de la mémoire »[982], ce qui contraste avec le poème « Instant » qui n'aborde pour sa part aucun de ces sujets. Si l'on le compare aux commentaires d'Étiemble et de Sollers, l'on observe que le temps s'impose comme l'un des principaux thèmes de sa littérature car ces trois commentateurs l'ont remarqué. Un autre thème qui émerge du temps et que ces trois critiques le soulignent aussi, est celui de l'éternité, puisque « chaque instant porte en lui profondément l'éternité »[983], aussi bien en tant qu'univers mais aussi que mémoire. Ce sont des dérivés du temps car sa nature ne peut être comprise, ni même expliquée, qu'avec la présence du temps. La mémoire est ainsi la prolongation du temps d'une personne ou d'un événement, c'est le temps qui passe d'une personne à une autre par le biais de la mémoire, tandis que pour sa part, l'éternité, de même que l'univers, sont des symboles qui préfigurent un temps parfait, inachevable, dans lequel toutes les actions, ainsi que les objets et pensées cohabitent sans toutefois s'annuler. Par ailleurs, Lançon mentionne une autre caractéristique de cette typologie de Borges : la fausseté. La narration de Borges est en effet souvent peuplée de personnages qui n'ont pas existé ou d'événements qui n'ont pas eu lieu, ou en tout cas dont le lecteur commun ne peut vérifier s'ils ont existé ou non, mais qui sont souvent présentés, par « [le] Borges tricheur, aimant le pastiche et la parodie », comme des faits réels ou des personnages historiques. D'après Lançon, la fausseté est un élément identifiable de sa littérature et, ainsi, le fait qu'on lui ait attribué un écrit dont il n'était en réalité pas l'auteur montre le paradoxe de ce poème « Instants ». La fausseté peut aussi être employée afin de remettre en question l'idée de la mémoire ou de la formation de celle-ci au fil du temps. Il existerait ainsi une fausseté involontaire chez l'homme lorsqu'il se retrouve confronté à un souvenir lointain. De cette manière, la métaphysique de Borges est enrichie par

982 LANÇON, Philippe. « Ceci n'est pas un poème de Borges », *op. cit*.

983 Compte tenu de la nature de notre analyse, il faut désormais considérer que les citations suivantes appartiennent à la référence qui vient d'être citée (…).

la fausseté et l'annotation de Lançon permet au lecteur de revisiter sa lecture et de valoriser l'écrivain argentin, dont l'œuvre complète avait déjà été traduite à cette époque.

De son côté, le commentaire de Gaudry sur Arenas classe sa littérature parmi celles réalistes car il y est surtout souligné le recours aux expériences vécues par l'auteur et sa relation directe avec le régime castriste qu'il critique à travers ses livres, « ses amours, ses obsessions, son île »[984]. La réalité demeure certes la matière principale d'Arenas, mais chez lui elle peut être ciselée sous plusieurs formes. Gaudry considère ainsi que le livre *Avant la nuit* peut aussi être considéré comme un « roman picaresque »[985] car l'on y trouve l'utilisation constante de l'ironie afin de décrire et critiquer une société gouvernée par le régime castriste. Or, il convient de signaler qu'*Avant la nuit* est une autobiographie, ce qui fait que l'usage du terme « roman » s'avère incorrect même si l'on pourrait néanmoins y trouver des éléments picaresques car le protagoniste, Arenas lui-même, se représente comme un picaro qui contourne toujours les lois et les impositions du régime à travers son inventivité et sa sexualité, dernier point qui constitue sans doute une caractéristique personnelle d'Arenas. Toutefois cette confrontation contre le pouvoir établi lui vaudra d'être marginalisé et persécuté parce qu'il l'a défié. L'idée de morale joue elle aussi un rôle central dans cette autobiographie parce qu'Arenas est formellement persécuté du fait de son homosexualité, et on le persécute aussi parce que ses livres critiquent le régime cubain, ce qui fait de lui un contre-révolutionnaire.

De plus, Arenas remet en question une révolution qui devait renverser les codes moraux de la société cubaine et qui punit l'homosexualité mais qui, en même temps, la pratique secrètement, de sorte que l'hypocrisie est ainsi dénoncée tout au long d'*Avant la nuit.* Tous ces éléments auraient contribué à Gaudry à considérer ce livre comme picaresque, ce qui explique la référence à Quevedo qui figure aussi dans le commentaire. Néanmoins, il conviendrait de remettre en question l'attribution de cette typologie puisque l'apparition de certains éléments n'en fait pas pour autant un livre picaresque. La satire, élément central de l'œuvre d'Arena, doit donc être différenciée du picaresque. Il faut aussi rappeler que la classification du livre d'Arenas comme picaresque est presque exclusive à la critique littéraire française.

984 GAUDRY, François. « Adios Arenas », *op. cit*.

985 Compte tenu de la nature de notre analyse, il faut désormais considérer que les citations suivantes appartiennent à la référence qui vient d'être citée (…).

Par ailleurs, son dernier roman, intitulé *L'Assaut*, apparaît lui aussi comme une critique à l'encontre du régime cubain, « sa dernière charge héroïque, sa dernière salve de mots contre la dictature cubaine, et du reste contre toutes les dictatures ». Cette remarque à propos d'une œuvre de fiction pourrait nous faire penser qu'il s'agit là d'un livre propagandiste, dont la principale finalité est de fustiger le régime castriste et non de créer un objet esthétique. Cependant, la dernière partie de la phrase « contre toutes les dictatures », montre que ce livre d'Arenas n'est pas exclusivement ancré dans une réalité, ce qui fait qu'il ne peut être considéré comme de la propagande. L'ensemble du commentaire de Gaudry contribue aussi à mettre en valeur son esthétique littéraire qui se distingue par son réalisme démesuré, « ses 300 personnages carnavalesques de « la Couleur de l'été », et qui permet à sa littérature d'accumuler encore plus de prestige dû à son imagination et à sa technique pour les faire fonctionner ensemble.

Dans le commentaire de Lançon sur Bolaño, dans lequel trois livres de ce Chilien, *Amuleto, Étoile distante* et *Nocturne de Chili*, sont analysés, la typologie désignée est le réalisme. Cependant le réalisme de Bolaño se démarque parce qu'il aborde des incidents historiques violents ayant eu lieu en Amérique latine, et s'éloigne ainsi du réalisme d'Arenas pour se rapprocher plutôt de celui de Vargas Llosa, dont les figures ou les événements politiques sont au centre de la plupart des récits. Chez Bolaño il s'agit en effet du coup d'état au Chili, « avec Pinochet, en 1973 »[986], et du Massacre de Tlatelolco en 1968, au Mexique, « pendant un assaut de l'armée »[987]. Le réalisme de Bolaño se caractérise ainsi par sa présentation d'une violence exercée pendant une contestation politique, l'aspect historique est ainsi bien plus présent que chez le Péruvien ou dans *Une nuit de chien* d'Onetti, ce qui ajoute un attrait supplémentaire à ses romans car ils permettront également au lecteur de prendre connaissance de ces deux événements capitaux de l'histoire moderne de l'Amérique latine. Mais le réalisme de Bolaño se distingue également de celui des autres auteurs, car il est peuplé de figures littéraires, « le narrateur [d'*Étoile Distante*] évoque un poète nommé Alberto Ruiz-Tagle » ou dans *Amuleto* le personnage principal est « une amie des poètes ». Chez Bolaño la réalité est donc exposée par le biais d'un personnage lié à la littérature, choix du Chilien qui montre aussi le rôle que joue la littérature dans les pays latino-américains et son impuissance face à une réalité qui la soumet ou la pervertit. Dans ses livres les figures littéraires ne sont en effet pas forcément exemplaires ou limpides puisqu'ils sont le fruit des sociétés qui les ont

986 LANÇON, Philippe. « Chilienne de vie ! », *op. cit.*

987 Compte tenu de la nature de notre analyse, il faut désormais considérer que les citations suivantes appartiennent à la référence qui vient d'être citée (…).

modelées à leurs images. Et chez Bolaño, ce qui les façonne, c'est la violence. Voilà pourquoi nous y trouvons des figures aussi hétérogènes que celles mentionnées, comme Alberto Ruiz-Tagle et Amuleto, qui se retrouvent confrontés à la réalité de façon opposée. Tandis que le premier fait subir la violence aux autres, car il est « un artiste tueur en série », l'autre est celle qui subit la violence. La question de la littérature, et de ceux qui la peuplent, fait donc fondamentalement partie de la réalité de Bolaño.

De son côté, le commentaire de Vila-Matas sur l'écrivain chilien considère que la littérature de Bolaño devrait être classée dans la catégorie métaphysique parce que le thème principal de l'ensemble de sa production en prose est « l'idée de l'abîme et le désarroi de toute une génération de détectives sauvages »[988]. Ainsi Vila-Matas considère qu'il faut plutôt mettre en lumière ces deux éléments que Bolaño avait lui-même expérimenté lors de son exil contraint au Mexique puis, lors de son séjour en Espagne. Selon lui, sa littérature dépeint certes la réalité de milliers de Latino-américains qui se sont vus obligés de quitter leurs pays à cause de la violence politique mais en soulignant l'expérience de l'individu face à ces situations marquées par la brutalité et l'imposition, où surgit à ce moment-là le désarroi de se retrouver dans un territoire étranger et d'éprouver l'abîme d'une rupture émotionnelle et identitaire en se confrontant à la nécessité de se construire une nouvelle vie. La notion même de « détectives sauvages » met en évidence cette nécessité de chercher avec férocité une réalité à laquelle se raccrocher. Toutefois, chez Bolaño cette recherche ne prend jamais fin, ce qui explique pourquoi l'on peut trouver dans ses livres diverses notions, telles que « l'intranquillité et les fonds insondables »[989]. L'être humain ne cesse de chercher, d'où son intranquillité perpétuelle et, de plus, il effectue cette quête dans des « fonds insondables », tâche infinie et inutile. Vila-Matas se reconnaît lui-même dans ce type de littérature qui dépasse le sujet de la migration et l'exil, car il voit plutôt une « lignée ancrée dans le désespoir ». Le recours à cette typologie amplifie ainsi l'image de la littérature de Bolaño et augmente la valeur esthétique de son œuvre car désormais sa littérature ne servira pas seulement à comprendre la réalité de sa zone géographique, mais aussi à s'interroger sur sa condition humaine.

Le commentaire de Rondeau concernant *Tours et détours de la vilaine fille* de Vargas Llosa catégorise ce livre comme un roman sentimental parce que ce récit aborde « une liaison

988 VILA-MATAS, Enrique. « Roberto Bolaño l'intranquille », *op. cit.*

989 Compte tenu de la nature de notre analyse, il faut désormais considérer que les citations suivantes appartiennent à la référence qui vient d'être citée (…).

durable, avec des intermittences et des drames »[990], ce qui durera durant la vie entière de ces deux personnages principaux. Il s'agit dans ce roman d'explorer la vie intime d'un couple hétérosexuel en exposant la construction et la destruction de leurs vies sentimentales. Cependant, chez Vargas Llosa le roman sentimental se caractérise par une prépondérance de la sexualité, « les labyrinthes du sexe »[991], mais sans pour autant qu'il en vienne à devenir un roman érotique. Rappelons que Vargas Llosa avait déjà exploré ce genre avec *L'Éloge de la marâtre* (Gallimard, 1990) et *Les Cahiers de Don Rigoberto* (Gallimard, 1998). Par conséquent, donc le recours à la sexualité dans *Tours et détours de la vilaine fille* sert à recréer ou remettre en question une idée moderne de l'amour. « Le sexe est une façon pour Vargas Llosa de poser avec humour la question du bonheur », car loin des thématiques réalistes le Péruvien explore les défis d'une relation amoureuse à travers la sexualité, qui n'est qu'une composante qui permet de connaître les limites et les limitations de l'amour. Or, Rondeau relève également quelques traces historiques dans ce récit par le biais d'événements historiques, « un peu du prestige de l'Histoire », car plusieurs scènes ont pour arrière-plan des événements qui permettent aux lecteurs de s'identifier à cette Histoire en majuscule, choix de Vargas Llosa qui suscite chez le lecteur l'idée qu'il se trouve face à une relation exceptionnelle car très peu de couples ont témoigné, de façon directe ou indirecte, des événements historiques. Cette annotation de Rondeau servirait également à ajouter de la valeur littéraire à cette typologie qui est souvent jugée moins prestigieuse que la littérature réaliste. Parmi tous les commentaires faisant partie de notre corpus, l'on observe que Vargas Llosa sera l'unique auteur dont il est dit qu'il a produit un livre appartenant à une typologie jugée moins valorisante, ce qui pourrait aussi expliquer pourquoi Rondeau fait l'éloge de *Tours et détours de la vilaine fille* puisqu'il cherchait à lui rendre ainsi une valeur esthétique qui n'était pas souvent associée au roman sentimental.

Le commentaire de Mony sur Bolaño considère que la typologie que décrit *2666* est la métaphysique car on peut l'identifier grâce à son « esthétique de l'indécision qui ne ressemblerait à rien de connu »[992], les différents personnages principaux du livre se caractérisent ainsi par une indétermination qui les unifie et produit chez eux le besoin de trouver ce qui les définit, mais sans toutefois parvenir à trouver de réponse. Or, par rapport à Vila-Matas, qui avait lui aussi relevé cette caractéristique, Mony signale pour sa part que cette

990 RONDEAU, Daniel. « Métamorphoses de la vilaine fille », *op. cit*.

991 Compte tenu de la nature de notre analyse, il faut désormais considérer que les citations suivantes appartiennent à la référence qui vient d'être citée (…).

992 MONY, Olivier. « Le tombeau des histoires », *op. cit*.

enquête obligera les personnages à suivre un chemin tumultueux, « [ce] serait un poème lyrique sur le mal », où la cruauté sera toujours manifeste. De plus, la métaphysique de Bolaño est soulignée par son caractère novateur, ne ressemblant « à rien de connu », et Mony ajoute sa valeur esthétique en le considérant comme « un poème ». Sa classification en tant qu'objet poétique octroie un crédit plus important à ce livre car il jouit de la sorte d'une réputation beaucoup plus signifiante en tant que genre littéraire et, en même temps, cela augmente la valorisation de ce livre complètement authentique, qui ne ressemble à « rien de connu ». Le lecteur se retrouve ainsi face un objet littéraire unique. Une autre caractéristique de la métaphysique de Bolaño est son réalisme qui apparaît dans l'utilisation de scénarios spécifiques et de dates précises, qui servira à signaler la narrativité du livre. Il en est même pour la référence au « crime passionnel »[993] qui souligne en effet également son caractère policier qui est présent tout au long de *2666*, bien que ce roman soit divisé en cinq parties et que dans chacune d'elles, figurent des personnages en quête d'une personne, d'un objet, ou d'une notion. Cette distinction renforce ainsi la spécificité de ce livre en prose qui utilise les stratégies du roman policier pour maintenir l'attention du lecteur pendant plus de mille pages tout en proposant en même temps des images poétiques. Le commentaire de Mony établit ainsi que *2666* est un objet littéraire doté d'une double valeur car il réunit les aspects réussis de la prose et de la poésie.

3.3. La référence patrimoniale et les rapprochements

Le commentaire d'Étiemble sur Borges offre un ensemble alambiqué de rapprochements entre la figure et la littérature de Borges et ce qui compose, pour Étiemble l'univers du cosmopolitisme, un espace sans appartenance géographique ou temporelle. Le commentaire d'Étiemble incorpore ainsi des auteurs, philosophes ou penseurs qui ont précédé Borges mais qui sont toutefois présentés comme faisant partie de son univers car, dans le texte d'Étiemble où l'on joue à récréer le style de Borges, l'Argentin ne peut être compris que si l'on prend en compte l'ensemble des éléments et personnages qui ont suscité, ou refusé, le concept de cosmopolitisme. De ce fait, l'on y met plutôt l'accent sur les références à son image cosmopolite qu'aux possibles influences littéraires, thématiques ou stylistiques de l'auteur. Ainsi Étiemble introduit tout d'abord Wang Yuan-Ming, « le fameux historien chinois qui vécut vers l'an 250 de l'ère maoïste [en référence à Mao Tse Toung] »[994], un personnage

993 Ibidem.

994 ÉTIEMBLE, Réné. « Un homme à tuer : Jorge Luis Borges, cosmopolite », *op. cit*.

certes fictif mais qui vivrait, d'après la note de bas de page d'Étiemble, au XXIII^{ème} siècle, et qui, grâce à cette distance temporelle, offrirait un jugement objectif du cosmopolitisme. C'est Yuan-Ming qui considère que les cosmopolites de son époque lisent « *à la fois* Goethe et Montaigne, Abou Nouwas et Dostoïevski, Valery Larbaud et Borges ». La toute première référence est donc à Goethe, l'écrivain allemand qui avait utilisé pour la première fois le terme *Weltliteratur*, ou Littérature mondiale, pour encourager un modèle de circulation littéraire dans lequel les personnes auraient l'opportunité de lire des œuvres émanant d'autres pays et dans d'autres langues. De ce fait, Goethe est le pionnier et le fait qu'il soit le premier à être nommé dans le commentaire montre qu'il est la pierre angulaire du cosmopolitisme littéraire. De même, la référence à Borges comme au dernier d'un groupe trié sur le volet de cosmopolites démontre que, pour Étiemble, la parution de l'œuvre de l'Argentin constitue un événement marquant du cosmopolitisme. Et le fait qu'il soit classé en tant que tel par un fictif historien chinois du XXIII^{ème} siècle met aussi en évidence le pari d'Étiemble de considérer la littérature de Borges comme inégalable. La qualification du parfait cosmopolite prend donc tout son sens car l'on ne peut faire mieux que la perfection.

En outre, la figure de Montaigne, qui a précédé celle de Goethe de deux siècles, manifeste aussi le besoin de s'intéresser aux cultures et savoirs issus d'autres peuples. Même si, au XVI^{ème} siècle et à une époque de pré-globalisation, seules les nations européennes seraient concernées, Montaigne devient l'un des premiers Occidentaux à le demander. Tandis que ces deux premiers penseurs symbolisent un cosmopolitisme européen, Abou Nouwas est pour sa part la figure orientale qui les complète. Ce poète perse du VIII^{ème} siècle a connu, du fait de sa vie errante, plusieurs territoires de l'ancien empire perse avant de s'établir ensuite à Bagdad, qui était, à l'époque, la capitale cosmopolite du monde arabe. Bien avant Goethe et Montaigne, Nouwas symbolise ainsi un type de créateur universel qui explore le monde et s'adresse à lui dans sa totalité. Pour sa part, l'écrivain russe Fiodor Dostoïevski, qui avait beaucoup voyagé en Europe et était un lecteur passionné par les auteurs occidentaux, de Balzac à Walter Scott, représenterait la création universaliste car il avait réussi à publier une littérature innovante qui influencerait une grande partie des écrivains et philosophes. Un autre Français, celui-ci de l'époque d'Étiemble, le poète et critique Valery Larbaud, a manifesté un grand enthousiasme pour les littératures étrangères en France durant les premières décennies du XX^{ème} siècle, notamment envers les ouvrages anglo-saxons, ainsi que ceux de quelques écrivains hispanophones tels que Borges. L'évocation de la figure fictive de Yuan-Ming finit de compléter ce qui, pour Étiemble, est le planisphère du cosmopolitisme car chaque

personnage représente une zone géographique et une période de l'histoire. Borges est ainsi accompagné de figures qui se sont déjà perpétuées dans l'histoire et qui ont exercé une forte influence en dehors de leurs pays et leurs langues, ce qui laisse supposer que pour Étiemble, le destin de Borges sera le même.

Un rapprochement spécifique s'avère possible, concernant le style littéraire de Borges, si l'on en croit la comparaison proposée par Étiemble, par le biais de la voix Yuan-Ming, entre le livre *La vocation suspendue* de Pierre Klossowski et *Fictions* de Borges. *La vocation suspendue* n'est pas un roman en lui-même, mais « la recension d'un roman »[995] suisse qui a pour nom *La vocation suspendue* et dont l'auteur demeure inconnu. La technique consistant à reprendre une œuvre pour créer à partir d'elle un autre livre par le biais du commentaire et de la recherche de son auteur, est ainsi une caractéristique qui semble créer un lien de parenté entre ces deux écrivains. Une autre qu'ils partagent est celle de la fausseté car, comme le mentionne Étiemble, « j'incline à croire que ce Klossowski jamais n'a lu de roman suisse », et il s'agira aussi de l'une des techniques de prédilection de Borges. Mais, dans son commentaire, Étiemble ne mentionne pas le cas d Klossowski pour dire qu'on doit les lire ensemble. Au contraire, il le fait pour avertir le public français que même si *La vocation suspendue* était arrivée en France avant *Fictions,* ce dernier la précédait toutefois largement car il a été conçu dans les années quarante en espagnol et traduit seulement dans les années cinquante en français. De plus, d'après Étiemble, le style succinct de Borges lui est bien supérieur à celui de Klossowski. La référence à ce dernier sert ainsi à montrer un récit imparfait ou inachevé dont « la technique est ici trop souvent déficiente » et afin de le faire contraster avec celle de Borges. Une autre figure que l'on évoque est celle d'Adolfo Bioy Casares, avec qui Borges avait publié *Dos fantasías memorables* (1945)*,* « sous le pseudonyme de Bustos-Domecq », et qu'Étiemble introduit comme un élément susceptible d'aider à déchiffrer le caractère cosmopolite de son œuvre. Bioy est ainsi situé comme un écrivain qui partage, tout du moins, les mêmes curiosités littéraires que son compatriote. De ce fait Borges n'est pas le seul Argentin à avoir construit une littérature que l'on pourrait considérer comme cosmopolite, l'image de l'Argentine comme pays littéraire est ainsi mise en avant.

Concernant ses récits qui exploitent le genre policier, Étiemble le place lui aussi au sommet de cette catégorie, « qui fera mieux, plus mystérieux, plus Sherlock Holmes, que *Le jardin des*

995 Compte tenu de la nature de notre analyse, il faut désormais considérer que les citations suivantes appartiennent à la référence qui vient d'être citée (…).

sentiers qui bifurquent, ou que *La forme de l'épée* ? ». L'utilisation du personnage d'Arthur Conan Doyle permet non seulement au lecteur français de situer le type de littérature qu'il trouvera dans les récits de Borges mais également d'affirmer que ces histoires dépassent l'imagination d'un lecteur classique de roman policier. En faisant l'éloge du roman policier, qu'Étiemble semble bien aimer, il mentionne également « *Mystère de la chambre jaune* [de Gaston Laroux] ou des Karamazov [de Dostoïevski] » pour mettre l'accent sur l'importance de cette figure au siècle dernier et sur la réputation que ce genre a gagné, tout en signalant que Borges ajoute « l'épouvante et le merveilleux » dans ses récits. L'objectif de telles comparaisons et références chez Étiemble semble servir à établir la prépondérance de l'Argentin, car il n'est jamais présenté en tant que disciple ou héritier d'un auteur spécifique ou d'un mouvement littéraire, mais le critique insiste sur la nécessité de le comprendre en tant qu'« inventeur d'un procédé ». C'est pourquoi il ne peut s'expliquer que par lui-même et sa littérature.

Dans le commentaire de Fell sur Vargas Llosa le premier rapprochement que l'on évoque et qui est présent tout au long du texte est le « roman sud-américain », concept que Fell ne développe pas, alors qu'il s'avère pourtant central dans son argumentation. La seule notion que le lecteur possède est que le roman sud-américain faisait du manichéisme une caractéristique récurrente, or « Personne n'est ni tout bon ni tout mauvais »[996]. Il est vrai qu'une grande partie des romans du XIX^{ème} siècle et de la première moitié du XX^{ème} siècle présentaient cette dichotomie entre l'homme citadin, qui représentait le progrès, et les habitants de la montagne ou de la forêt qui symbolisaient pour leur part la régression. Le livre *Civilisation et barbarie*, de l'Argentin Domingo Faustino Sarmiento, qui avait lui aussi été traduit en français, constitue un bon exemplifie de cette littérature qui interpelle Fell et qu'il juge limitée. Une autre dichotomie qui semble également entrer dans le concept de la prose sud-américaine de l'époque consiste à considérer la nature comme un élément préjudiciable, car les livres telluriques mettaient en scène des personnages qui étaient transformés ou anéantis par cette dernière. Vargas Llosa fait donc partie de ces écrivains qui modernisent le roman sud-américain, ce qui explique l'intérêt international pour cette zone géographique. C'est pourquoi ce rapprochement ne peut être considéré encore comme patrimonial à la fin des années soixante, car la notion de roman sud-américain, ou latino-américain, n'était pas encore parvenue à s'imposer en tant que symbole de qualité littéraire. Néanmoins, cette description contribue à retracer la patrimonialisation de cette littérature.

996 FELL, Claude. « « La Maison verte » de Mario Vargas Llosa », *op. cit.*

Une figure patrimoniale que Fell évoque est celle d'Alejo Carpentier, écrivain cubain assez connu en France car plusieurs de ses livres avaient déjà été traduits à cette époque[997]. Fell l'évoque pour établir un parallèle entre *La Maison verte* de Vargas Llosa et *Partage des eaux* de Carpentier, « deux âges, deux civilisations, s'y affrontent dans une nature hostile »[998]. De ce point de vue, la trame de Vargas Llosa ne semble pas très authentique car ces deux romans ont pour cadre la forêt, et si l'on prend en compte le fait qu'ils appartiennent au même champ géographique et linguistique, et de plus qu'ils ont été publiés à une période relativement proche, *Partage des eaux* en 1956 chez Gallimard tandis que *La Maison verte* l'a été en 1969. Vargas Llosa devient ainsi le continuateur d'une prose qui a pour figure prépondérante Carpentier, et en dépit du fait que Fell signale les contributions apportées par la prose de Vargas Llosa, cette catégorisation l'enferme toutefois dans une relation de subordination et dans un type spécifique de littérature : celle de l'Amérique latine. De ce fait, la figure de Carpentier ancre le Péruvien dans un champ spécifique, la présentation de celui-ci comme un « jeune romancier » paraît ainsi plutôt faire de lui un écrivain en herbe qu'un auteur prometteur.

Or, en commentant *La Maison verte,* Fell souligne que l'un de ses personnages principaux, le musicien Anselme, a des « dimensions faulknériennes », ce qui montre ainsi que Vargas Llosa a repris le modèle de William Faulkner pour construire un personnage marginalisé qui vit en dehors de la loi, entouré d'une famille nombreuse qui détermine ses actions, thématiques qui sont bien présentes également dans l'œuvre de l'états-unien. Cette influence a d'ailleurs été assumée par Vargas Llosa lui-même, ainsi que par nombre d'écrivains latino-américains de cette époque, qui trouvaient chez Faulkner un type de littérature qui permettait de critiquer la société tout en travaillant la partie de la narration et l'esthétique du récit.

Dans son bref commentaire, Philippe Brunetière sur Onetti ne mentionne aucune influence sur le livre de l'Uruguayen, cependant il classe *Le Chantier* comme un roman de l'absurde, car « Onetti fait vivre les personnages de son livre dans un monde dont l'absurdité sourd à chaque instant »[999]. Concernant les années soixante, époque de la traduction de ce livre en français, la littérature de l'absurde était déjà connue en Europe, notamment grâce aux livres d'Albert Camus, d'Eugène Ionesco ou de Samuel Becket. Ce mouvement, de même que le livre d'Onetti que l'on commente, a pour spécificité de montrer des personnages dans des espaces

997 À partir des années cinquante, Gallimard commencera à publier les romans de Carpentier : *Le Royaume de ce monde* (1954), *Le Partage des eaux* (1955), *Chasse à l'homme* (1958), *Le Siècle des lumières* (1962), etc.

998 Compte tenu de la nature de notre analyse, il faut désormais considérer que les citations suivantes appartiennent à la référence qui vient d'être citée (…).

999 BRUNETIÈRE, Philippe. Op. cit.

hostiles et dont les actions semblent inutiles pour changer la réalité démoralisante qui les entoure. Onetti faisait donc partie de ces groupes d'auteurs qui remettent en question les sociétés modernes et leurs conséquences sur l'individu. Depuis son arrivée en France, l'œuvre d'Onetti n'est donc pas enfermé dans son champ géographique mais discrètement rattaché à des sujets et auteurs avec lesquels le public français était davantage familiarisé.

Dans le commentaire de Couffon sur Arenas, l'on commence par nous assurer que ces deux figures majeures de la littérature cubaine de l'époque que sont Lezama Lima et Alejo Carpentier, qui par ailleurs étaient traduits en français, sont des lecteurs qui « apprécient déjà »[1000] les livres d'Arenas, et qui deviennent ainsi garantes de la qualité littéraire de ce « jeune homme »[1001], qui était encore inconnu, y compris pour les écrivains latino-américains. Le choix de ces écrivains ne s'avère pas anodin, car très peu de gens avaient lu les livres d'Arenas à l'époque à cause de la censure du régime Il était enfermé dans le milieu cubain. Couffon choisit donc deux figures qui jouissaient déjà d'une réputation en France et dans le champ hispanophone pour introduire Arenas. Or, tandis qu'Arenas entretenait une relation d'amitié avec Lezama Lima, Alejo Carpentier n'a quant à lui pas soutenu l'œuvre d'Arenas. A l'inverse, selon son livre de mémoires *Antes que anochezca,* Arenas raconte que Carpentier s'était opposé au choix de *Celestino antes del alba* comme meilleur livre au concours littéraire de l'UNEAC en 1964, et il en fut de même pour le choix de *El mundo alucinante* en 1966, année où Arenas n'obtiendra qu'une mention. « *En este segundo concurso también Carpentier y Portuondo se negaron a premiar* El mundo alucinante. *Al parecer no había otra novela que pudiera ser premiada y decidieron dejar el premio desierto* »[1002]. Cependant, l'objectivité et la pertinence pourraient, dans ce cas, être remises en question. Noël-Ferdinand note de son côté que, dans ce dernier livre, Arenas fait une caricature de Carpentier en le qualifiant de « *uno de los poetas que quería hacerle «La Gran Apología al señor presidente»* »[1003]. Il n'existait donc aucune relation entre ces deux écrivains même s'il semble toutefois que Couffon ait considéré qu'en faisant partie du partie du jury littéraire qui avait décerné le prix à *Celestino antes del alba,* Carpentier conseillait personnellement sa lecture. Il conviendra de faire remarquer également que la référence à Lima et à Carpentier dans le commentaire de Couffon ne situe pas Arenas à la même hauteur qu'eux, mais que ce dernier

1000 COUFFON, Claude. « Un contestataire cubain, Reinaldo Arenas », op. cit.

1001 Ibidem.

1002 Arenas, Reinaldo. *Antes que anochezca,* op. cit., p. 101.

1003 Noël-Ferdinand, Malik. « Moulin à sucre merveilleux, machine à vapeur parodique : Reinaldo Arenas lecteur baroque d'Alejo Carpentier », *Archipélies 5* [En ligne]. consulté le 18 mars 2023. URL : https://www.archipelies.org/116

était introduit comme un continuateur d'une littéraire, celle de Cuba, qui commençait à s'étoffer et se diversifier.

Concernant les rapprochements littéraires, Couffon note qu'Arenas a opté pour le genre historique dans *Le Monde hallucinant* afin de remettre en question les conséquences du régime castriste et de les comparer aux péripéties qu'avait vécues Fray Servando, le personnage principal de ce livre, un religieux espagnol en quête de connaissances qui a connu « Chateaubriand et Alexandre de Humboldt, Madame Récamier et Madame de Staël, Simon Bolivar et Lady Hamilton »[1004] ; Fray Servendo permet ainsi de comparer l'histoire de l'Amérique à celle de l'Europe, ainsi que ces deux modèles de sociétés qui subsistent encore à l'époque d'Arenas à savoir une société qui encourage la recherche artistique et une autre qui la persécute. Un autre rapprochement important qui deviendra une caractéristique de la littérature d'Arenas est la satire car le livre d'Arenas est en même temps un livre satirique qui critique sur un ton mordant non seulement un système politique répressif mais aussi tous ceux qui le soutenaient, ce qui, d'après Couffon, créerait un lien de parenté entre Arenas et Francisco de Quevedo, « son illustre prédécesseur »[1005]. Même si tous deux utilisent la satire en guise d'instrument pour critiquer des sociétés du XVII^{ème} siècle, la contribution d'Arenas consiste pour sa part à s'appuyer sur un personnage historique et une époque différente pour formuler une critique souterraine à l'encontre du régime castriste. Arenas est ainsi le continuateur d'un style littéraire ancien et prestigieux, notamment dans le champ hispanophone avec le roman picaresque. Cependant, même si Arenas échappe, dans son premier commentaire, au champ national et latino-américain, il est cependant toujours associé à celui hispanophone.

Le commentaire de Sollers sur Borges dévoile aussi une autre particularité de ce texte, qui revêt la forme d'un dialogue intime, et même onirique, entre Sollers et la figure de l'Argentin. De ce fait, certaines évocations mettent certes en lumière quelques caractéristiques de Borges, mais de façon figurative et d'autres ne sont pas développées même si elles contribuent à construire une image de lui à travers quelques sujets et personnages qui, d'après Sollers, semblent essentiels. Les trois écrivains mentionnés par Sollers sont Dante, Joyce et Kafka ; ce dernier paraît cependant avoir une ressemblance majeure avec Borges car il est également évoqué par les éditeurs du *Magazine littéraire* dans la préface qui introduit ce dossier. C'est à

1004 Arenas, Reinaldo. *Antes que anochezca,* op. cit., p. 101.
1005 Ibidem.

travers la citation, « je suis une mémoire devenue vivante »[1006], que Kafka apparaît dans le commentaire sur Borges.

Cet extrait est tiré du journal de Kafka[1007] dans lequel l'écrivain réfléchit afin de déterminer s'il doit écrire ou non sur Milena Jesenká tout en acceptant que s'il le fait, une espèce de force décidera de la façon de construire ce récit, « Sur M[ilena], je pourrais bien écrire, mais pas non plus en le décidant librement »[1008]. Cette force sera sa mémoire qui, en gardant un attachement spécial pour Milena, conserve des souvenirs clairs la concernant et connaît d'avance la structure du récit que l'on devrait choisir. De ce fait, la mémoire vivante dépasse l'accumulation des expériences et sensations dans le cerveau et fait en sorte de construire un objet tangible, qui deviendra ensuite un nouveau souvenir, mais elle le fait apparemment à l'insu la conscience puisque Kafka considère qu'il devra accepter sa décision, « non plus en le décidant librement »[1009]. La comparaison avec Borges semble ainsi faire équivaloir leurs processus créatifs car, selon Sollers, il semblerait que tous deux aient transmis des récits qui viennent d'un espace où la conscience ne peut pas percer, si ce n'est par le biais d'une mémoire qui se construit grâce à une expérience de vie extrêmement riche ou des connaissances. Lorsqu'elle devient vivante, cette mémoire peut avoir accès à un autre espace qui semble être celui où repose la littérature et ses créations deviennent ainsi plus originales. Or, cet extrait de la citation de Kafka pourrait aussi faire allusion au récit de Borges « Funes ou la mémoire »[1010], dans lequel le personnage Funes devient lui-même une mémoire vivante[1011], car il n'est pas capable d'oublier quoi que ce soit. Dans le commentaire figuratif de Sollers, le thème de la mémoire semble donc rapprocher ces deux écrivains qui octroient une attention spéciale à ce sujet d'un point de vue onirique et philosophique.

Néanmoins, une autre caractéristique partagée par ces deux auteurs, est leurs récits fantastiques qui interrogent la réalité de leurs personnages et dans lesquels l'aspect onirique est le point de départ de l'histoire ou un élément central de celle-ci.

1006 SOLLERS, Philippe. « L'érudition comme préparation à l'extase », *op. cit*.

1007Kafka, Franz. *Journal*. Édition intégrale, douze cahiers (1909-1923), traduit de l'allemand Tassel Dominique, Paris, Gallimard, 2021, pp. 643-714.

1008 Ibidem.

1009Ibidem.

1010En espagnol « Funes el memorioso », il a été publié pour la première fois en 1942 dans le journal argentin La Nación.

1011Notons aussi que le Journal de Kafka a été publié en 1948, donc Borges n'aurait pas pu connaître cette citation.

La figure de Borges s'élève ainsi à la même hauteur que celle de Kafka, un écrivain déjà consacré en France ainsi que dans le champ international. Borges n'est pas présenté comme un successeur de son style, mais comme un écrivain qui explore les mêmes sujets avec des résultats tout aussi surprenants et favorables. Par ailleurs, une autre figure patrimoniale est celle de l'écrivain italien Dante Alighieri : « Nous [Borges et Soller] avons passé une nuit dans la bibliothèque à parler de Dante, une fois de plus »[1012]. Le choix de Dante pourrait s'expliquer par la relation qui existe entre « L'Aleph » de l'Argentin et *La Divine comédie* de l'Italien, d'ailleurs, il semble que Sollers a bien décortiqué « L'Aleph » car il le mentionne aussi dans son commentaire. Plusieurs scènes et personnages de Borges sont inspirés du livre de Dante sur lequel il s'est basé pour construire un nouveau récit doté de caractéristiques assez différentes, il existe ainsi une forte influence de l'auteur italien que Borges ne cache pas mais, au contraire, il célèbre. « L'Aleph » le positionne ainsi comme un véritable spécialiste de l'œuvre de Dante, ce qui conduira Sollers à les imaginer en train de parler de l'écrivain italien durant plusieurs nuits. Borges n'est donc pas un simple imitateur de Dante, mais quelqu'un qui peut parler de lui avec un lecteur spécialisé comme Sollers, qui se positionne en tant que tel. De ce fait, la figure de Dante sert aussi à montrer au public français à quel point Borges maîtrisait les grandes figures de la littérature européenne.

Enfin, James Joyce apparaît également dans le commentaire comme un écrivain qui « s'étonnait déjà qu'on ne sût pas tout par cœur »[1013], ce *tout* de Joyce évoquerait l'ensemble des textes qui composent la Littérature car, aux yeux d'un créateur puriste, pour parler d'elle il faudra mentionner toutes les types de littératures qui la peuplent. Il s'agit là de deux thématiques que l'on a trouvé dans l'œuvre de Joyce, notamment dans *Ulises* et *Finnegans Wake,* mais aussi chez Borges dans des récits comme « Le Livre de sable » ou « La Bibliothèque de Babel ». Le commentaire de Sollers reprend aussi cette inquiétude envers la totalité en tant qu'exploration littéraire, « [ce] qui vaut toutes les pages et les contient toutes », thématique qui est abordée chez Borges depuis le récit fantastique. Ces trois écrivains déjà bien consacrés sont ainsi, selon la critique de Sollers, des piliers qui permettent de pénétrer dans la littérature de Borges et qui sont exploités par l'Argentin pour en bâtir une nouvelle.

Le commentaire de Bataillon sur Vargas Llosa offre un apport intéressant pour comprendre la littérature du Péruvien car Bataillon commence par citer un critique littéraire péruvien, José Miguel Oviedo, afin d'identifier les principaux sujets de son œuvre romanesque. Au milieu

1012 SOLLERS, Philippe. « L'érudition comme préparation à l'extase », *op. cit.*

1013Compte tenu de la nature de notre analyse, il faut désormais considérer que les citations suivantes appartiennent à la référence qui vient d'être citée (…).

des années quatre-vingt, il était désormais possible de considérer qu'un critique de la périphérie ait plus de connaissances littéraires sur un auteur qui était aussi traduit et lu en France. Le commentaire de Bataillon part donc de ce qui avait été élaboré par Oviedo et détermine qu'*Histoire de Mayta* essaye de montrer de façon objective la réalité sociale péruvienne tout en restant un livre de fiction, une création littéraire. Même si ce livre peut ainsi être identifié comme réaliste, Bataillon informe que du fait que le choix des personnages semble avoir été réalisé pour montrer une critique du processus révolutionnaire au Pérou, on l'avait classé comme un « roman à thèse »[1014], sous-genre du réalisme qui se caractérise par son insistance sur l'idée de démontrer une théorie, une thèse de l'auteur, plutôt que sur la narration littéraire en soi. Du fait du caractère souvent péjoratif de ce sous-genre, Bataillon préfère indiquer un autre type de référence qui, d'après lui, permet de mieux saisir l'intention littéraire de l'auteur et de connaître ses influences, en particulier celle de Gustave Flaubert. Étant donné que Vargas Llosa s'était lui-même déclaré un enthousiaste lecteur de Flaubert, Bataillon considère qu'il vaut mieux voir dans le roman de Vargas Llosa des « mises en scène flauberiennes »[1015], que nous pourrons considérer comme des portraits objectifs d'une société qui montre des fissures dans toutes ses catégories sociales.

Selon Bataillon, de même que le font remarquer plusieurs autres critiques de ce roman, Vargas Llosa n'aurait pas rédigé un pamphlet contre les mouvements révolutionnaires du Pérou, mais simplement ces fissures, ce qui constitue en soi une critique à l'encontre d'une société qui n'a pas l'habitude d'être accusée. Or, l'évocation de Flaubert est multiple dans le commentaire de Bataillon, ce qui semble laisser supposer que Vargas Llosa a intégré plusieurs stratégies littéraires du Français dans son roman. Il n'est cependant pas positionné comme un successeur de Flaubert ni comme un écrivain qui a déjà égalé sa valeur littéraire. Il semblerait au contraire qu'il ait copié quelques personnages de Madame Bovary, entre autres, « le sens du progrès scientifique du directeur [Moisés Barbie, personnage d'*Histoire de Mayta*] du Centre d'action pour le développement est celui d'un Monsieur Homais [personnage de *Madame Bovary]* », d'après Bataillon le personnage de Vargas Llosa imite la prétention intellectuelle et scientifique de Flaubert dans son livre afin de montrer qu'au sein de la société péruvienne, il s'avère aussi nécessaire de se situer par-dessus l'autre. Il en est de même pour ce qui est des personnages du « Sénateur [Campos, de *Histoire de Mayta*] (en fait sa lâcheté et sa roublardise) en font une réincarnation de Rodolphe [de *Madame Bovary]* », qui n'hésitent

1014 BATAILLON, Gilles. « Histoire de Mayta », *op. cit.*

1015Compte tenu de la nature de notre analyse, il faut désormais considérer que les citations suivantes appartiennent à la référence qui vient d'être citée (…).

pas à abuser d'autres protagonistes afin d'obtenir des bénéfices et pour ensuite se débarrasser d'eux. L'emploi du mot « réincarnation » de la part de Bataillon démontre que Vargas Llosa a réutilisé l'archétype de Flaubert sans y apporter pour autant de nouvel élément caractéristique ou narratif, mais il l'a transposé dans une autre réalité sociale. De ce point de vue l'authenticité de Vargas Llosa ne vient pas de la caractérisation de ses personnages mais de la structure de son récit et de la juxtaposition des voix qui composent l'histoire.

De même que dans le cas précèdent, le commentaire de Saad sur Onetti s'appuie également sur la réflexion d'un Latino-américain, à savoir de Jorge Ruffinelli, « l'un des meilleurs critiques d'Onetti »[1016], pour présenter une analyse plus précise de l'œuvre de l'Uruguayen. De cette façon, à la fin des années quatre-vingt, il était devenu fréquent de citer un spécialiste de la périphérie afin de déterminer quels étaient les points clés de la littérature de cette zone géographique. La réputation de la sphère littéraire de l'Amérique latine augmentait aux yeux du public français grâce à la présence des maisons d'éditions sur place, d'un groupe remarquable d'écrivains et d'une critique qui contribuait à étudier les différents phénomènes littéraires. Le recours aux critiques latino-américains montre deux aspects importants qui façonneront les relations littéraires entre les deux régions. Tout d'abord, il arrivait que les commentateurs français ne parviennent pas à saisir l'ensemble des références d'un livre et qu'ils aient ainsi recours aux critiques latino-américains afin de compléter leurs connaissances à leur sujet, « Jorge Ruffinelli, a reconnu dans les péripéties des héros [...] »[1017],. L'Amérique latine comptait désormais une voix critique qui était susceptible détenir la même valeur judicative et même encore plus parce qu'elle pouvait diriger la discussion autour d'un élément qu'elle jugeait central. Le second aspect est qu'il existait un véritable intérêt pour comprendre en profondeur les œuvres de cette zone géographique, les comptes-rendus ou les résumés étaient de plus en plus minoritaires et les commentateurs privilégiaient des articles qui approfondissaient les points essentiels d'un livre ou de son auteur. Cela constituait donc un tournant dans les relations littéraires entre la France et l'Amérique latine, surtout si l'on prend en compte le fait qu'il s'agissait d'une publication destinée à un grand public et non à des spécialistes.

Ainsi Saad estime, comme Ruffinelli, que l'œuvre d'Onetti ne peut être définie comme réaliste car une telle catégorisation reviendrait à réduire le projet littéraire de cet écrivain. Il faut, à son sens, plutôt considérer que nous sommes face à une « expérimentation formelle ».

1016 SAAD, Gabriel. « Partager l'héroïsme des autres », *op. cit*.

1017Compte tenu de la nature de notre analyse, il faut désormais considérer que les citations suivantes appartiennent à la référence qui vient d'être citée (…).

Dans le contexte du commentaire et pour le lecteur français, cette caractérisation rapprochait le livre d'Onetti de ceux des écrivains français du Nouveau roman. Mais Saad propose une autre différenciation entre ceux qui pratiquaient l'expérimentation formelle et Onetti, puisque « chez lui, la pratique d'une écriture expérimentale ne se fait jamais au détriment du romanesque ». L'éclaircissement sur la qualité romanesque d'Onetti *malgré* son expérimentation formelle semble dissuader le lecteur qui aurait trouvé des objections pour se plonger dans la lecture d'Onetti car, à l'époque, plusieurs écrivains qui expérimentaient les divers aspects formels, notamment ceux qui étaient liés au Nouveau roman, étaient accusés d'abuser de la forme au détriment du récit. Saad voulait ainsi éviter que la littérature d'Onetti hérite d'une telle réputation, ce qui explique pourquoi on l'a introduit comme le modèle réussi d'une expérimentation formelle.

Le commentaire de Gabastou sur *Voyage à La Havane* d'Arenas n'offre pas de références patrimoniales ni de rapprochements. Il s'en tient en effet à considérer le premier récit qui compose le livre et s'intitule « Tant pis pour Eva » comme une « fable allégorique »[1018] car l'histoire de ses personnages s'achève par une exhortation qui est loin d'être moralisante, d'un point de vue traditionnel, puisqu'il demande plutôt « l'inversion des valeurs »[1019], mais qui cherche à laisser une leçon sur la façon de vivre d'un couple qui se construit avec l'acquisition des artefacts ou objets extérieurs pour construire son identité intérieure. Le second récit, « Mona », est brièvement assimilé à une « allégorie hallucinée » qui mélange les trois éléments qui composent une œuvre, à savoir le créateur, la création et le public. Pour finir, le troisième récit, « Voyage à La Havane », est simplement classé comme une « poignante histoire ». C'est ainsi que le commentaire de Gabastou n'offre que de rares références pour mieux permettre de comprendre la littérature d'Arenas et, qui plus est, ces dernières s'avèrent assez vagues et répétitives, comme « allégorie hallucinante » ou « fable allégorique ». Le style du Cubain semble de cette façon simpliste et séparé non seulement des auteurs latino-américains mais également de l'ensemble général des écrivains.

Le commentaire de Machover sur Onetti n'évoque pas de références directes à la littérature de l'Uruguayen ni ne fait explicitement mention d'un mouvement ou style littéraire. Il décrit néanmoins sa littérature de manière à ce que le lecteur attentif soit en mesure de comprendre qu'il appartient à l'existentialisme : «Tous les êtres vivants qui apparaissent dans son œuvre ne sont que des croquis jetés sur le papier, qui ne pensent pas, qui parlent à peine, qui se

1018 GABASTOU, André. « Une double désillusion », *op. cit*.

1019Compte tenu de la nature de notre analyse, il faut désormais considérer que les citations suivantes appartiennent à la référence qui vient d'être citée (…).

débrouillent seulement pour survivre, pour aller jusqu'au bout d'une existence sans intérêt »[1020]. Pour Onetti, l'individu se caractérise donc par un constant dégoût de la vie, par une passivité face à une réalité qui lui est étrangère. Sa défaite est ainsi omniprésente dans l'ensemble de son œuvre. Il est donc certes associé à l'existentialisme, mais de façon indirecte, car Machover évitait d'avoir recours à ce terme, peut-être parce qu'il considérait que, pour le public français, ce mot était réservé à la littérature européenne d'une période déterminée, ou parce que de cette façon il empêchait sa catégorisation en tant qu'écrivain influencé par les existentialistes car il les avait précédés avec des livres bien plus anciens.

Il est, quoi qu'il en soit, certain que, selon Machover, de même que pour Saad, la littérature d'Onetti contenait des éléments existentialistes essentiels qui constituaient ainsi le nœud de sa création car même dans le dernier livre qui commente Machover, *Quand plus rien n'aura d'importance*, l'on trouve cette lassitude de l'individu à travers la propre vision de l'auteur sur la vie, afin de refléter « notre propre angoisse »[1021]. Par ailleurs, Machover considère aussi que les personnages principaux d'Onetti, « ses Medina, ses Brausen, ses Díaz Grey », sont des figures qui permettent à l'auteur de « mieux se cacher derrière ces identités multiples », suggérant ainsi une utilisation de l'hétéronyme chez Onetti. Mais si l'on les compare avec ceux d'autres auteurs qui utilisent la même technique, Onetti ne se distinguent pas par la mise en évidence des aspects identitaires de l'auteur mais à l'inverse par sa volonté de les cacher. D'après Machover, l'objectif d'Onetti est en effet de désagréger l'individu en lui-même, de le dénuder afin de montrer la condition réelle de son humanité. L'hétéronyme sert ainsi à révéler l'identité commune des individus et non de l'auteur, ce qui explique pourquoi il décide de « rendre flous » ses personnages et la raison pour laquelle l'on peut percevoir à travers eux une esquisse de la conception qu'il se fait de l'individu.

Le commentaire de Lançon sur Borges élabore trois types des références, tout d'abord celles qui sont liées au faux poème attribué à Borges, ensuite celles qui évoquent la réputation de Borges dans nos sociétés et, pour finir, celles qui abordent sa figure et sa littérature. Les premières mentionnent les figures de Ronsard ou de Kipling, qui sont des auteurs classiques de la littérature française et anglaise, car le poème en question se caractérise par son objectif « d'apprentissage psychologique »[1022]. Bien que ce poème n'appartienne pas à l'Argentin, Lançon a toutefois choisi de le comparer à des auteurs déjà consacrés car il s'agit aussi

1020 MACHOVER, Jacobo. « Laissons parler le vent », *op. cit*.

1021Compte tenu de la nature de notre analyse, il faut désormais considérer que les citations suivantes appartiennent à la référence qui vient d'être citée (…).

1022 LANÇON, Philippe. « Ceci n'est pas un poème de Borges », *op. cit*.

d'aborder la littérature de Borges dans ce commentaire. La littérature de Borges, dans ce cas précis sa poésie, semble ainsi revêtir deux caractéristiques qui sont attribuées tout autant à Ronsard qu'à Kipling, à savoir la référentialité et la postérité. Le second type insiste pour sa part sur la référentialité de l'œuvre borgésienne car il est devenu un symbole de génialité littéraire, de la même façon qu' « Einstein ou (que) Picasso »[1023] le sont respectivement de la science et de la peinture. Dans le commentaire, ce poème attribué à Borges est utilisé par une compagnie d'assurance afin d'encourager les personnes à vivre sans regrets, « cela fait vendre, sans doute ». Borges est ainsi situé comme un écrivain qui dépasse le champ littéraire et qui, de même qu'Einstein ou que Picasso, devient un symbole de la culture populaire. Si l'on en croit le ton de son commentaire et de la supercherie, Lançon le compare aussi à l'assureur Séraphin Lampion, personnage fictif des *Aventures de Tintin* créé par Hergé, pour continuer à désacraliser la figure de Borges et montrer à quel point la diffusion de l'Argentin a pris de l'ampleur durant les années ayant précédé son commentaire.

Le troisième type commence par positionner Borges à la hauteur de William Shakespeare, la figure fondamentale de la littérature anglaise. Alors que l'Argentin affirmait que Jean-Pierre Bernès deviendrait la mémoire de Borges car il avait ausculté toute sa biographie pour achever l'édition de La Pléiade, Bernès considérait pour sa part qu'une telle tâche était irréalisable car Borges était « déjà la mémoire de Shakespeare », ce qui supposait qu'il devait aussi devenir la mémoire de l'Anglais. À cela, Lançon ajoute pour le lecteur que la réponse de Bernès joue avec le récit « La mémoire de Shakespeare » de Borges, dans lequel le personnage de Soergel a hérité de la mémoire de l'écrivain anglais par hasard. Le rapprochement entre Borges et Shakespeare est donc établi pour affirmer qu'il convient de faire perdurer la mémoire de ces deux écrivains dans le temps, avec la particularité que la mémoire de Borges renferme également une grande connaissance de la mémoire de Shakespeare, d'après Bernès.

Mais d'après Lançon, sa culture ne s'en tenait pas à Shakespeare car il avait également acquis le savoir d'autres auteurs, comme « Kafka, Chesterton, Coleridge, Cervantès, Montaigne », précision essentielle si l'on veut se faire une idée complète de Borges et de son œuvre. D'après ce critique, ces auteurs ainsi que Shakespeare sont mentionnés par Borges afin de développer un concept ou une idée centrale dans son œuvre, à savoir que s'« il n'a jamais cessé de parler de lui, c'est toujours à travers les autres ». De ce fait, l'évocation d'autres

1023Compte tenu de la nature de notre analyse, il faut désormais considérer que les citations suivantes appartiennent à la référence qui vient d'être citée (…).

auteurs est une stratégie de Borges visant à démontrer que dans la littérature, la poésie et la philosophie il existe des questionnements récurrents qui l'ont lui aussi hanté. Voilà pourquoi il devient la continuation de tous ces écrivains qui l'ont non seulement précédé mais qui l'expliquent aussi. Il convient de noter également que les auteurs évoqués symbolisent des champs littéraires assez variés comme l'anglais, l'espagnol, le français et, pour Kafka, l'allemand. C'est-à-dire que Borges se rapproche des auteurs symboliques et consacrés d'Europe Occidentale et que, de la même façon que pour Shakespeare, il n'est pas présenté selon une hiérarchie défavorable mais une horizontalité qui contribue à faire croître son prestige ainsi que sa postérité.

Et de la même manière que Lançon fait le parallèle entre Shakespeare et Borges, il le fera aussi entre Cervantès et l'Argentin, en utilisant toujours Bernès en guise d'intermédiaire. « Bernès se définit volontiers comme le Sancho Pança de son génial Don Quichotte [Borges] », ce qui montre aussi que Borges revendiquait beaucoup plus la littérature anglaise et espagnole que celle française. Le rôle de la France, selon la conception de Bernès mais aussi celle de Caillois, par le passé, consistait plutôt à servir d'intermédiaire et de diffuseur de son œuvre. Voilà pourquoi la mémoire de Borges peut résider dans l'esprit d'un français, Bernès, qui va même jusqu'à posséder une « maison parisienne et un musée intime consacré à Borges, et à son univers ». Mais cela ne veut pas dire pour autant qu'il ne maîtrisait pas la littérature française, car la présence de Montaigne montre qu'il en était un connaisseur et Lançon mentionne également que Borges citait des poèmes de Mallarmé. Pour finir, un autre auteur qui aide à mieux connaître la littérature borgésienne et qu'Étiemble avait déjà mentionné en 1952 est son compatriote Adolfo Bioy Casares, « grand ami de Borges avec qui il écrivit plusieurs livres ». La présence de Casares complète ainsi l'ensemble des rapprochements que la littérature borgésienne requiert d'après Lançon. Par ailleurs, comme dans les commentaires précédents sur Borges, Lançon ne mentionne pas d'influence directe sur sa littérature, mais se contente d'énumérer les auteurs que Borges lui-même revisitait, ce qui contribue à susciter l'idée que Borges est le créateur d'une nouvelle littérature.

Dans le commentaire sur Arenas, Gaudry estime lui aussi que la littérature du Cubain s'insère dans « la lignée de Quevedo »[1024], de même que Couffon l'avait déjà souligné lors de sa première parution en France il y a plus de trente ans. Il faudra noter toutefois que Gaudry considère Arenas comme un continuateur de Quevedo et non en tant qu'écrivain qui l'aurait dépassé ou qui aurait élargi ou renouvelé la littérature picaresque. Par ailleurs, et du fait qu'il

1024 GAUDRY, François. « Adios Arenas », *op. cit.*

s'agit là d'un commentaire rendant hommage à Arenas, Gaudry énumère plusieurs romans et il associe chacun d'eux à différents auteurs, ce qui montre que d'après lui, Arenas possédait tout de même une maîtrise multiple de la narration. Ainsi *La Couleur de l'été* et *Adiós à Mamá*[1025] sont, selon Gaudry, « des nouvelles lyriques »[1026]. Même si nous ne développons pas cette classification, nous pouvons toutefois considérer qu'Arenas emploie effectivement quelques éléments du lyrisme narratif afin de mettre l'accent sur les émotions des personnages et la fragmentation du temps et du récit. En ayant fait ce choix, Arenas souhaitait en effet montrer le ressenti des Cubains qui avaient vécu les conséquences d'un régime autoritaire et, dans le cas d'*Adiós a mamá,* la confrontation personnelle avec une figure maternelle qui le subjuguait. Ces deux histoires montrent ainsi une défiance à l'égard de l'autorité à travers des textes centrés sur l'appréciation sensorielle des personnages et en utilisant des images plus poétiques que narratives. En outre, Gaudry partage les références qu'Arenas détaille lui-même dans *L'Assaut* : « les lectures préférées de l'auteur (Cervantès, Rabelais, Proust, Homère), aussi bien que les proses détestées (Lénine, les manuels du parti) »[1027]. Une telle démarche permet de faire découvrir au lecteur l'univers narratif d'Arenas et illustre également la présence importante de la littérature française dans son œuvre, tout en suggérant que les auteurs latino-américains et les écrivains contemporains n'y figurent pas, ce qui pourrait aussi expliquer la prédilection de cet auteur pour des styles d'une autre époque.

Par contre, le commentaire de Lançon sur Bolaño l'introduit depuis le début comme un écrivain qui s'inscrit dans la littérature latino-américaine. L'on y distingue aussi l'influence des « grands auteurs sud-américains du passé ou du présent »[1028], les noms des ces Sud-américains n'y sont pas évoqués hormis un, car Lançon estime que Bolaño est « à l'ombre de Borges »[1029]. Fin Connaisseur de Borges et en général de la littérature issue de cette zone géographique, Lançon relève dans les textes de Bolaño l'utilisation d'éléments qui avaient été introduits par l'Argentin et sont repris par le Chilien, à savoir l'emploi d'une narration policière qui est, souvent, peuplée de personnages d'écrivains ou tout du moins liés à la littérature, ainsi que l'utilisation de la fausseté par le biais de faux personnages historiques. Mais à la différence de Borges, Bolaño « pastiche avec humour et violence » ces grands

1025 Le titre de ce livre a été conservé en espagnol pour la traduction française mais, en raison de différences d'accentuation entre le français et l'espagnol, il est souvent écrit en français comme « Adios a Mama », choix également opéré par Gaudry dans son commentaire.

1026 GAUDRY, François. « Adios Arenas », *op. cit.*

1027 Ibidem.

1028 LANÇON, Philippe. « Chilienne de vie ! », *op. cit.*

1029Compte tenu de la nature de notre analyse, il faut désormais considérer que les citations suivantes appartiennent à la référence qui vient d'être citée (…).

auteurs sud-américains qui apparaissent dans ses livres. Borges devient ainsi un référent fondamental de sa littérature, car il imite son style tout en y ajoutant la composante de la violence sociale, qui semble être la signature de Bolaño. Lançon constate aussi que ces trois romans commentés dans *Libération, Nocturne de Chili, Amuleto* et *Étoile distante* construisent un « labyrinthe de la servitude » car s'y mêlent passé, présent et futur. Les sujets du labyrinthe ainsi que du temps, que Borges a lui aussi travaillés, apparaissent certes aussi chez Bolaño, mais cette fois combinés afin que le lecteur puisse s'atteler à trouver le chemin qui mène de l'un à l'autre. D'autre part, l'on trouve aussi dans ses livres des références aux auteurs chiliens, cependant Lançon ne fait même pas l'effort de les mentionner, car Bolaño les utilise en guise d'éléments décoratifs afin de construire un scénario qui parle également de l'atmosphère littéraire chilienne de son époque. « Il n'est donc pas nécessaire de connaître tous les auteurs », parce que nombre d'entre eux auront des rôles très secondaires ou serviront simplement de décor du monde culturel et littéraire chilien. Cependant, ce commentaire laisse entrevoir que, pour analyser en profondeur son œuvre et comprendre la relation qu'il entretenait avec son pays d'origine, il serait nécessaire de les prendre en compte.

La prose de Bolaño est en lien direct avec la littérature chilienne mais elle se construit en opposition à celle-ci, car il ne veut surtout pas faire partie de ce groupe dont sont précisément issus ceux qui le critiquent, ce qui contraint Bolaño à être toujours en contact avec cette littérature. La poésie est également une référence fondamentale dans sa littérature car plusieurs personnages de ses œuvres sont des poètes ou aspirent tout du moins à le devenir, comme Arturo Belano et Ulises Lima chez *Les Detectives sauvages*. Lançon note le recours à la figure de Pablo Neruda en tant que personnage, qui est sans doute connu du public français, ce qui explique son apparition dans ce commentaire. Il n'est toutefois pas célébré, ni présenté comme un modèle, mais à l'inverse toujours importuné, voire même ridiculisé, par un critique qui porte le nom de Farewell, « adieu, en anglais shakespearien », référence qui fait là encore penser à Borges qui avait une faiblesse pour les personnages anglais et Shakespeare.

Un autre élément qui crée un lien de parenté avec l'Argentin est l'emploi de ce qu'on pourrait appeler un *éruditisme*, c'est-à-dire l'utilisation de références érudites par le biais d'un personnage cultivé, par exemple le latin, ce que Borges faisait aussi, « [le personnage] dessinait au fumigène des phrases bibliques de la vulgate ». Le recours au latin est néanmoins, chez Bolaño, un symbole de la prétention d'une classe littéraire chilienne, tandis que dans le cas de Borges, il fait en revanche référence aux personnages dans un contexte académique ou aux amoureux des encyclopédies. D'autre part, en commentant la réception des livres de

Bolaño au sein de la société chilienne, Lançon fait le lien avec la nouvelle *Le Tremblement de terre au Chili* de l'écrivain allemand Heinrich von Kleist (1777-1811). « Elles ont remué les esprits et les cœurs », il existe ainsi un parallèle entre ce qu'avait postulé Kleist dans la fiction, en parlant d'un désastre naturel qui bouleverse ce pays, et la réponse qu'avait suscitée, au Chili, le livre de Bolaño, *Nocturne de Chili,* à cause de la critique virulente qu'il avait formulée à l'égard de son système politique, culturel et littéraire. Pour finir, ce critique relève aussi que le Chilien est un auteur qui travaille les mêmes thématiques, ce qui pourrait permettre de « glisser sans problème d'un roman à l'autre, comme si le même monologue, repris par une autre voix, se poursuivait ». De cette façon, nous nous trouvons face à une intratextualité car il est possible de repérer des scènes qui font écho dans d'autres publications du même auteur. Nous tenons également à ajouter que certains de ses personnages apparaissent dans d'autres textes, ce qui confirme cette caractéristique. Ainsi, cette première réception de Bolaño le fait apparaître comme un écrivain qui désapprouve la littérature chilienne et comme quelqu'un qui a construit une littérature inspirée presque exclusivement par Borges.

Le commentaire de Vila-Matas sur Bolaño montre, par contre, un univers de références bien peuplé dans lequel la figure de Borges s'estompe car il n'y est même pas mentionné. Nous trouvons tout d'abord une comparaison entre Bolaño et l'écrivain argentin Ricardo Pigilia parce que, d'après Vila-Matas, ils incarnent tous deux un type de littérature latino-américaine qui s'oppose à l'ensemble de la production littéraire de cette zone géographique, qui se distingue comme une littérature qui conserve encore un « culte des coqs amazoniens et des vierges en lévitation »[1030], de ce fait Bolaño de même que Piglia contestent cette littérature qui semble obsolète à Vila-Matas. La littérature de Bolaño se construit ainsi, et encore une fois, en opposition à une autre littérature. Si, selon Lançon, elle l'était contre la littérature chilienne, Vila-Matas voit un panorama plus large et signale la littérature latino-américaine. Bolaño se différencie ainsi de ces « pauvres prix Nobel de la littérature latino-américaine »[1031], qui d'après Vila-Matas symbolisent une littérature obsolète.

Cette situation dans laquelle se trouvent des écrivains comme Bolaño, qui malgré leur appartenance géographique ne partagent pas de caractéristiques identitaires avec l'ensemble des écrivains de sa zone géographique, l'insère dans un groupe que Vila-Matas nomme la « littérature résistante », composé d'écrivains comme Don DeLillo, Claudio Magris, Ricardo

1030 VILA-MATAS, Enrique. « Roberto Bolaño l'intranquille », *op. cit.*

1031Compte tenu de la nature de notre analyse, il faut désormais considérer que les citations suivantes appartiennent à la référence qui vient d'être citée (…).

Piglia, Witold Gombrowicz et Vila-Matas lui-même. Bolaño expérimente ainsi une défrontiérisation dès lors que sa littérature en vient à être considérée comme propre à un champ international où confluent des écrivains de différents champs linguistiques et de plusieurs générations. D'après Vila-Matas, cette littérature résistante se caractérise par trois caractéristiques, à savoir qu'elle est composée d'« une famille extra-territoriale », elle lutte contre « une sorte d'anti-intellectualisme qui tend à tout simplifier » et elle est « ancrée dans le désespoir ». La seconde caractéristique montre ainsi la non-conformité des écrivains comme Bolaño qui essayent de dépasser les limites que la littérature de leur pays ou région leur impose. La troisième découlerait, en revanche, de la lutte constante que l'auteur a menée afin de parvenir à construire un nouveau type de littérature, car pour ce faire il a dû se montrer radical et, en même temps, fouler de nouveaux territoires pour pousser les frontières connues de la littérature, tout en sachant que cet exercice d'exploration pourrait s'avérer infructueux. La résistance de l'Américain DeLillo, l'Allemand Magris, l'Argentin Piglia, du Polonais Gombrowicz, de l'Espagnol Vila-Matas et du Chilien Bolaño consiste ainsi en une lutte permanente pour créer une nouvelle esthétique malgré les difficultés et même l'isolement qu'une telle attitude pourrait impliquer. Vila-Matas utilise une phrase de Kafka pour illustrer cette recherche littéraire de Bolaño, selon laquelle : « La littérature cherche le confort. L'écrivain, au contraire, cherche le bonheur, ce qui est tout, sauf confortable ». Le recours à Kafka comme à une figure d'autorité et de valeur littéraire contribue non seulement au prestige du Chilien, mais fait également de lui un véritable archétype de l'écrivain qui se consacre entièrement à la littérature, et devient de ce fait un modèle à imiter.

Le commentaire de Rondeau sur Vargas Llosa rapproche l'œuvre du Péruvien de l'influence directe de la littérature française et suggère même que ses livres peuvent être associés à différents auteurs ou penseurs français selon les thématiques explorées par Vargas Llosa. Néanmoins, et par rapport à Bataillon, Rondeau ne mentionne même pas Flaubert. Concernant *Tours et détours de la vilaine fille*, il considère que ce roman reflète des concepts de Deleuze et Derrida, « Sartre et Camus s'éloignent. Quelques bavards (Deleuze et Derrida) tiennent le haut du pavé »[1032]. Cette référence illustre les inquiétudes littéraires de Vargas Llosa et montre comment elles ont évolué au fil des années. Cet auteur ne s'intéresse en effet plus aux personnages qui font face à un pouvoir autoritaire et en subissent les conséquences, à ceux qui abordaient les sujets de la rébellion et la défiance, thématiques si chères à Sartre et Camus, qui exploraient cette relation entre l'homme et la société. Il explore désormais l'identité

1032 RONDEAU, Daniel. « Métamorphoses de la vilaine fille », *op. cit*.

individuelle à travers ses relations affectives, Deleuze et Derrida évoquent une analyse de la personne depuis la différence avec l'autre, le rapport de cette relation configure la notion de son identité et la remet en question. D'après Rondeau, *Tours et détours de la vilaine fille* élabore cette dualité entre les deux personnages principaux de Ricardo et Lily, qui tout au long de leurs vies se retrouvent presque par hasard pour définir et redéfinir leurs concepts d'amour, de dépendance et sexualité. L'influence de la pensée française demeurerait ainsi exposée dans l'œuvre du Péruvien.

Or, dans le roman ces deux philosophes sont certes mentionnés, mais de façon sarcastique, « *en aquellos años [en Francia] vino una discreta retracción cultural, en la que, en vez de creadores, los* maîtres à penser *pasaron a ser los críticos, [...] y luego los deconstructivistas, tipo Gilles Deleuze y Jacques Derrida, de arrogantes y esotéricas retóricas, aislados en sus cábalas de devotos y alejados del gran público* »[1033]. De ce fait, le commentaire de Rondeau montre effectivement que Vargas Llosa était en effet toujours au courant de la production française et que même s'il ne semblait pas être passionné par les dernières tendances, il les employait toutefois pour imaginer la réaction d'un Latino-américain qui serait arrivé en France à la fin des années soixante. Une dernière référence que Rondeau notera sera la présence de Balzac dans l'ensemble de l'œuvre de l'auteur, « [il] a tourné dans son encre ses souvenirs (Paris, Londres) et ses fidélités (Balzac, Miraflores, etc.) »[1034]. Cette affirmation désigne pour le lecteur un aspect central de la littérature de Vargas Llosa, à savoir qu'il a une prédilection pour les références françaises, « ses fidélités ». De cette façon, la figure de Balzac n'est pas seulement évoquée dans *Tours et détours de la vilaine fille*, mais l'on peut aussi trouver un indice de sa présence dans la construction de certains personnages et scénarios dans les romans de Vargas Llosa, notamment dans *La tía Julia y el escribidor*. Cette allusion sert à souligner le caractère réaliste de l'art narratif de Vargas Llosa, qui est fortement influencé par la littérature française et, selon Rondeau, presque exclusivement par elle.

Le commentaire de Mony sur Bolaño montre une évolution significative de la réception du Chilien en France, car l'on considère désormais que sa littérature ne peut pas s'expliquer seulement en analysant son champ d'appartenance mais qu'il faudra aussi considérer quelques éléments de la culture populaire afin de comprendre l'ensemble de son œuvre, car Bolaño les revendiquait lui-même comme faisant partie de son univers créatif. « Il aimait Elvis, *Suicide*,

1033 VARGAS LLOSA, Mario. *Travesuras de la niña mala,* Barcelona, Alfaguara, 2006, p. 83.
1034 RONDEAU, Daniel. « Métamorphoses de la vilaine fille », *op. cit*.

le capitaine Nemo, Houdini »[1035], cet ensemble hétérogène, cette énumération chaotique, réunissant un chanteur, un groupe de rock, un personnage littéraire et un illusionniste, constituerait, d'après Mony, une piste importante pour décortiquer la production de Bolaño ; de telles figures composent la culture populaire d'un Latino-américain moyen à la fin du XX^{ème} siècle. Cette sélection opérée par Mony mêle certes la musique à la littérature et au spectacle mais elle dévoile également la prédominance des États-Unis dans la production populaire et jusqu'à quel point elle avait pénétré l'Amérique latine car Elvis, *Suicide* et Houdini sont des artistes qui ont fait carrière aux États-Unis et sont devenus des célébrités internationales, chacune à sa mesure, après avoir trouvé le succès dans leur pays. Le capitaine Nemo, grâce à sa réputation, est devenu lui aussi un symbole de la culture populaire, et représenterait pour sa part la France.

Concernant les références entièrement littéraires, Mony insiste aussi sur un groupe hétérogène d'auteurs de plusieurs nationalités et époques : « Cervantès, Melville, John Kennedy Toole, Breton, Vaché, Pétrone, Pascal, Jarry »[1036]. Cet échantillonnage qui ne semble pas suggérer l'existence de la moindre hiérarchisation dans l'énumération montre plusieurs aspects concernant le choix de Mony et l'image qu'il véhicule de Bolaño pour le public français. En premier lieu, l'on constate que la présence française est bien plus marquée que les autres littératures, qu'elle serait suivie par la littérature états-unienne et pour finir par un auteur romain et un écrivain espagnol. Il n'existe aucune influence ou présence d'auteurs latino-américains en dépit du fait que, dans les commentaires précédents ils avaient déjà été évoqués par d'autres commentateurs et par Bolaño lui-même lors des divers entretiens[1037]. Cette disparité entre le monde hispanophone, où l'on pourrait inclure de Cervantès à Vila-Matas, et le monde francophone semble inexacte, mais contribue sans doute malgré tout à positionner la littérature de Bolaño dans le champ français.

Or, la référence à des auteurs qui n'avaient pas acquis de réputation internationale comme Jacques Vaché ou Alfred Jarry dénote aussi l'une des particularités de ses goûts littéraires. Il s'agit en effet d'écrivains certes à l'origine d'une faible production littéraire mais dont la vie intense pourrait être considérée comme littéraire. Ce type de personnages peuplera la littérature de Bolaño et montrera en même temps ses goûts et sa conception même de rénovation littéraire qui s'opère ainsi depuis les marges du canon littéraire car cette distance

1035 MONY, Olivier. « Le tombeau des histoires », *op. cit.*

1036 Compte tenu de la nature de notre analyse, il faut désormais considérer que les citations suivantes appartiennent à la référence qui vient d'être citée (…).

1037 Voir interview MARISTAIN Mónica. Op. cit.

permet d'échapper à l'influence qui s'exerce depuis le centre. Les différentes périodes durant lesquelles ces auteurs ont vécu, depuis le XV^{ème} jusqu'au XX^{ème} siècle, permettraient de signaler la nature exploratrice et expansive de Bolaño qui décide d'utiliser quelques éléments de chaque écrivain (narratifs, thématiques ou anecdotiques) pour composer sa propre vision littéraire. Nous pouvons cependant distinguer, parmi les choix de Mony, une thématique littéraire qui semble s'imposer : l'irrévérence. Aussi bien Cervantès, que Breton, Vaché, Jarry, ou Pétrone ont travaillé sur cette notion avec humour mais aussi provocation, ce qui leur a valu de se retrouver confrontés aux gardiens du canon. Nous pourrons également affirmer que les textes de Cervantès, Breton, Pascal et Melville ont renouvelé l'horizon d'attente de leur époque, ce qui montre que Mony considère que la littérature de Bolaño possède deux caractéristiques bien marquées, à savoir l'irrévérence et l'objectif de transcender. Et si l'on ajoute des éléments populaires déjà énumérés, nous pouvons comprendre la méthode de fabrication littéraire employée par cet écrivain chilien.

Par ailleurs, concernant le style de *2666*, plutôt policier et que l'on retrouve dans l'ensemble de ses romans où la violence et la recherche d'une personne deviennent les sujets centraux, Mony considère qu'il a été influencé par le cinéaste David Lynch. « On y lirait une esthétique de l'indécision qui ne ressemblerait à rien de connu, si ce n'est les variations morbides chères à David Lynch ». Ces variations morbides sont les scènes de violence que le réalisateur Lynch explore dans ses films et qui, en plus de l'onirisme, constituent l'un de ses sujets préférés. Il semble que Mony ait fait référence à la série *Twin Peaks* où un groupe de filles est assassiné par un inconnu dans un petit village, thématique elle aussi élaborée dans *2666* dans le troisième chapitre « *La parte de Fate* » et le quatrième « *La parte de los asesinatos* ». C'est ainsi qu'alors que Lançon considérait que la littérature de Bolaño était dans l'ombre de Borges, Mony la rapprochait pour sa part d'un réalisateur états-unien, comparaison dont il pensait peut-être qu'elle permettrait à ses lecteurs de mieux catégoriser ce livre.

Par ailleurs, cet échantillonnage sert également à montrer la dimension internationale que l'œuvre de Bolaño avait revêtue, car l'on connaît désormais même ses goûts musicaux, ainsi que la manière dont elle pouvait dialoguer avec des auteurs d'autres époques afin de mettre en évidence qu'elle avait déjà acquis un considérable crédit littéraire. Bolaño se nourrissait des auteurs mais aussi des éléments visuels et musicaux de la culture populaire moderne, ce qui faisait de lui un auteur contemporain qui incorporait des éléments extralittéraires pour créer un nouveau type de littérature. Un dernier rapprochement opéré par Mony est sa comparaison entre *2666* et la prière catholique « *De profundis* », qui est prononcée lors d'un enterrement

religieux, est issue de la Bible, ; il s'agit des premiers mots du psaume 129 dans la version française, mais Mony reprend le texte classique en latin car il a été réutilisé par des artistes dans leurs écrits, leurs poèmes et leurs compositions musicales.

Selon Mony, *2666* devient ainsi une prière mortuaire « baroque et énigmatique » qui s'élève vers un ciel qui n'offre pas de réponses car les assassinats continuent sans cesse dans le roman. Les attributs baroques signalent non l'esthétique phonétique d'une prière mais l'aspect insolite d'un récit qui sur-dimensionne les cadres et les personnages qui le peuplent. De ce fait, Mony estime que la littérature de Bolaño est destinée à un public tout à la fois populaire et spécialisé, puisque les références utilisées tout au long de son commentaire sont destinées à ces deux catégories, ce qui a dû contribuer à sa popularisation en France.

4. Stratégies discursives des commentaires

L'une des stratégies discursives les plus utilisés est l'ethos, car elle permet d'analyser le discours que le locuteur crée sur lui-même. Cependant, comme nous analysons des commentaires littéraires, nos locuteurs élaborent des discours sur l'image et l'œuvre d'autres personnes, voilà pourquoi elle ne sera pas employée, hormis dans le cas de Reinaldo Arenas, qui dans le commentaire de Couffon chez *Le Monde,* se présente au public français avec un texte qui accompagne le commentaire, et qui sera analysé, démarche qui contribuera en effet à la diffusion de sa propre œuvre en France. Les autres stratégies discursives déjà mentionnées dans l'introduction de ce chapitre seront abordées lorsqu'elles auront été employées par les commentateurs en tant que piliers, ou l'un des piliers, de leurs arguments.

Le commentaire d'Étiemble sur Borges est basé sur l'intensification qui se présente sous la forme d'expressions totalisantes, de superlatifs et d'actes directifs qui encouragent sans ambages à lire *Fictions*. L'emploi réitéré de l'énoncé « parfait cosmopolite »[1038] afin de désigner la figure de Borges montre le ton général du commentaire d'Étiemble. La lecture de Borges signifie que les lecteurs pourront être en contact avec la figure la plus prééminente du cosmopolitisme de son époque. Dans la temporalité indéterminée où s'élabore le commentaire d'Étiemble, il n'y a rien de plus cosmopolite que lui. Cependant, Étiemble est bien conscient que l'idée de cosmopolitisme peut être facilement contestée par ceux qui assistent encore avec méfiance, et même peur, à l'introduction des littératures étrangères dans le champ français, raison pour laquelle les premières pages allégoriques sont centrées sur ce concept et la

1038 ÉTIEMBLE, Réné. « Un homme à tuer : Jorge Luis Borges, cosmopolite », *op. cit.*

nécessité de l'accepter malgré les avertissements de ceux qu'Étiemble identifie comme « la secte *« marrante »* »[1039], qui s'oppose aux implications du cosmopolitisme et, par conséquent, aux cosmopolites comme Borges. Par ailleurs, Étiemble utilisera un autre superlatif pour classer Borges comme un écrivain qui aura eu un impact sur la production littéraire des écrivains de l'avenir. « Peu d'hommes à cet égard auront eu sur l'histoire des lettres universelles autant d'influence ». Il faudra rappeler que dans le commentaire figuratif cette remarque est proposée par une voix qui analyse le XX^{ème} siècle depuis le futur, ce qui explique l'utilisation de ce « auront eu » dans le texte. Les deux concepts clés qui sont travaillés dans cette phrase coïncident avec la future consécration de Borges, car l'on parle tout d'abord de « L'histoire » pour désigner la temporalité, puis des « lettres universelles » afin de procéder de la même manière avec la spatialité. Le pari d'Étiemble consiste à présager que *Fictions* connaîtra une diffusion qui traversera le temps et les frontières, à laquelle seuls « peu d'hommes » étaient parvenus, c'est-à-dire que l'Argentin deviendra un auteur classique. De plus, dans ce commentaire, le livre *Fictions* sera considéré comme un « chef-d'œuvre », ce qui ne laisse aucun doute sur la valeur que le commentateur octroie à ce premier livre traduit de Borges.

Une autre intensification, mais cette fois sous la forme d'un acte directif, il est stipulé dans ce commentaire que *Fictions* « dut figurer, dans la bibliothèque d'un érudit ». Le temps verbal de ce *dut* s'explique par la voix d'Étiemble qui analyse toujours cet ouvrage de l'Argentin depuis un futur hypothétique, car il s'agissait encore d'une nouveauté littéraire en France alors que pourtant Étiemble signalait déjà qu'il était nécessaire de l'acquérir, de sorte que le mot *dut* devient ainsi une obligation impérative pour ceux qui se disent érudits. De plus, Étiemble introduit également une conception différente de la figure du cosmopolite, à savoir l'érudit. En comparaison au premier concept, l'érudit n'exprime pas le besoin d'engranger des connaissances sur le monde entier, mais cherche plutôt la maîtrise absolue d'un sujet qui l'inquiète ou l'attire, et dont l'étude pourrait impliquer de se pencher vers l'extérieur de son pays, même si une telle démarche ne s'avère pas forcément nécessaire. De ce fait, *Fictions* est un objet de connaissance qui permet d'instruire l'érudit, ce livre dépasse donc ainsi sa valeur esthétique et de narration.

Une autre utilisation de l'intensification, mais cette fois par le biais de la comparaison, sera le résumé que proposera le commentateur des récits qui composent *Fictions* :

1039 Compte tenu de la nature de notre analyse, il faut désormais considérer que les citations suivantes appartiennent à la référence qui vient d'être citée (…).

> « [...] ils parlent de mystère ou de métaphysique, de transcendance et d'absurde (ce qui semblait alors la mode) ; un seul entrevoit que l'auteur n'atteint à la poésie qu'en ouvrant l'intelligence, en raffinant sur la logique ; les autres s'égarent, ce me semble, jusqu'aux borborygmes du romantisme viscéral ».

Les autres sont ces inconnus qu'Étiemble décide de ne même pas nommer parce qu'ils forment une multitude qui semble incapable de contrebalancer le poids littéraire de *Fictions.* Tandis que Borges atteint la poésie grâce à son intelligence et à son recours à la logique en guise d'outil littéraire, *les autres* ne réussissent pour leur part qu'à produire ces sonorités désagréables que l'on nomme borborygmes et à faire croire au lecteur que leurs créations constituent plutôt un produit viscéral, une écriture inconsciente, non réfléchie et qui, de plus, est imprégnée de romantisme par ses auteurs. D'un autre côté, *Fictions* incarne une création rationnelle, un travail abouti qui n'a toutefois pas perdu ses caractéristiques littéraires car cet ouvrage est parvenu à l'un des sommets littéraires qu'est la poésie, ce qui explique aussi pourquoi un érudit devrait l'avoir en sa possession car il est le fruit de la pensée. En outre, Étiemble aura recours à une autre utilisation de l'intensification en comparant *Fictions* à *La vocation suspendue* de Klossowski car alors que le livre de Borges est qualifié de « premier du premier [qui] porta le genre à son point de perfection », Klossowski est pour sa part considéré comme doué d'une « âpre intelligence ». Cet argument d'Étiemble est adressé à ceux qui considéraient que Klossowski était le prédécesseur stylistique de Borges, théorie qui serait fortement réfutée par Étiemble non seulement parce que les récits de *Fictions* sont bien plus antérieurs au livre de Klossowski mais également parce que, d'après Étiemble, il existe une différence notable entre leurs styles, même si tous deux développent toutefois l'idée de la fausseté dans leurs ouvrages.

L'on trouve aussi des stratégies discursives d'interrogation dans ce commentaire, tout d'abord pour décrire le style bref qu'Étiemble admire chez l'Argentin, notamment dans « Les ruines circulaires », « La loterie à Babylone » et la « Bibliothèque à Babel » : « pourquoi n'estimer en Borges que l'inventeur d'un procédé ? ». Il est intéressant de noter que même si Étiemble avait déjà classé Borges comme un « parfait cosmopolite » et *Fictions* comme un « chef-d'œuvre », il hésite toutefois à le considérer comme un inventeur, la discussion passionnée autour de Klodossowski et d'autres auteurs qui auraient précédé Borges semble en être la cause, Étiemble n'était pas en mesure de déterminer à ce moment-là si d'autres auteurs avaient déjà employé le même processus littéraire. Cependant, la fonction de cette interrogation est d'introduire chez le lecteur une idée centrale du commentateur et de l'inviter à y réfléchir. Concernant « La Mort et la boussole », Étiemble emploie aussi une autre

interrogation pour poser une question rhétorique : « Mais qui pourrait ne pas commencer la lecture d'une histoire si bien titrée ? L'ayant commencée, qui pourrait s'interrompre ? ». Cette fois-ci l'interrogation cherche à dissuader le lecteur de contester l'affirmation sous-jacente de cette appréciation : Personne ne peut résister à une histoire pareille, personne ne pourrait s'arrêter avant d'avoir fini sa lecture.

Par ailleurs, une autre stratégie présente est l'atténuation. Étiemble note en effet que les connaissances de Borges sur plusieurs sujets, déjà mentionnés dans les sous-partie précédents, sont remarquables mais s'interroge cependant sur celles concernant la Chine, notamment sur un roman chinois du XVIII^{ème} siècle, qui « se réfère au *Hong Leou Mong* [*Le Rêve dans le papillon rouge* en français], mais de telle façon que bien malin celui qui dirait s'il l'a lu », ce qui s'avère paradoxal mais aussi caractéristique de la littérature de Borges est qu'Étiemble se trouve dans l'impossibilité de certifier si Borges avait effectivement employé cette référence à *Hong Leou Mong* car il l'ignorait lui-même. « Il faudra bien que je m'occupe aussi, et sans tarder, d'apprécier les allusions chinoises éparses un peu partout », sans compter non plus qu'étant donné qu'il s'agit d'un texte fictif des références inexactes ou des faussetés auraient été acceptables aussi dans une production romanesque. Mais Étiemble a pleinement conscience de cela et ne considère pas que la qualité littéraire du récit se dégrade à cause de ces références, il les signale afin de montrer le chemin à ceux qui sont désireux de décortiquer, c'est-à-dire aux cosmopolites et érudits. Le commentaire d'Étiemble nuance ainsi la figure de l'Argentin en tant que connaisseur de l'ancienne littérature chinoise mais, paradoxalement il est toujours positionné comme quelqu'un qui maîtrise mieux ce sujet que d'autres Occidentaux, y compris Étiemble.

Finalement, une dernière stratégie discursive employée sera la négation en ayant recours à une expression significative, « je soupçonne cet excellent cosmopolite de n'avoir que mal connu, ou point du tout, ce qu'ils appelaient le Proche, le Moyen et l'Extrême-Orient ». L'expression « mal connu » ainsi que « ou point du tout » exprime la méfiance de l'auteur à l'égard des connaissances orientalistes de Borges, qui sont aussi nuancées par ce « je soupçonne ». Or, en même temps, l'on répète l'intensification « excellent cosmopolite » pour qualifier l'écrivain, il n'y a donc pas de condamnation ni de critique féroce puisqu'Étiemble admet qu'il ne connaît pas non plus ce sujet. Si l'on en croit ce commentaire, l'excellence de Borges résiderait ainsi dans le fait qu'il évoque des thématiques qui étaient demeurées inconnues pour une immense majorité des Occidentaux. Le soupçon d'Étiemble se base sur le catalogue de l'époque de l'*Index Translationum* de l'UNESCO, qui renferme les informations concernant

les œuvres traduites dans le monde entier, et constat que peu d'œuvres arabes l'avaient été dans l'une des langues parlées par Borges. Étiemble en conclut donc que l'auteur devait méconnaître cette culture. Néanmoins, une grande partie des références borgésiennes, par ailleurs mentionnées dans ses récits, ont pu l'être grâce à l'encyclopédisme de cet auteur. Borges avait pour habitude de consulter d'anciennes encyclopédies, notamment celles britanniques, pour s'enrichir et créer des scénarios fictifs, sa connaissance s'en tenait certes à quelques sujets mais cela mettait aussi en évidence son caractère cosmopolite.

Une autre négation avec un terme marqué figure dans l'appréciation d'Étiemble sur la traduction d'Ibarra et Verdevoye. « Non pas que la traduction soit mauvaise ; assez bonne plutôt, avec de très bons moments ; mais Ibarra et Verdevoye pourraient améliorer ce premier état de leur texte ». La construction « assez bonne plutôt » met en valeur l'impossibilité pour Étiemble de classer la traduction comme bonne ou correcte. Il en est de même pour « ce premier état » qui dénote que, selon lui, cette traduction constitue un travail encore inachevé, ce qui empêcherait les lecteurs de connaître complètement le style de Borges ainsi que les figures de style employées dans *Fictions.* « S'agissant d'un livre aussi chargé d'intentions, ces quelques amendements [détaillés par Étiemble dans son commentaire] ne me semblent pas superflus ». La critique s'adresse ainsi aux traducteurs, voire même à l'éditeur Roger Caillois, mais pas à l'auteur qui est essentiellement présenté par le biais de stratégies d'intensification.

Le commentaire de Fell sur Vargas Llosa commence par une stratégie d'intensification, « [*La Ville et les Chiens*] avait obtenu une seconde place au prix Formentor et le Prix de la critique espagnole en 1963 »[1040], reconnaissance qui met en valeur l'importance de ce livre non seulement dans le monde hispanique, mais également dans le champ international. Le prix Formentor jouissait d'une réputation remarquable auprès des lecteurs spécialisés, car il avait permis de faire découvrir un ensemble important d'auteurs étrangers, y compris Borges, information qui permettait donc de garantir la qualité littéraire de ce livre qui venait d'être traduit en France. Nous trouvons une autre intensification pour caractériser cet ouvrage, lorsque Fell détaille la réception qu'il a obtenue au Pérou, le pays natal de l'écrivain, « [Les autorités militaires] organisèrent un autodafé vengeur et brûlèrent solennellement le roman »[1041], acte exceptionnel que très peu de livres ont expérimenté qui montrait deux aspects importants, à savoir la possibilité de lire un livre censuré et l'exaltation qu'a suscité ce roman. *La Ville et les chiens* se positionne ainsi comme un récit de la société péruvienne

1040 FELL, Claude. « « La Maison verte » de Mario Vargas Llosa », *op. cit.*

1041 Compte tenu de la nature de notre analyse, il faut désormais considérer que les citations suivantes appartiennent à la référence qui vient d'être citée (…).

contemporaine, mais qui a été contesté au Pérou où l'on a essayé de le détruire par le feu. Son caractère exceptionnel est dû au fait que l'on peut le lire sans difficultés en France et avoir ainsi accès à un point de vue qui est sanctionné dans ce pays andin.

Après avoir classé ce roman comme un livre étranger méritant d'être lu, la stratégie de Fell consiste à créer des attentes pour la traduction de *La Maison verte,* qui paraîtra deux ans plus tard en France, avec des constructions intensifiantes comme celle-ci : « Cette ambiguïté [dans *La Ville et les chiens]*, nous la retrouvons amplifiée, dans l'espace et dans le temps, dans la *Maison verte* ». L'ambiguïté à laquelle on fait référence est la personnalité complexe des personnages qui les distingue de ceux des narrateurs latino-américains du passé. Il s'agit donc là d'un trait positif, distinctif et réussi de ce premier livre du Péruvien, qui sera renforcé dans son deuxième ouvrage, qui lui permettra de confirmer son statut d'écrivain. Fell insistera sur l'affirmation selon laquelle le « premier roman de Vargas Llosa s'est ici enrichi et approfondi », cependant cette comparaison entre *La Ville et les chiens* et *La Maison verte* pourrait également être interprétée comme une caractérisation d'un écrivain jeune, voire même en herbe, car dans les stratégies discursives on le compare à lui-même et non aux auteurs issus d'autres espaces géographiques. De cette façon, même si le commentaire de Fell utilise plusieurs intensifications, il se limite toutefois à la littérature de Vargas Llosa, ce qui constituait une désavantage pour sa diffusion car cela supposait que les lecteurs étaient déjà familiarisés avec son premier roman.

Le commentaire de Brunetière sur Onetti offre seulement trois stratégies discursives pour parler du roman *Le Chantier,* la première consiste en une atténuation qui aborde le style de l'Uruguayen : « avec une technique très élaborée, (il) réussit cependant à donner à ses personnages une véritable épaisseur romanesque »[1042]. L'utilisation de l'adversatif « cependant » exprime le jugement de Brunetière concernant la technique littéraire mise en œuvre par Onetti, de ce fait cette description « très élaborée » désignerait plutôt un excès de la part de l'auteur. Or, une telle situation ne nuit pas pour autant à la construction de ses personnages qui va créer l'effet romanesque que tout récit fictif cherche à atteindre. Par ailleurs, le commentateur utilise une intensification, mais cette fois pour parler du travail de traduction : « Remarquablement traduit par Laure Guille-Bataillon »[1043]. Cependant, il convient de rappeler que cette traduction avait été mise en question par Laure Guille-Bataillon elle-même à cause de coupures que l'éditeur avait infligées au livre d'Onetti. De plus

1042 BRUNETIÈRE, Philippe. Op. cit.

1043 Compte tenu de la nature de notre analyse, il faut désormais considérer que les citations suivantes appartiennent à la référence qui vient d'être citée (…).

Brunetière n'avait pas eu accès au livre en espagnol et ne maîtrisait pas cette langue, il ne pouvait donc pas comparer la qualité de la traduction. « Remarquablement traduit » pourrait signifier, dans ce contexte, que d'après Brunetière le travail de Guille-Bataillon garantissait une lecture agréable pour le public français. Pour finir, nous trouvons une autre intensification pour classer ce roman comme une « œuvre d'une richesse indéfiniment renouvelée ». Cette « richesse » sert à distinguer la multiplicité des éléments notables qu'offre l'œuvre, il existe ainsi des éléments précieux dans la littérature d'Onetti qui invitent à sa lecture. Or, le complément « indéfiniment renouvelée » vise à ajouter de la valeur au roman, néanmoins l'adverbe « indéfiniment » dévoile également que, pour Brunetière, le livre d'Onetti renferme des significations qu'il n'a pas été en mesure de définir ou de saisir, type de stratégie qui cherche à persuader le lecteur que c'est à lui qu'il incombe d'apporter une réponse. De ce fait, l'objectif de Brunetière est de convaincre son public de lire *Le Chantier* sans pour autant le consacrer comme une œuvre indispensable.

Le commentaire de Couffon sur Arenas utilise lui aussi la stratégie de l'intensification en rappelant que les deux livres mentionnés, *Celestino avant l'aube* et *Le Monde hallucinant*, ont obtenu une distinction littéraire à Cuba, le pays d'Arenas. Cependant l'Union des écrivains et artistes de Cuba n'avait pas le même pouvoir de consécration que le prix Formentor, par exemple, par conséquent il n'évoquait pas le même concept de prestige littéraire pour le public français. La stratégie de Couffon pour persuader le lecteur passe donc par la suggestion qu'Arenas était un écrivain censuré par le régime castriste, idée qu'il ne pouvait encore affirmer officiellement car jusque dans les années soixante, Arenas n'était pas encore formellement persécuté à La Havane, et une telle affirmation aurait pu lui porter préjudice puisque l'écrivain habitait toujours l'île. Il utilise donc une interrogation pour laisser au lecteur la décision de juger les faits qu'il expose, « [*Le Monde hallucinant*] a obtenu une mention d'honneur mais n'a pas été édité encore à La Havane. La contestation d'une réalité cubaine actuelle que l'on croit percevoir sous celle d'une réalité du passé en est-elle la cause ? C'est possible »[1044]. De même que le premier roman de Vargas Llosa, *Le Monde hallucinant* d'Arenas adopte ainsi la caractéristique d'une œuvre censurée et toute l'attractivité que cela implique pour les lecteurs désireux de connaître la production artistique de l'Amérique latine. Or, le cas d'Arenas s'avère considérablement plus notable comme exemple de censure parce qu'il le confrontait à la notion de la Révolution cubaine, événement marquant qui était suivi de près par la plupart des pays, y compris la France. Et même si Couffon insinue qu'il existe

1044 COUFFON, Claude. « Un contestataire cubain, Reinaldo Arenas », *op. cit*.

une relation entre la critique du livre et le désintérêt du régime pour le publier, « C'est possible », la réponse n'est pas encore donnée.

Nous pouvons considérer aussi que cette interrogation était en réalité adressée au régime cubain lui-même, car les seules personnes en mesure de répondre étaient les autorités cubaines. Un refus de publier un roman récompensé par les autorités cubaines elles-mêmes et qui, de plus, était parvenu à être traduit en français, aurait confirmé que cette œuvre était censurée. Une acceptation de la publier, aurait par contre démontré qu'il n'existait pas de censure sous ce régime. Par ailleurs, une autre stratégie pour insister sur le sujet de la censure, qui constitue le nœud de son argument, est le détournement. Couffon donne la parole aux autres pour continuer à insinuer cela, tout d'abord à Arenas lui-même : « J'ai essayé de faire connaître ces manuscrits… Mais à la « Gazette » (la « Gaceta de Cuba ») on me disait toujours que je devais patienter, qu'il y avait des autres œuvres qui attendaient leur tour. Finalement, je suis resté avec mon manuscrit sous le bras... »[1045]. La réponse des autorités, qui a revêtu la forme d'un silence subtil, pourrait laisser supposer effectivement qu'une directive interdisait de le publier ou qu'il s'agissait simplement là d'une affaire bureaucratique. L'ambiguïté de cette déclaration empêche toutefois d'affirmer l'existence d'un veto et, en même temps, désigne un mode opératoire consistant à museler les opposants du régime : l'ostracisme était ainsi le prix à payer pour avoir contesté la révolution. Ensuite, Couffon utiliserait une sentence du personnage Fray Servando pour insister sur ce point : « J'arrive d'un pays où l'on a mis en œuvre les changements les plus violents et les plus radicaux, et j'arrive en fugitif. Moi qui ai de mes mains lutté pour pouvoir mener à bien ces changements ». Le choix de cet extrait établit une comparaison claire entre la vie d'Arenas et celle de Fray Servando qui avaient en effet tous deux lutté pour leurs pays en espérant ainsi en construire un meilleur et qui furent tous les deux emprisonnés et persécutés par ceux qui auraient dû garantir leurs libertés.

D'autre part, Couffon utilise l'intensification pour décrire le deuxième livre d'Arenas et montrer le paradoxe qui réside dans le fait qu'un homme qui lutte pour la liberté finit enfermé, « « Monde hallucinant » excelle à créer une ambiance fantastique, souvent cauchemardesque ». Ce livre entre ainsi dans la catégorie de l'excellence et sa valeur littéraire s'ajoute à celle testimoniale et politique qu'il porte en lui. Cependant, notons que dans cette phrase l'attention portée à l'aspect littéraire est bien moins développée que dans le contexte

1045 Compte tenu de la nature de notre analyse, il faut désormais considérer que les citations suivantes appartiennent à la référence qui vient d'être citée (…).

politique qui la limite et conditionne, et que le verbe « exceller » n'englobe que « l'ambiance fantastique » du récit, les autres composantes du roman, comme les personnages, les techniques, ne seront donc pas incluses dans cette catégorisation. De même, cette intensification est encadrée dans l'univers individuel de l'auteur, qui n'est pas comparé à d'autres écrivains de sa zone géographique ou à d'autres champs littéraires. Le recours à une stratégie comme l'atténuation ajouterait encore à cette idée car même si Arenas est introduit comme un romancier doté de talent, il est toutefois classé comme « un jeune homme », l'utilisation de l'adjectif jeune, à deux occasions, dans le commentaire désigne le début de la carrière d'un nouvel écrivain. De ce fait, l'adjectif n'annonce pas une jeune promesse littéraire mais plutôt un écrivain en herbe, appréciation de Couffon qui informe le lecteur qu'il va se retrouver face à un écrivain qui commence à explorer son monde littéraire, ce qui pourrait aussi être interprété comme un avertissement pour les lecteurs les plus exigeants.

Une autre atténuation sera également employée par Couffon pour décrire le choix thématique du Cubain, « Reinaldo Arenas se lance dans une expérience originale ». Le recours à la qualification « originale » est atténué par le verbe *se lancer* car il se limite à décrire seulement le choix d'Arenas concernant la figure de Fray Servando, phrase à caractère descriptif qui évite d'expliciter un jugement, et laisse ainsi au lecteur la possibilité de décider par lui-même des conséquences de cette décision. Le commentaire de Couffon privilégie ainsi l'aspect politique et les répercussions qu'il aura sur la vie de l'écrivain mais aussi en général sur la production artistique à Cuba, les stratégies discursives induisent ainsi à remettre en question la liberté sous le régime castriste. L'utilisation d'une dernière intensification, dans la partie finale du commentaire, sous la forme d'un acte directif, confirme cette idée, car c'est « un livre qu'il faut lire si l'on veut comprendre la grandiose et difficile mutation de l'Amérique latine contemporaine ». L'impératif *il faut lire* ne s'adresse pas seulement aux lecteurs mais également à tous ceux qui s'intéressent à cette zone géographique et qui suivent de près les événements sociaux et politiques qui y ont cours.

Le commentaire de Sollers sur Borges s'ouvre avec une affirmation d'intensification que l'on retrouve aussi dans le titre : « Borges, ou l'érudition comme préparation à l'extase »[1046]. De même que pour Étiemble, la littérature de Borges permet de parler de l'érudition, mais d'après la sentence de Sollers, celle de Borges est en phase de transition vers un état de jouissance extrême, voire même un état de divinité, l'extase. La lecture de Borges, qui se distingue par son érudition, transporte son lecteur vers un état de sublimation, il y a un abandon de l'état

1046 SOLLERS, Philippe. « L'érudition comme préparation à l'extase », *op. cit*.

physique et une introduction vers un autre espace dans lequel de nouvelles réalités se cristallisent, réalités qui sont nées de l'érudition borgésienne, mais qui requièrent toutefois une abdication devant les rationalités qui s'imposent dans la réalité. C'est la raison pour laquelle, d'après Sollers, on pourrait considérer les lecteurs comme des dormeurs, « il faut laisser la place aux lecteurs, c'est-à-dire aux dormeurs »[1047]. Cet effet que produit la littérature de Borges le positionne ainsi comme un écrivain éminent qui échappe à une catégorisation rigoureuse car, selon lui, la prose en fiction de Borges est un « raz-de-marée ineffable », cette nouvelle intensification met en lumière la force littéraire de cet écrivain, qui pourrait être comparée à un phénomène naturel, mais aussi à la conséquence sensorielle de sa lecture. Ce qui est ineffable d'après Sollers est la sensation que la littérature de Borges éveille chez le lecteur du fait qu'il réunit des sujets comme Dieu et l'univers dans des récits fantastiques, expérience sensorielle toutefois démesurée car elle est décrite comme un raz-de-marée. L'on pourrait considérer que cette affirmation fait également écho à la notion d'extase, car toutes deux évoquent la même idée.

De plus, Sollers emploie à nouveau la stratégie d'intensification, « on ne peut pas raconter », pour se référer à son expérience avec la littérature de l'Argentin. Or, rappelons-nous que ce commentaire de Sollers a été présenté sous la forme d'un dialogue fictif et onirique entre Borges et lui, voilà pourquoi il est centré sur la description d' arguments qui tendent vers les sensations et non vers le rationnel. Il n'essaye pas de décortiquer la prose de Borges mais de transmettre au lecteur les ressentis de sa propre expérience en tant que lecteur, de ce point vue ce *on ne peut pas raconter* devient une invitation aux lecteurs à décrire par eux-mêmes cette littérature. Pour finir, une dernière intensification consistera à considérer Borges comme « probablement le premier écrivain occidental à citer correctement le Coran ». De même que dans le commentaire d'Étiemble, Sollers fait un éloge tout en reconnaissant qu'en tant qu'Occidental, il ne dispose pas des connaissances qui permettraient établir s'il est le premier ou non, ce qui explique la présence de l'adverbe *probablement*, et il confie ainsi aux lecteurs spécialisés la tâche d'affirmer ou d'infirmer sa sentence. Mais, par rapport à Étiemble, cette phrase le situe comme un connaisseur de la culture arabe et de sa religion, Borges jouit ainsi d'un prestige toujours grandissant en France.

La toute première stratégie discursive de Bataillon dans son commentaire sur Vargas Llosa est le détournement car il décide de reprendre le jugement du critique péruvien José Miguel

1047 Compte tenu de la nature de notre analyse, il faut désormais considérer que les citations suivantes appartiennent à la référence qui vient d'être citée (…).

Oviedo afin de mieux analyser le livre de Vargas Llosa : « Comme l'a fort bien remarqué José Miguel Oviedo ». Or, si Bataillon fait le choix d'utiliser cette stratégie, c'est pour éviter de donner son appréciation littéraire du fait qu'il a reconnu n'être pas être un si fin connaisseur de la prose de Vargas Llosa. L'appréciation d'Oviedo sert ainsi de point du départ qui permet de parler de la situation politique et sociale du Pérou et, plus largement, de l'Amérique latine des années quatre-vingt. Il adopte la même position concernant *Histoire de Mayta*, le livre commenté, dans lequel il souligne la technique littéraire qui permet aux piliers du récit que sont l'histoire de la guérilla et la recherche de Mayta, de se superposer pendant le déroulement du récit. D'après Bataillon « cette superposition est le plus souvent si parfaitement achevée [...] ». La présence de la construction *le plus souvent* montre qu'il s'agit là d'une stratégie d'atténuation qui reconnaît la valeur littéraire du roman mais tout en exprimant une critique subtile à l'encontre de ce procédé. Cela ne veut pas dire pour autant que Bataillon critique l'ensemble du livre, car il reconnaît sa valeur esthétique en considérant aussi que « l'art de ce roman consiste » en l'utilisation de cette technique. Il est toutefois clair que, d'après lui, à certains moments cette superposition s'est avérée excessive ou n'a pas été bien employée. Et étant donné que Bataillon mentionne tout d'abord *l'art de ce roman* avant d'introduire l'atténuation *le plus souvent,* la critique devient ainsi moindre et, par conséquent, le lecteur ne se trouve pas face à un commentaire dissuasif.

Une autre stratégie notable dans le commentaire est la dichotomie, que Bataillon l'utilise pour demander aux lecteurs de se positionner face à *Histoire de Mayta* car la réception de ce livre dans le monde hispanique a été partagée entre ceux qui le considèrent comme une attaque contre les idées révolutionnaires qui surgissent dans toute l'Amérique latine, « certains laudateurs se sont fait fort de ne voir dans ce livre qu'un pamphlet faisant le procès de l'action révolutionnaire », et d'autres qui « s'attachent à la lettre du texte, et au plaisir qui naît de sa lecture », tandis que les premiers sont identifiés avec le nom *laudateurs* au sens péjoratif, les seconds se positionnent comme les véritables amoureux de la littérature et comprennent qu'elle ne prend que quelques éléments de la réalité pour construire une récit fictif qui suit ses propres règles et procédés. La lecture se trouve ainsi face à ces deux catégories et Bataillon est contraint de choisir, mais la stratégie est formulée afin de l'obliger à se situer parmi les seconds en mettant en évidence son opinion personnelle. Selon lui, il existe une mauvaise lecture qui aurait évolué en attaques contre le roman et afin de trancher sur ce sujet, Bataillon emploie une autre stratégie qui est, cette fois-ci, l'intensification, pour en venir à considérer que Vargas Llosa utilise « tout son génie » afin de mettre sur la table les questions qui

évoquent les mouvements des guérilleros aussi bien sur le plan social que sur celui individuel. La reconnaissance de sa génialité est ainsi due à sa qualité de narrateur de même qu'à la pertinence de son choix thématique et à sa façon de l'aborder. Bataillon positionne ainsi le livre et son auteur comme des instruments de grande importance pour pouvoir analyser et surtout discuter des problèmes qui rongent l'Amérique latine.

Le commentaire de Saad sur Onetti s'ouvre avec une stratégie d'intensification, revêtant la forme d'un acte directif, car l'on considère qu'il est « étonnant - et salutaire - de voir apparaître en France, en l'espace de quelques semaines, trois titres de l'écrivain uruguayen »[1048], tandis que l'adjectif « étonnant »[1049] aurait pu avoir un sens négatif, l'inclusion du mot « salutaire » désigne pour sa part l'appréciation de Saad qui considère que la parution des trois livres d'Onetti est bénéfique pour les lecteurs français et que c'est pour cette raison qu'il faudrait les lire. La désignation de la temporalité dans la publication « quelques semaines » contribue également à accentuer le caractère exceptionnel de cet événement, car sans l'avoir jamais évoqué, cela implique déjà l'importance littéraire de l'œuvre d'Onetti. Ensuite, Saad ajoute une autre intensification afin de mettre l'accent cette fois-ci sur la qualité littéraire de l'Uruguayen puisqu'il y a de « très grandes innovations qu'il a introduites dans les pratiques littéraires de notre temps ». L'affirmation de Saad offre ainsi un crédit littéraire considérable à la littérature d'Onetti.

Mentionnons tout d'abord le nom « innovation » qui marque le caractère unique de sa prose parce qu'il introduit un nouveau procédé littéraire ou une nouvelle façon d'aborder la littérature. Ensuite, l'utilisation de la forme plurielle de ce nom accentue l'apport littéraire de son œuvre dont l'importance augmente encore plus grâce à l'emploi de l'adverbe « très » et de l'adjectif « grande » qui situent les créations d'Onetti dans une autre dimension, supérieure. De plus, d'après Saad, ces innovations doivent être comprises dans « notre temps », notion qui, entre autres, supprime l'appartenance géographique d'Onetti, ce qui constitue en soi une défrontiérisation. On le situe également comme une figure majeure de la prose contemporaine. Lire Onetti revient ainsi à retrouver l'un des précurseurs des techniques modernes de la littérature, expérimentation qui, selon Saad, « ne se fait jamais au détriment » de l'histoire. L'adverbe « jamais » marque une autre intensification, d'autant plus que cette sentence englobe l'ensemble de l'œuvre d'Onetti. Alors que Brunetière employait une

1048 SAAD, Gabriel. « Partager l'héroïsme des autres », *op. cit*.

1049 Compte tenu de la nature de notre analyse, il faut désormais considérer que les citations suivantes appartiennent à la référence qui vient d'être citée (…).

atténuation pour parler de la technique onetienne, quant à lui Saad la célèbre et la considère même comme la clé de sa réussite.

En outre, en parlant du *Chantier* l'on emploie encore une autre intensification pour souligner que ce roman est « le plus important » de l'Uruguayen et l'on classe *La Vie brève* comme « l'une des œuvres majeures », en établissant ainsi une hiérarchisation de ses livres afin que le lecteur puisse connaître leur valeur littéraire et choisir lequel il doit lire en premier. C'est pour cette raison qu'on pourrait considérer ce procédé comme un acte directif. Et, finalement, après avoir commenté également les derniers ouvrages d'Onetti, l'on fait appel à une autre intensification totalisante en affirmant que la littérature de l'Uruguayen est « l'une des plus importantes de notre siècle », la production d'Onetti se situe ainsi au-delà de la littérature contemporaine et Saad l'inclut désormais parmi les plus notables du XX^{ème} siècle. Étant donné que ce jugement concerne aussi le champ français, nous pouvons en conclure que le commentaire de Saad octroie un grand crédit littéraire à Onetti, surtout si l'on prend en considération le fait qu'il était encore un auteur très peu connu même par les hispanophones à la fin des années quatre-vingt. Or, il ne faut pas oublier que Saad était un enthousiaste diffuseur de la littérature uruguayenne et qu'il avait consacré une partie de ses études universitaires à l'œuvre d'Onetti, ses stratégies discursives doivent donc être comprises sous cet angle.

Le commentaire de Gabastou sur Arenas commence par utiliser une stratégie d'intensification pour présenter l'œuvre du Cubain au public, l'on nous informe ainsi que son irrévérence et son rythme « sont à l'origine de son succès »[1050]. Cette présentation de la figure d'Arenas est fort différente de celle de Couffon, car il ne s'agit plus d'un jeune écrivain qui explore son univers littéraire mais d'un romancier qui a déjà acquis une reconnaissance. Ce « succès » est détaillé dans la note de bas de page qui accompagne le commentaire et qui signale l'ensemble des traductions que les maisons d'édition françaises ont réalisées de son œuvre. De ce fait, Arenas devient un écrivain reconnu internationalement car il a réussi à échapper à son champ national. De plus, les éléments de l'irrévérence et le rythme deviennent aussi son identité littéraire car, selon Gabastou, ils permettent de reconnaître, mais aussi de résumer, le style d'Arenas, style qui plaît aux Français et qui explique son succès. La stratégie centrale de Gabastou lorsqu'il parle de cette œuvre consistera à la positionner comme un miroir de deux sociétés qui ont joué un rôle fondamental dans le géopolitique moderne, à savoir celles de Cuba et des États-Unis.

1050 GABASTOU, André. « Une double désillusion », *op. cit*.

Ce commentaire s'adresse essentiellement à ceux qui désirent disposer d'une image critique de ces deux réalités qui s'opposent et se confrontent à travers les yeux et le récit personnel d'un auteur qui a vécu, et en quelque sorte survécu, aussi, dans ces deux pays. Voilà pourquoi une autre stratégie utilisée par Gabastou est celle de l'intensification, sous la forme d'un acte directif, lorsqu'il indique que le livre d'Arenas, *Voyage à La Havane,* « dit la double désillusion provoquée par une révolution qui s'enlise et par l'exil américain, qui déçoit »[1051]. Ce roman sert ainsi à faire découvrir et à critiquer ces pays qui symbolisent deux modèles de gouvernements différents : le socialisme et le capitalisme. Pour finir, Gabastou a recours à deux détournements pour développer un peu plus le jugement d'Arenas sur les États-Unis, mais aussi l'idée que l'écrivain diffuse sur les Latino-américains. Ces deux citations appartiennent à l'auteur cubain : « Déambuler dans Manhattan n'est plus un plaisir » et « Nous sommes des créatures magiques et primitives ». Le choix de Gabastou de clore son commentaire sur des sentences d'Arenas qui confirment ses arguments démontre qu'il accorde une valeur décisive à la parole du Cubain. Or, l'absence d'autres types de stratégies ou la faiblesse des arguments concernant la valeur esthétique de l'écrivain dévoile un intérêt modéré pour sa littérature, sans oublier que le caractère du texte de Gabastou est principalement descriptif et qu'il se centre plutôt sur les aspects et implications sociopolitiques.

Le commentaire de Machover sur Onetti commence par une stratégie d'intensification totalisante en classant l'écrivain uruguayen comme quelqu'un qui « s'est construit un mythe »[1052]. L'utilisation du nom *mythe* peut être compris dans un double sens par le lecteur, tout d'abord l'on tire cette signification d'un espace imaginaire parce que l'on fait référence à la création de Santa María, la ville inventée par Onetti. Ensuite, et comme il s'agit d'une intensification, Machover met aussi l'accent sur la force et la particularité de son œuvre, le *«* mythe *»* est ainsi cette force symbolique qui célèbre l'ensemble de sa création littéraire. Il est intéressant de noter également que Machover souligne que ce « mythe » a été construit par Onetti lui-même. Cette affirmation décrirait aussi le chemin de sa consécration littéraire, qui est solitaire car la diffusion de son œuvre était modeste et il a commencé à jouir d'une reconnaissance assez tardivement et malgré lui. Nous devons en effet nous rappeler aussi que la personnalité farouche d'Onetti avait limité, voire même empêché, la diffusion de ses livres.

1051 Compte tenu de la nature de notre analyse, il faut désormais considérer que les citations suivantes appartiennent à la référence qui vient d'être citée (…).

1052 MACHOVER, Jacobo. « Laissons parler le vent », *op. cit*.

Malgré cela sa littérature avait réussi à s'internationaliser et à fonder le mythe sur Santa María, toutefois celui qui l'a construit n'est donc pas l'Onetti en tant qu'individu mais l'Onetti écrivain, distinction entre ces deux rôles d'Onetti qui sera présente tout au long du commentaire. Une autre intensification utilisée par Machover servira à décrire « l'art de déconstruire ses personnages »[1053], en reconnaissant ainsi que l'œuvre d'Onetti a un composant esthétique notable dans la constitution des personnages, le mot « art » apporte ainsi du crédit littéraire et vise la consécration de celui-ci et en parallèle la déconstruction des personnages semble être une caractéristique identitaire de sa littérature. Par ailleurs, Machover décide également d'employer un détournement lorsqu'il choisit de citer un extrait de *Quand plus rien n'aura d'importance* pour laisser l'auteur convaincre ses lecteurs par lui-même : « Un homme qui croit est plus dangereux qu'une bête qui a faim. La foi oblige à l'action, à l'injustice, au mal il est bon d'écouter ceux qui l'ont en disant oui, de mesurer avec un silence prudent et courtois l'intensité de leur lèpre et de leur donner toujours raison », céder la parole à l'auteur montre qu'on lui accorde une valeur explicative et valorisante. De plus, Machover dialogue avec cette réflexion et la complète en montrant ainsi qu'il partage cette affirmation. Pour finir, la dernière stratégie constituera une autre intensification lorsque Machover assure qu'« Onetti nous manque terriblement », déclaration qui s'achève sur l'adverbe *terriblement* et qui rappelle avec tristesse le décès de l'auteur et qui reconnaît l'importance de sa littérature dans le monde des lettres car le pronom personnel *nous* inclut le lectorat français, pouvant même englober l'ensemble des champs car on ne fait ici pas référence à l'un d'eux en particulier.

Dans son commentaire sur Borges, Lançon utilise une intensification assez rare, y compris chez les écrivains les plus réputés, à savoir l'adjectivisation du nom de l'auteur. Ainsi, dans ce texte le terme *borgésien* est employé plusieurs fois afin de désigner des titres ou des thèmes qui auront les caractéristiques de l'écrivain argentin. À la fin des années soixante-dix, l'on parlait déjà de l'existence de cette adjectivisation pour définir le style littéraire et l'influence de Borges, le dossier du *Magazine littéraire* en rend compte ; le commentaire de Lançon confirme ainsi quelques décennies plus tard que l'importance de Borges dans le champ français est toujours d'actualité. L'adjectivisation devient de cette manière une intensification totalisante, puisque l'on considère que le style de Borges peut être associé à une autonomie identitaire, sans pour autant faire référence aux autres auteurs ou styles, et, en même temps, celle-ci sert à désigner tout ce qui pourrait figurer dans la notion de Borges que l'on avait

1053 Compte tenu de la nature de notre analyse, il faut désormais considérer que les citations suivantes appartiennent à la référence qui vient d'être citée (…).

établie. L'adjectivisation signifiait en effet aussi qu'aussi bien l'émetteur que le récepteur de l'information possèdent une idée, tout du moins générale, de l'adjectif utilisé, ce qui impliquerait de connaître non seulement le nom de Borges mais également de reconnaître cette identité à laquelle l'on fait référence. C'est pourquoi l'adjectivisation d'un auteur est un fait exceptionnel.

Une autre intensification sera l'information donnée sur l'inclusion de Borges dans l'édition La Pléiade de Gallimard, qui se distingue car elle couronne les écrivains les plus réputés de toutes les langues, et qui est, en France, la publication la plus prestigieuse du fait de son ancienneté, son catalogue ainsi que de l'appareil critique qui accompagne l'édition. Dans le cas de l'Argentin elle a de plus été conçue avec l'aide de Borges lui-même, « la seule [collection de ses œuvres complètes] que l'écrivain ait entièrement pensée, architecturée, avant sa mort ». L'édition de La Pléiade devient également une stratégie totalisante parce que même dans le champ hispanophone, l'on ne trouve pas de collection de ses œuvres complètes qui aurait été éditée avec la participation de l'auteur. De cette façon les lecteurs français se trouvent face à une édition que même les lecteurs hispanophones devront consulter pour décortiquer l'œuvre de Borges.

D'autre part, l'on trouve plusieurs citations de Borges dans le texte de Lançon, ce qui montre ainsi que les propos de l'Argentin avaient un effet valorisant. De cette manière, la phrase « [Borges] rappelle que le bon lecteur est une espèce encore plus rare que le bon écrivain » sert à expliquer pourquoi tant de lecteurs du monde entier sont tombés dans le piège du faux poème, Lançon laisse ainsi la voix d'autorité de Borges valider son argument. L'on trouve aussi dans son texte des citations visant à comparer les vers d'« Instants » aux poèmes de l'Argentin, et même quelques phrases tirées de sa rencontre avec Jean-Pierre Bernès : « Je vous condamne à être la mémoire de Borges ». D'un autre côté, l'on trouve également des phrases de Bernès qui décrivent la figure de Borges : « Il aimait faire des mots et s'écouter ». Ces citations mettent en évidence le fait que la stratégie de Lançon consiste à lui céder la parole lorsqu'il s'agit de montrer la proximité entre les deux personnalités afin de valider le jugement de Bernès sur l'identité de Borges. Lançon présente ainsi au lecteur un témoin valide qui peut nier la paternité du poème « Instants », Lançon cède de ce fait son autorité à Bernès car il reconnaît que chez personne l'on ne pourrait trouver de connaissances aussi approfondies que chez ce « fou de Borges ».

Une autre stratégie qui contribue à positionner Bernès comme étant l'autorité française sur l'œuvre de Borges est la dichotomie, « Bernès se définit volontiers comme le Sancho Pança

de son génial Don Quichotte ». Alors que Borges devient le créateur, Bernès est pour sa part le spécialiste ; le premier se distingue par sa capacité à concevoir des objets littéraires et le second à les analyser et les expliquer. Leurs objectifs les opposent et une relation de hiérarchie et de dépendance va même jusqu'à se tisser entre eux, car Bernès a besoin de Borges pour atteindre son objectif, alors que Borges peut pour sa part se dispenser de cette relation. Or, lors du décès de l'Argentin, Bernès devient la référence nécessaire pour expliquer son œuvre.

En outre, et du fait que Lançon cherche à démontrer la non paternité de Borges du poème « Instants », l'on utilise plusieurs négations avec des termes marqués afin de les différencier. Tel est le cas pour Lançon comme pour Bernès ; « il n'aurait jamais employé les mots: thermomètre, bouillotte, parapluie, parachute », le vocabulaire de Borges, surtout dans la poésie, est en effet plutôt associé aux figures poétiques, historiques, encyclopédiques et philosophiques, et non à l'utilisation d'un lexique technique ou quotidien, ce qui contribue aussi à le faire apparaître comme un auteur raffiné. De même, lorsque le poème attribué le montre comme une personne qui aurait aimé visiter de nouveaux endroits, « il est difficile d'imaginer un homme ayant plus voyagé », la contestation d'« Instants » est ainsi réalisée par opposition. En outre, l'on trouve aussi une intensification, cette fois-ci présentée par Bernès mais sélectionnée par Lançon, qui nous rappelle son érudition, « Borges le savait déjà, puisqu'il savait tout », affirmation totalisante qui désigne non seulement ses connaissances poétiques, puisque dans le commentaire l'on parle d'un poème de Mallarmé, mais également sa maîtrise de sujets extrêmement vastes et différents. Le fait que Lançon ait décidé de publier cet extrait de son entretien avec Bernès et de ne pas le remettre en question ou l'atténuer, nous dévoile aussi qu'il considérait qu'une telle affirmation représentait au moins la pensée de nombre de lecteurs de Borges. Dans la partie finale de son commentaire, Lançon choisit de céder à nouveau son espace de critique pour partager des vers de Borges, « Tu n'es que toi, centre d'un labyrinthe/ Et c'est celui que tes pas ont tracé », ce qui montre ainsi que, malgré ses efforts pour saisir la personnalité de l'Argentin, la façon la plus approximative de le faire consiste à employer la propre réflexion de la personne sur elle-même, stratégie qui oblige ainsi le lecteur à le lire pour pouvoir connaître par lui-même la personnalité de Borges.

Le commentaire de Gaudry sur Arenas positionne l'écrivain cubain comme une figure essentielle qui a lutté contre le régime castriste, l'on utilise de ce fait la stratégie de la dichotomie afin de l'opposer aux autorités cubaines, Arenas devient ainsi le « « contre-

révolutionnaire » »[1054]. L'utilisation des guillemets désignerait le nom que lui attribuaient à Cuba les représentants du régime et qui était employé à l'encontre de toutes les personnes qui le défiaient. Mais en plus d'être le terme officiel des autorités cubaines, les guillemets remettent aussi en cause la signification que ce mot avait revêtue à Cuba car le mot contre-révolutionnaire désignait une personne qui était opposée à la Révolution de 1959, et suggérait qu'elle était favorable au régime de Fulgencio Batista. Cette classification cherchait à diviser la population et à identifier ceux qui « empêchaient »[1055] le régime d'atteindre ses objectifs. Cependant, des personnalités comme Arenas n'étaient opposées à la révolution en elle-même, mais critiquaient les effets qu'elle avait eus sur la société cubaine et les restrictions qu'elle avait imposées à une large frange de la population. Arenas était en réalité, certes, un critique du régime, mais éminent car le régime le reconnaissait lui-même en tant que tel. Dans le commentaire de Gaudry, Arenas est ainsi l'adversaire du régime, une voix littéraire qui s'érige face à lui pour s'y confronter, ce tout d'abord discrètement, en ayant recours à des personnages historiques d'autres époques et réalités, et ensuite de façon frontale. Il se caractérise ainsi par des qualités positives liées au courage et à l'intrépidité, tandis que le régime castriste représente, pour sa part, la répression et la persécution.

En outre, Gaudry emploie plusieurs intensifications pour positionner Arenas comme l'exemple littéraire le plus remarquable de la lutte contre le régime, « on ne recommandera jamais assez d'écouter la voix singulière qui était celle de Reinaldo Arenas ». La singularité à laquelle l'on se réfère dans cette stratégie consistant en un acte directif n'exprime pas forcément une appréciation sur la qualité littéraire de cet auteur, mais évoque, plus largement, les spécificités de sa vie et de sa lutte pour devenir un écrivain. Concernant l'utilisation de l'impersonnel *on*, il signifierait lui aussi qu'il existe un ensemble de connaisseurs de l'œuvre d'Arenas qui partagent le point de vue de Gaudry car sa recommandation a un sens pluriel. La présence du complément « jamais assez » confirme lui aussi que cette recommandation a déjà été faite à plusieurs reprises, et que le public français devait le savoir, la réitération de Gaudry vient ainsi renouveler l'importance de sa lecture.

Une stratégie similaire sera employée lorsqu'il commente *La Couleur de l'été,* « on ne conseillera jamais assez de suivre ses 300 personnages carnavalesques », et une autre intensification totalisante, sous la forme d'acte directif, aura pour but de décrire son autobiographie, « et surtout de lire « Avant la nuit » », Gaudry impose ainsi au lecteur la

1054 GAUDRY, François. « Adios Arenas », *op. cit.*

1055 Compte tenu de la nature de notre analyse, il faut désormais considérer que les citations suivantes appartiennent à la référence qui vient d'être citée (…).

nécessité de le lire pour vérifier la valeur de son témoignage car il considère que ce livre est un « brûlot contre le régime », Gaudry positionnera de la sorte Arenas comme une figure incontournable pour pouvoir comprendre ce que signifie vivre sous le régime castriste. Pour finir, Gaufry emploie une autre intensification afin de classer le dernier roman d'Arenas, *L'Assaut*, « sa dernière charge héroïque, sa dernière salve de mots contre la dictature cubaine, et du reste contre toutes les dictatures ».De cette façon, selon Gaudry la littérature d'Arenas s'avère incontournable pour parler de l'autoritarisme au XX^{ème} siècle, sa valeur testimoniale et confrontationnelle demeure de cette façon l'une des caractéristiques les plus célébrées chez Arenas, avant même sa valeur esthétique.

Le commentaire de Lançon sur Bolaño commence par présenter l'auteur Chilien en ayant recours à une dichotomie car le Chilien cherche à se distinguer de l'ensemble des écrivains consacrés d'Amérique du Sud, « qu'il pastiche avec humour et violence »[1056]. L'on suggère ainsi l'existence d'une nouvelle voix en prose qui construit sa littérature contre les auteurs de sa région qui ont déjà acquis une réputation et qui sont bien connus en France. Par conséquent, la lecture de Bolaño offre la possibilité d'« entendre des voix : celles des grands auteurs sud-américains »[1057] mais avec une prose qui essaye de les désacraliser. Une telle opposition s'opère entre les grands auteurs, mais anciens, voire même démodés selon sa logique, et Bolaño devient ainsi une stratégie du Chilien pour bâtir une nouvelle prose qui aspire à l'authenticité en s'éloignant de ses patriarches littéraires. Néanmoins, Lançon considère que dans les trois romans commentés *Étoile Distante*, *Nocturne de Chili* et *Amuleto*, l'on trouve une imitation du style borgésien, « à l'ombre de Borges », stratégie d'atténuation qui remet en question l'authenticité de Bolaño qui devient ainsi un écrivain toujours en quête de son propre style à lui, désigné comme un romancier qui n'a pas encore réussi à dépasser ses prédécesseurs.

Mais afin d'éviter que cette atténuation dissuade les lecteurs de lire les romans de Bolaño, il utilise aussi une stratégie d'intensification qui sert à le distinguer d'écrivains comme Borges : « Trois monologues aux longues phrases, aux images puissantes et grotesques ». Tandis que l'Argentin se caractérise par la construction d'images et de scénarios philosophiques et métaphysiques, le Chilien propose pour sa part d'autres types d'images qui sembleraient s'adresser à un autre genre de lecteur. Ces « images puissantes et grotesques » de Bolaño s'insèrent dans un réalisme sauvage dans lequel la violence règne dans toutes les couches de

1056 LANÇON, Philippe. « Chilienne de vie ! », *op. cit.*

1057 Compte tenu de la nature de notre analyse, il faut désormais considérer que les citations suivantes appartiennent à la référence qui vient d'être citée (…).

la société et sert à la façonner ainsi qu'à l'expliquer. Cette différence marquée entre elles deux offre ainsi une caractéristique particulière à son œuvre, la marque d'une authenticité thématique qui cherche à compenser le style qui fait penser à celui d'un autre écrivain. Lançon ajoute aussi plusieurs citations des livres de Bolaño pour déployer ces images qui semblent l'avoir fasciné, « [le personnage principal d'*Étoile distante*] faisait des loopings dans l'air et y dessinait au fumigène des phrases bibliques de la vulgate, « parce que le latin s'incrustait mieux dans le ciel» » et les dernières lignes de *Nocturne de Chili,* « à une vitesse vertigineuse défilent les visages que j'ai admirés, les visages que j'ai aimés, haïs, enviés, méprisés », l'utilisation de ces citations pourrait également montrer que Lançon décide de ne plus exercer son autorité judicative et laisse le lecteur se faire une idée par lui-même grâce à sa lecture directe du texte, surtout si l'on considère que la dernière citation ferme le commentaire.

Le commentaire de Vila-Matas sur Bolaño s'ouvre lui aussi par une stratégie de dichotomie qui situe l'écrivain chilien comme à l'opposé des écrivains consacrés de la littérature latino-américaine. Néanmoins, Vila-Matas considère qu'une telle distinction a été réalisée du fait que la littérature de Bolaños marque une « rupture importante dans la littérature latino-américaine contemporaine »[1058], tandis que chez Lançon la dichotomie reposait sur une utilisation thématique. La différence entre ces deux appréciations peut s'expliquer par l'arrivée tardive des traductions de Bolaño en France, Vila-Matas avait déjà lu l'ensemble de son œuvre et pouvait la juger selon une perspective bien différente car ses romans les plus célèbres *Los detectives salvajes* et *2666* commençaient déjà à être considérés comme des livres d'une qualité littéraire supérieure, idée à laquelle adhérait Vila-Matas en parlant de « rupture importante ». De son côté, Lançon n'avait encore lu que les premières traductions du Chilien et son analyse pouvait certes être considérée comme juste pour celles de trois romans mais il était limité à cause de cela.

Chez Vila-Matas, il ne s'agit pas là d'une thématique qui oppose Bolaño aux écrivains latino-américains consacrés mais c'est bel et bien l'ensemble de son œuvre qui a été conçue depuis les marges littéraires de son champ, caractéristique qui fait qu'il échappe à leur influence et que sa littérature acquiert une autre force et une autre allure. De ce fait, Bolaño ne cherche donc pas à rejoindre le centre littéraire qui était gouverné par ses prédécesseurs mais à établir un nouveau centre dans la marge. En procédant ainsi, donc en opposant une seule figure à un ensemble d'écrivains, Vila-Matas emploie également des intensifications afin de justifier cette

1058 VILA-MATAS, Enrique. « Roberto Bolaño l'intranquille », *op. cit*.

idée, il parle ainsi de « sa littérature de résistance ». Bolaño ne s'insère donc pas dans une littérature, d'après Vila-Matas, mais il crée un autre type de littérature, car le possessif *sa* illustre l'idée que, selon lui, il existe déjà une littérature avec des caractéristiques identitaires qui peuvent nous permettre de parler d'une littérature de Bolaño. Ainsi, par rapport au commentaire de Lançon, l'œuvre du Chilien offre déjà une esthétique propre qui s'éloigne des diverses influences car en devenant lui-même une littérature il lui incombera personnellement d'exercer une influence sur les nouvelles générations d'écrivains.

Vila-Matas emploie aussi des détournements afin de mieux détailler ce que représente, à ses yeux, Bolaño, ce tout d'abord en faisant référence à Kafka, « [Bolaño] a passé sa vie à illustrer quelques mots de Kafka adressés à son ami Janouch : « La littérature cherche le confort. L'écrivain, au contraire, cherche le bonheur, ce qui est tout, sauf confortable » », se positionner depuis la marginalité, cet espace de non confort, exemplifie ce qu'être un écrivain signifie pour Kafka et, par conséquent, pour Vila-Matas aussi. Ensuite il cite Piglia, « ce que l'on qualifie d'ordinaire de latino-américain se définit par une sorte d'anti-intellectualisme qui tend à tout simplifier et auquel la plupart d'entre nous résistent ». À nouveau, l'écrivain chilien est classé parmi ceux qui luttent contre une littérature prépondérante qui cherche à s'imposer comme la seule, résistance qui souligne également le caractère féroce de Bolaño qui, dans sa littérature, confronte directement ces auteurs qui dominent la scène littéraire latino-américaine internationale. Il en est de même de la citation de Gombrowicz qui considère qu'il vaut mieux classer les écrivains en fonction de leurs objectifs littéraires et non selon leur nationalité : « Quand j'écris, je ne suis ni chinois ni polonais ». Ces stratégies permettent à Vila-Matas de construire l'argument selon lequel, tout en appartenant à la littérature latino-américaine, Bolaño fait partie d'un groupe beaucoup plus large qui se distingue parce qu'il a construit de nouvelles récits qui n'ont pas encore été suffisamment travaillées en prose. Vila-Matas lui octroie ainsi un attribut d'exceptionnalité, Bolaño est désormais, pour le lecteur, un auteur qui construit une nouvelle littérature et qui a réussi à se faire entendre grâce à cette résistance dont Piglia parlait.

C'est pour cette raison que le commentaire de Vila-Matas utilise aussi plusieurs intensifications pour affirmer la valeur littéraire de l'œuvre de Bolaño, ce aussi bien pour décrire ses livres, « le monumental roman *Les Détectives sauvages*, inédit en France, l'un des sommets de son œuvre », « *Appels téléphoniques* [est composé de] quatorze magistrales nouvelles », que du fait de sa valeur en tant qu'écrivain, « [il est] radical sur le plan littéraire », « [c'est un] écrivain exceptionnel ». Les deux premiers suggèrent directement au

lecteur que sa lecture est nécessaire, voilà pourquoi l'on peut les considérer comme des actes directifs, tandis que les deux derniers sont pour leur part plutôt des affirmations superlatives car, par rapport aux autres écrivains, la radicalité n'est pas une caractéristique commune. Cela explique aussi pourquoi Vila-Matas le juge « exceptionnel », la littérature de Bolaño récupère ainsi l'authenticité qu'il avait perdue lors de son premier commentaire en France. L'écrivain espagnol aura recours à une autre stratégie pour clore son commentaire, cette fois-ci totalisante dans le but de favoriser la consécration de Bolaño en France : « [il] incarne, aujourd'hui, le mythe naissant de la littérature en langue espagnole ». L'emploi du substantif « mythe » en tant que modèle idéalisé de l'écrivain, permet d'apprendre aux lecteurs français combien le phénomène Bolaño a pris de l'ampleur dans le monde hispanique. Or, l'inclusion du champ linguistique dans la sentence, « en langue espagnole », ne serait ici pas synonyme d'une atténuation mais d'une reconnaissance de la part de Vila-Matas de son propre crédit littéraire et de ses limitations à obtenir la consécration dans d'autres champs littéraires. En tant qu'écrivain espagnol, Vila-Matas ne pourrait pas consacrer l'œuvre de Bolaño au-delà de son propre champ, mais il peut la signaler afin que les lecteurs déterminent eux aussi quelle est la valeur réelle de l'écrivain chilien.

Le commentaire de Rondeau sur Vargas Llosa est composé exclusivement de stratégies d'intensification, ce aussi bien afin d'introduire sa figure, « saturée de reconnaissance »[1059], que sa dernière publication *Tours et détours de la vilaine fille,* « se tient là, droit et souriant, devant nous, à chaque page de son nouveau livre »[1060]. Le prestige littéraire de Vargas Llosa est de cette manière rapidement établi pour le lecteur qui comprend aussi que cette reconnaissance inclut également la France. La saturation évoquée par Rondeau, de son côté, illustre le fait qu'il existe un consensus international autour de la qualité littéraire du Péruvien qui a produit des distinctions innombrables au centre tout autant que dans la périphérie du monde littéraire, ce qui illustre de cette manière l'universalisation de sa littérature. En outre, la description du roman désigne une réussite, « droit et souriant » tout au long du récit, « à chaque page », pour Rondeau il existe une certaine homogénéité dans la qualité littéraire de ce livre, ce qui nous met face à une intensification totalisante car cette caractéristique est inusuelle dans un récit. Pour compléter cette affirmation, Rondeau décide de l'accompagner d'autres intensifications comme le « talent de conteur [de Vargas Llosa] est au plus haut ». Même si cette affirmation ajoute du crédit littéraire à *Tours et détours de la vilaine fille*, afin

1059 RONDEAU, Daniel. « Métamorphoses de la vilaine fille », *op. cit*.

1060 Compte tenu de la nature de notre analyse, il faut désormais considérer que les citations suivantes appartiennent à la référence qui vient d'être citée (…).

que le lecteur soit persuadé du bien-fondé de sa lecture et décide de la lire, elle positionne aussi ce roman à la même hauteur que ses livres les plus célébrés, ce qui impliquerait également que la qualité littéraire de Vargas Llosa a déjà atteint ses limites et, par conséquent, que ce roman n'a pas pu les dépasser. Or, dans la critique spécialisée[1061], lorsque l'on parle des livres les plus importants et les mieux travaillés de Vargas Llosa, *Tours et détours de la vilaine fille* n'est pas mentionné, c'est pourquoi nous considérons que l'appréciation de Rondeau est dans ce cas minoritaire. Cela pourrait expliquer aussi pourquoi Rondeau décide de justifier sa sentence sur ce roman en faisant l'éloge de la « structure du récit, terriblement efficace, mais aussi sa fantaisie, sa vitalité, servies par un style impeccable de naturel, rendent à la perfection le son de ce chaos qu'on appelle la vie »[1062]. La technique littéraire du Péruvien est ainsi mise en valeur grâce aux deux éléments totalisants qui sont « le style impeccable » et « la perfection », qui ne laissent ainsi aucun doute aux lecteurs concernant l'appréciation de Rondeau. Ce commentaire sur Vargas Llosa vise ainsi non seulement à maintenir la réputation que l'auteur avait acquise mais également à la faire croître en assurant que sa qualité littéraire n'a pas diminué malgré sa vaste et hétérogène production.

Le commentaire de Mony sur Bolaño est majoritairement composé par des stratégies d'intensification, les deux premières sous la forme totalisante, car l'on affirme que *2666* est un « pur chef-d'œuvre »[1063] et qu'il est commenté dans cette sous-rubrique du *Figaro Magazine* parce qu'il fait partie d'« une sélection des meilleurs »[1064] longs romans. Mais Mony non seulement classe le roman de Bolaño dans la catégorie des chefs-d'œuvre mais également, dans le but de le distinguer parmi ces derniers, il ajoute l'adjectif *pur*, ce qui suscite ainsi chez le lecteur une hiérarchisation des livres prestigieux où *2666* se démarque même dans ce groupe sélectif. Par rapport aux commentaires précédents sur Bolaño, et après la traduction en français de ses romans les plus célèbres, il semblerait que l'écrivain chilien se consacre au champ français, c'est pourquoi Mony le situe déjà au centre de la Littérature mondiale grâce à *2666*. Mais pour parler de l'ensemble de sa production en prose, Mony emploie aussi une autre stratégie d'intensification superlative, « le dernier grand livre du dernier grand romancier de notre temps », ce type de langage qui consiste à présenter une

1061 Le critique Juan Cruz considère par exemple que ses livres de fiction les plus remarquables sont *La Ville et les chiens* et *Conversation à La Cathédrale,* et son autobiographie *Le Poisson dans l'eau.* Voir : MENDOZA, Alejandro. « Los cinco mejores libros de Mario Vargas Llosa, según Juan Cruz », *El País*, 5 mars 2018 [En ligne]. Consulté le 17 avril 2023. URL : https://elpais.com/elpais/2018/03/02/escaparate/1519991842_215207.html

1062 RONDEAU, Daniel. « Métamorphoses de la vilaine fille », *op. cit*.

1063 MONY, Olivier. « Le tombeau des histoires », *op. cit*.

1064 Compte tenu de la nature de notre analyse, il faut désormais considérer que les citations suivantes appartiennent à la référence qui vient d'être citée (…).

information comme un événement extraordinaire est assez récurrent dans la presse écrite, ce qui pourrait avoir, au contraire, un effet dissuasif car il est souvent utilisé de façon excessive. Néanmoins, étant donné que Mony est un critique littéraire récompensé, son jugement littéraire a un effet persuasif sur le lecteur. Bolaño est ainsi désigné comme un écrivain dont plusieurs romans sont dotés d'une valeur littéraire similaire à celle de *2666* et il est même classé comme constituant un tournant de la littérature dans tous les champs. La temporalité à laquelle Mony fait référence avec *notre temps* signale la prose contemporaine mais désigne en même temps l'histoire de la prose, où la figure de Bolaño continue à se distinguer. C'est pour cette raison qu'en ajoutant que « sa gloire sera posthume », Mony suggère aussi qu'à l'avenir la littérature de Bolaño continuera à garder son prestige littéraire. Or, il faudra rappeler que, comme le signale Barthes[1065], la critique-chronique, appelée aussi critique-journalistique, est beaucoup moins rigoureuse que la critique-livre, quand il s'agit de réaliser une analyse approfondie d'une œuvre, ce qui permet de remettre en question la désignation de la postérité pour un auteur, quel qu'il soit.

Par ailleurs, et sans le dire de façon explicite, Mony commence à bâtir le mythe de Bolaño comme d'un écrivain s'étant consacré entièrement à la littérature, « homme mort par et pour la littérature, qui laisse aux vivants ce livre », stratégie d'intensification qui le montre comme quelqu'un qui s'est sacrifié pour la construction d'une œuvre littéraire, il prend ainsi une allure d'écrivain extraordinaire qui avait construit sa vie autour de la littérature, « par et pour la littérature ». L'on dépeint aussi la figure d'un écrivain qui ne s'intéressait pas à la consécration de son œuvre par le biais du crédit que les institutions littéraires lui apporteraient, mais souhaitait créer un objet littéraire qui servirait d'héritage littéraire aux lecteurs, « qui laisse aux vivants ce livre ». Sans doute qu'à cette époque la biographie de Bolaño commençait déjà à être connue en France et les sacrifices que celui-ci avait faits prouvaient son engagement littéraire malgré ses problèmes de santé. Mony finira aussi par avoir recours à une autre stratégie d'intensification totalisante en classant *2666* comme une expérience qui « serait inoubliable », adjectif qui ne désigne pas seulement la lecture de ce roman mais qui contribue à déclarer que la littérature de Bolaño est un événement littéraire marquant. Le commentaire de Mony devient ainsi une célébration de la littérature de Bolaño et une exhortation au public à se plonger dans une littérature qui était déjà célébrée ailleurs.

Mais il conduit aussi à s'interroger sur les limites de la fonction d'un commentateur face à un livre qui a déjà atteint une consécration littéraire internationale et sur l'évaluation qu'il peut en

1065 BARTHES, Roland. Op. cit.

faire sans dépasser les frontières de l'objectivité et en reconnaissant les limitations de son pouvoir judicatif. De ce fait, confirmer la valeur littéraire d'un livre, signaler ses réussites et contribuer à sa diffusion reste le propre de sa fonction, en revanche, accorder la pérennité à un livre récent dépasse largement son rôle. L'on pourrait même dire que cela pourrait miner la fonction de son propre métier car un discours hyperbolique peut être conçu comme la conséquence d'un discours subjectif et non en tant que discours articulé et objectif.

Conclusion

La période des années cinquante a incontestablement marqué un tournant dans la réception de la prose latino-américaine en France. L'enthousiasme suscité par les traductions des œuvres de Borges, la collection La Croix du Sud et les événements géopolitiques liés à la Révolution cubaine ont en effet permis d'accroître l'intérêt pour cette littérature peu explorée par les lecteurs français, y compris les critiques littéraires non hispanistes. Cet intérêt généré doit cependant être compris dans le cadre de la réception des littératures étrangères, dont la réception était moindre par rapport à celle des nouveautés littéraires françaises et même des nouveautés en anglais, cette dernière étant la littérature étrangère suscitant le plus d'intérêt. De même, l'intérêt éditorial et du lectorat pour la prose latino-américaine a diminué à mesure que cette littérature cessait d'être considérée comme une nouveauté.

La mise en page des critiques dans *Le Monde, Les Nouvelles littéraires, Le Magazine littéraire, Esprit, Le Monde Diplomatique, Libération, Sud-Ouest, L'Express, Le Figaro Magazine* montre cette hiérarchie entre la littérature française, les littératures étrangères et celle latino-américaine. Le seul écrivain étant parvenu à être mis en avant en couverture d'une publication avec sa première traduction fut le Cubain Reinaldo Arenas. Cependant, la lecture de ce commentaire montre que ce phénomène était dû au fait qu'il avait été positionné comme un dissident du régime castriste plutôt que comme un écrivain. Les commentaires sur son livre portent également sur l'interdiction de sa publication à Cuba et non sur ses contributions stylistiques, littéraires ou thématiques. D'autres écrivains comme Borges et Bolaño ont eux aussi été mis en avant en couverture de publications, mais dans leur cas, cela s'est produit seulement après qu'ils ont obtenu la consécration internationale de leur œuvre.

D'autre part, il convient de souligner que tous les commentaires sur les écrivains de notre corpus ont un « effet valorisant » et sont positifs. Bien que, dans le cadre de cette recherche, des efforts aient été faits pour obtenir des commentaires négatifs afin de disposer d'une vision

complète de la réception française, cela n'a pas été possible en raison, apparemment, du peu d'espace disponible dans les publications pour les commentaires sur les nouveautés littéraires étrangères, d'autant plus que cet espace s'est réduit au fil des décennies comme le montre la mise en page des publications les plus anciennes qui sont encore en circulation. Nous pourrions croire que l'absence de commentaires négatifs pourrait être considérée comme un signe de la force des littératures étrangères secondaires telles que celle latino-américaine, alors que cette situation reflète en réalité la difficulté qu'éprouve la prose latino-américaine à être commentée dans des pays littéraires aussi compétitifs que la France.

De plus, si nous tenons compte de la faible quantité de commentaires émis par rapport au nombre de publications annuelles de livres en prose latino-américaine, nous constaterons aisément que nombre d'entre eux ne seront pas commentés par la critique littéraire, ce qui engendrera une non-diffusion de leurs œuvres et empêchera la *déclaration de leur existence* auprès du lecteur commun, qui ignore les nouveautés littéraires des maisons d'édition. Les facteurs qui déterminent la grande diffusion d'une œuvre sont multiples, mais sans aucun doute, l'importance de la maison d'édition en est un élément central. En ce sens, les auteurs de notre corpus ont tous été traduits essentiellement par des maisons d'édition très présentes sur le marché éditorial français, situation qui leur offrait de meilleures garanties d'être commentés. Le *non-commentaire,* le silence entourant une nouveauté littéraire, est bien sûr plus préjudiciable qu'une appréciation négative, car cette dernière reconnaît au moins l'existence de l'écrivain et établit des points de débat sur le livre commenté ou l'œuvre de l'auteur. Voilà pourquoi de nombreux auteurs latino-américains d'importance, reconnus dans le monde hispanophone, n'ont obtenu aucune diffusion malgré leur traduction en français. Le cas d'Uslar Pietri est sans aucun doute le plus emblématique.

Par ailleurs, il existe une relation claire entre les éléments paratextuels des livres traduits, et qui ont été préparés par les éditeurs et non par les auteurs, et les commentaires analysés dans notre corpus. Ainsi, certains thèmes mis en évidence dans la quatrième de couverture ou dans les préfaces ont également été soulignés ou mentionnés par les commentateurs. Dans le cas de Borges, nous voyons la référence claire au cosmopolitisme, relevée tout à la fois par Ibarra dans la « Préface » de Fictions et par Étiemble. Pour ce qui est de Vargas Llosa, les éditeurs Gallimard et Fell soulignent que son livre sert à décortiquer la société péruvienne. En ce qui concerne Onetti, les maisons d'édition Stock et Brunetière soulignent pour leur part la typologie métaphysique de l'Uruguayen. Quant à Arenas, les éditeurs des Éditions du Seuil et Couffon suggèrent indirectement que cet écrivain a été censuré à Cuba et le positionnent

comme un critique du régime castriste. Dans le cas de Bolaño, sa parenté avec certains aspects de la littérature de Borges est mentionnée dans la « Préface » de Christian Bourgois ainsi que dans le commentaire de Lançon. De la sorte, l'objectif des éléments paratextuels de focaliser l'opinion du lecteur sur certains sujets préétablis par les éditeurs remplit sa fonction puisque les commentateurs de notre corpus les ont eux aussi abordés.

Finalement une dernière conclusion qui me semble relever de la réception et qui est présente sur la quatrième de couverture, ainsi que dans les préfaces et les commentaires, est l'évolution du traitement des éléments de référence pour faire un rapprochement ou classer l'auteur. Si, durant les premières décennies, les écrivains de notre corpus étaient souvent comparés à des auteurs issus d'autres espaces géographiques ou linguistiques, notamment à ceux européens, ces dernières années, d'autres écrivains latino-américains déjà établis dans le centre ont toutefois eux aussi commencé à être pris pour références. La comparaison faite entre Bolaño et Borges ou le lien de parenté établi entre Alejo Carpentier et Arenas en sont de bons exemples. D'autre part, le phénomène de *dénationalisation* décrit par Casanova, dans laquelle une œuvre cesse d'être conçue comme un produit d'une littérature nationale pour pouvoir être consacrée au centre et devenir ainsi une œuvre universelle, se répète chez l'ensemble de nos auteurs étudiés, hormis Arenas. Tel est le cas chez certains dès les premiers commentaires et chez d'autres dans les derniers. Cette dénationalisation se manifeste de différentes manières, telles que la classification de l'auteur latino-américain comme européen ou cosmopolite ou la comparaison avec des écrivains déjà établis au centre et dont l'œuvre constitue une référence mondiale, processus qui accompagne ainsi la *littérarisation* d'un livre ou d'un auteur. Pour notre part, nous avons identifié un autre phénomène que nous avons appelé *défrontiérisation* et qui accompagne lui aussi le processus de consécration. Il s'agit du fait que la *littérarisation* commence dans la périphérie et qu'elle confronte la notion de sa propre littérature nationale jusqu'à lui donner un nouveau sens. Ainsi, l'écrivain propose une œuvre qui cherche, consciemment ou inconsciemment, à redéfinir les frontières de sa littérature nationale, à renouveler la notion que l'on se fait d'elle. Pour cette raison, la *défrontiérisation* est souvent remise en question ou ignorée sur son territoire national, ce qui s'est produit dans le cas de Borges, Vargas Llosa, d'Onetti et de Bolaño.

CONCLUSION GÉNÉRALE

L'un des thèmes récurrents qui ont surgi lors de l'étude des relations littéraires entre l'Amérique latine et la France est celui de la diversité de la terminologie avec laquelle elle se réfère aux territoires américains et, par conséquent, à sa production littéraire. Dans notre recherche, cette région a été nommée de plusieurs façons : Antarctique, Indes, Indes des Royaumes de Castille, Amérique, Amérique du Sud, Amérique Latine, Ibéro-Amérique ou Hispano-Amérique, cette dernière[1066] expression ayant un caractère exclusif car elle ne prend pas en compte le Brésil. C'est pourquoi, tout au long de notre étude, nous retrouvons des références à la littérature américaine, hispano-américaine, ibéro-américaine ou latino-américaine, comme s'il s'agissait du même objet d'étude. En fait, chacun de ces termes englobe une notion différente et, bien que ne se contredisant pas, ils ont des nuances claires qui les différencient. A l'exception de la *Nouvelle Revue Française* qui, en avril 1951, a décidé d'utiliser le terme ibéro-américain lors de la présentation de La Croix du Sud, pour justifier le choix d'ouvrages en espagnol et en portugais dans son catalogue, les autres publications étudiées ne justifient pas leur préférence pour tel ou tel terme, de sorte que le commun des lecteurs pourrait avoir l'impression qu'il s'agit là de désignations interchangeables. L'une des raisons qui pourrait expliquer cela est précisément le fait que ces publications s'adressent à un public commun. Une autre pourrait résider dans le peu de place dont disposent les publications écrites, encore plus réduites ces dernières décennies. L'on pourrait aussi considérer qu'étant donné qu'il n'existe pas de terme prédominant, il existe une liberté implicite au sens où chaque publication utilise le terme qui lui semble le plus approprié.

Pour notre part, nous avons privilégié l'utilisation de l'expression Amérique latine tout d'abord parce que c'est le terme qui a fait le plus consensus ces dernières années, mais aussi parce qu'il a été diffusé depuis la France par des auteurs francophiles comme José María Torres Caicedo et symbolise donc aussi la relation littéraire qui existe entre ces deux zones géographiques. De même, le succès commercial et international du soi-disant « boom latino-américain » des années soixante a contribué à consolider tout à la fois la prose de cette région et l'identité autour de l'Amérique latine. En dépit de cela, un consensus mondial n'existe pas encore. Dans notre étude, nous avons constaté, par exemple, que le critique de *Libération*, Philippe Lançon,

1066Ces dernières années, trois nouveaux termes qui n'apparaissent pas dans notre étude, mais qui commencent toutefois à générer de nouvelles discussions sur l'identité de la région, sont apparus. Le premier est *Abya Yala* et il est surtout utilisé dans les études universitaires décoloniales mettant surtout l'accent sur les racines indigènes de la région. Le second, *Ñamérica*, créé par Martín Caparros, cherche pour sa part à remplacer le terme *Hispano-América*, utilisé principalement en Espagne, et exclut également le Brésil. La plus récente, *Amazonia*, sans accent graphique, est promue par l'ancien président uruguayen José Mujica, qui estime qu'il vaut mieux utiliser un terme qui met en avant un élément commun de la nature de la région.

utilisait bel et bien, en 2002, l'appellation littérature sud-américaine pour parler de Roberto Bolaño, de la même manière qu'on le faisait dans les années 1960 lorsqu'elle était utilisée pour la distinguer de la littérature nord-américaine en anglais. De cette façon, nous pouvons voir que la relation littéraire entre ces deux régions diverge car, selon le type de publication, de commentateur ou de période, ces deux termes pourraient être utilisés sans distinction.

Un autre thème qui ressort de notre étude est la présence de la poésie et des poètes latino-américains qui ont forgé des relations littéraires entre ces deux zones. On distingue surtout le rôle joué par Rubén Darío, Gabriela Mistral, Pablo Neruda et Octavio Paz, qui ont directement ou indirectement contribué à renforcer les liens littéraires entre l'Amérique latine et la France. Ces trois derniers ont également contribué à accumuler du *capital littéraire* pour le continent américain grâce à l'obtention du prix Nobel de littérature, Paz étant le plus transcendant non seulement parce qu'il a activement participé à la diffusion de nouveaux auteurs latino-américains dans les années 1960, mais aussi parce qu'il a déclaré ouvertement devant le public français la nécessité de différencier la production littéraire espagnole de celle latino-américaine.

Concernant notre hypothèse de départ sur l'existence de périodes bien différenciées dans les relations littéraires, notre travail a démontré sa pertinence. Alors que Sylvia Molloy, dans *La Diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe siècle* distingue trois étapes, fondées sur le concept de diffusion et mettant avant tout en lumière le lecteur spécialisé, « 1900 à 1920 : La découverte », « 1920 à 1940 : Les débuts d'un dialogues" et "1940 à nos jours : Le dialogue et l'échange", nous proposons un modèle plus large fondé sur la périodisation suivante : "Jusqu'en 1896 : les racines de la relation », « 1897 à 1921 : L'effort isolé », « 1922 à 1950 : L'effort partagé », « 1950 à 1961 : La découverte sélective », « 1962 à 1975 : L'ouverture totale », « 1976-1993 : La connaissance et la reconnaissance » et « 1994 à 2010 : L'assoupissement de l'enthousiasme ».

Tel que nous l'avons montré, la première période se caractérise par un échange sans interaction dans lequel les livres produits dans les deux régions voyagent sporadiquement, plus en raison de la curiosité de quelques lecteurs que dans le cadre d'une politique éditoriale nationale. Par ailleurs, du côté français, l'on identifie également l'utilisation de thèmes américains, qui deviendront la base de l'imaginaire français sur le territoire américain tout au long du XIX^{ème} siècle et durant les premières décennies du XX^{ème}. La deuxième période débute en 1897 avec l'apparition de la rubrique « Lettres latino-américaines » dans le *Mercure de France*, grâce au rôle d'Enrique Gómez Carrillo qui persuadera Rémy de Gourmont, rédacteur en chef de la revue, de l'inclure. Parmi toutes les rubriques des littératures

étrangères, celle des « Lettres latino-américaines » était l'une des moins importantes, tout d'abord parce qu'elle a été prise en charge par différentes personnes en l'espace de peu de temps, ce qui démontre le peu de valeur qu'on lui accordait ; ensuite, parce que les livres commentés n'étaient pas accessibles au public lecteur car durant cette période une minorité d'entre eux avaient été traduits en français. Par ailleurs, l'on peut également mentionner la création de revues, la participation active aux cercles littéraires et la rédaction de publications qui contribuait à l'hispanisme, ou encore son implication en faveur de la France pendant la Première Guerre mondiale, phénomènes qui émanaient principalement tous de personnalités latino-américaines, voilà pourquoi on les qualifiait d'« efforts isolés ». Puis, la troisième période « 1922 à 1950 : L'effort partagé » a débuté avec la parution de la *Revue de l'Amérique latine*, promue par le professeur d'université Ernest Martinenche en 1922, à laquelle collaborèrent conjointement des intellectuels hispanistes français et latino-américains. La grande différence de cette revue avec d'autres de la même époque résidait dans le fait que son objectif était de diffuser les productions latino-américaines contemporaines. Elle disposait pour ce faire d'un important groupe de traducteurs qui mettaient à la disposition des lecteurs les traductions françaises de celles-ci, elle a également construit un réseau de collaborateurs des deux côtés de l'Atlantique, ce qui a contribué au développement ultérieur des relations littéraires. Pour la première fois, une revue française s'attachait exclusivement à rendre compte des créations d'Amérique latine et, à son tour, l'on informait des contributions culturelles et politiques de la communauté latino-américaine en France.

Les quatre autres périodes reprennent le modèle présenté dans la deuxième partie de notre thèse, telles que « 1950 à 1961 : La découverte sélective », « 1962 à 1975 : L'ouverture totale », « 1976-1993 : La connaissance et la reconnaissance » et « 1994 à 2010 : L'assoupissement de l'enthousiasme », caractéristiques, aussi bien pour la périodicité que pour les critères nominatifs, qui sont dûment justifiés dans la sous-partie correspondante. Autant dire que « 1950 à 1961 : La découverte sélective » reconnaît le rôle pionnier de la collection La Croix du Sud de Gallimard dans la diffusion de la littérature latino-américaine auprès du commun des lecteurs français. D'autre part, « 1962 à 1975 : L'ouverture totale », illustre l'enthousiasme général d'un grand nombre de maisons d'édition pour publier une littérature alors en plein essor, se distinguant de la précédente non seulement par son implication mais également pour sa facilité à convaincre les éditeurs d'effectuer le travail de traduction. Quant à « 1976-1993 : La connaissance et la reconnaissance », elle se caractérise comme étant la période de consécration de la prose latino-américaine, ce tout autant en France qu'au niveau international. La dernière période, « 1994 à 2010 : L'assoupissement de l'enthousiasme »,

montre que l'engouement du monde éditorial français pour la prose latino-américaine a diminué, sans que cela implique pour autant un retour à des périodes se caractérisant par un « effort isolé ». Cependant, l'on peut aussi affirmer que même si l'enthousiasme a baissé, il peut augmenter rapidement lorsqu'un auteur latino-américain est consacré dans d'autres domaines littéraires que ceux hispanophone ou anglophone, comme ce fut le cas avec Bolaño, preuve que la France contribue encore à son internationalisation. Cependant, il ne mène plus sa diffusion, comme cela a été le cas dans les années cinquante avec Borges, soixante avec Vargas Llosa et Arenas, et dans les années soixante-dix avec Onetti.

Rappelons que La Croix du Sud de Caillois fut fondamentale dans la reconnaissance internationale de l'Argentine et que le livre qu'il a publié uniquement pour le public français, *Labyrinthes* (1953), fut ensuite imité par l'industrie anglo-saxonne avec l'édition des *Labyrinths: Selected Stories & Other Writings* (1962). Dans le cas de Vargas Llosa, les hispanistes du moment comme Maurice Nadeau et Claude Couffon lui ont permis de publier ses premiers récits dans *Les Lettres Nouvelles*. De plus, c'est Couffon qui lui a conseillé de contacter la maison d'édition barcelonaise, Seix Barral, du fait de l'impossibilité de publier *La ciudad y los perros* à Paris, sans oublier que Caillois avait lui-même joué un rôle décisif dans l'obtention de la deuxième place du concours du Prix Formentor, qui lui a garanti que son roman soit également diffusé et traduit dans plusieurs pays au *capital littéraire* considérable. Concernant le cas de Reinaldo Arenas, les livres *El mundo alucinante, El palacio de las blanquísimas mofetas*, *Adiós a mamá* et *Antes que anochezca* ont, tout d'abord, été publiés en français, puis en espagnol, ce qui indique le rôle fondamental de la France dans la diffusion et la consécration d'Arenas au *centre* de la *Littérature mondiale*, qui a ainsi favorisé son insertion rapide aussi bien dans la *périphérie*, c'est-à-dire en Amérique latine, que dans d'autres territoires du *centre*, notamment dans les pays anglo-saxons. Concernant Onetti, et malgré le laps de temps qui a séparé les publications espagnoles et celles françaises, la France a toutefois contribué à l'internationalisation de l'Uruguayen puisque si on le compare à d'autres espaces à *capital littéraire* important comme le champ anglo-saxon, en France son livre *Juntacadáveres* a été traduit en 1970 alors qu'aux États-Unis il n'a paru qu'en 1991, et aux éditions Pantheon Books, et il est sorti en Angleterre la même année, cette fois aux éditions Quartet. Globalement, l'œuvre d'Onetti ne fut découverte dans le monde anglo-saxon qu'à partir des années 1990, mais la France a commencé sa diffusion depuis la fin des années 1960.

Or, la réputation de la prose latino-américaine ayant déjà été bien établie à la fin des années 1980, l'industrie éditoriale anglo-saxonne prend une part plus active dans la diffusion des

nouveautés littéraires latino-américaines, en publiant des traductions en anglais la même année que celles sorties en français et, plus tard, précédant même les traductions françaises. Ainsi, dans le cas de Vargas Llosa, à la fin des années quatre-vingt, les deux pays ont publié ses romans la même année. Par exemple, *Historia de Mayta* paraît en 1986 en anglais et en français, de même que *¿Qui a tué Palomino Molero?* en 1987, *El hablador* en 1989 et *Elogio de la madrastra* en 1990. Cependant, *La fiesta del chivo* a été publiée aux États-Unis en 2001, alors qu'il est paru en France en 2002. Pour ce qui est des traductions d'Arenas, et aussi en raison de la proximité de cet auteur avec les États-Unis, *Otra vez el mar* paraît en anglais 1986 et en français en 1987, *La loma del Ángel* en anglais en 1987 et en français en 1989, *El asalto* en 1994 et en français en 2000. Ces deux cas montrent que le rôle prépondérant de la France dans la diffusion de la prose latino-américaine et dans sa consécration au *centre* de la Littérature mondiale commençait à s'affaiblir.

Le cas de la traduction de Bolaño dans ces deux espaces éclaire davantage ce phénomène. En dépit du fait que Bolaño s'était déjà forgé une réputation en Espagne en 1998, grâce à la diffusion et au *crédit littéraire* que lui avait valus le Prix Herralde, et en Amérique latine, en 1999, grâce à l'obtention du Prix Rómulo Gallegos - signes qu'il s'était déjà implanté dans la *semi-périphérie* et dans la *périphérie* -, il éprouvait toutefois de sérieuses difficultés à atteindre le *centre*. Étant donné que cet auteur chilien vivait en Espagne et en raison de sa proximité géographique, l'on aurait pu s'attendre à un intérêt éditorial français pour sa traduction et sa diffusion, surtout après sa consécration dans le monde hispanophone. Cependant, et comme nous l'avons indiqué dans la sous-partie « Roberto Bolaño, le brio inattendu », grâce au témoignage du traducteur Robert Amutio, la grande majorité des éditeurs français n'ont pas voulu traduire Bolaño, alléguant que sa littérature n'avait pas sa place dans leurs catalogues ou rejetant simplement la proposition. Ce manque d'ouverture à l'égard d'une prose qui avait déjà accumulé un *capital littéraire* au cours des dernières décennies et qui était reconnue des deux côtés de l'Atlantique n'a pas non plus fini par dissuader les éditeurs français. Tout semblait en effet indiquer que l'une des raisons ayant permis de convaincre la maison d'édition Christian Bourgois est le succès commercial qui avait accompagné celui critique de *Los detectives salvajes*, puisque l'éditeur Jorge Herralde a précisé que plus de 200 000 exemplaires de ce livre avaient été vendus, et c'est aussi lui qui a dû servir d'intermédiaire pour en réaliser la traduction en français – mais seulement en 2002. L'attitude du monde éditorial français est ainsi fort différente de celle des décennies passées, ce qui explique le choix du terme « assoupissement ».

De plus si l'on prend en compte qu'aux États-Unis, la critique littéraire menée par Susan Sontag, a célébré l'écrivain chilien depuis la parution de sa première traduction, *Nocturno de Chile*, en 2003, sortie quelques mois seulement après la traduction française ; et si l'on compare à l'accueil qu'il a eu en France, notamment au commentaire de Philippe Lançon paru dans *Libération* et que nous avons analysé dans la troisième partie de notre étude, nous verrons qu'en dépit d'être un commentaire positif, l'enthousiasme s'est atténué. Ainsi, la consécration de Bolaño au *centre* a été davantage promue par les États-Unis que par la France. Ce n'est qu'après la parution de *Los detectives salvajes* en français en 2006 que l'on pourra retrouver le même engouement dans la diffusion que les États-Unis avaient déjà entamée, en témoigne d'ailleurs le commentaire d'Olivier Mony dans *Le Figaro Magazine*. Bien que notre étude ne présent que quelques indices sur les raisons pour lesquelles le monde de l'édition française se désintéresse de la diffusion de la prose latino-américaine ces dernières années, nous proposons quelques hypothèses explicatives dans cette thèse. Ainsi, nous avons identifié deux facteurs qui ont modifié les relations littéraires entre les deux espaces.

Le premier, celui externe, est lié au rôle de plus en plus prépondérant que les États-Unis acquéraient au niveau politique et culturel sur le continent américain et, après la Seconde Guerre mondiale, au niveau mondial. Depuis la fin du XIX^{ème} siècle, et sous le concept de panaméricanisme, les États-Unis ont tenté de regrouper l'ensemble du continent, ce quelle que soit la langue, sous sa direction. Cette initiative n'a pas fonctionné, mais sur le plan culturel et littéraire, elle a toutefois continué à exercer un pouvoir d'attraction tout au long du XX^{ème} siècle, en attirant et intéressant de nombreux écrivains et intellectuels latino-américains. Rappelons-nous que Juan Carlos Onetti, avec d'autres écrivains de sa génération, participait avec enthousiasme à des concours littéraires promus et financés par des institutions américaines comme la Fondation William Faulkner ou le magazine *Life* dans les années 1960, qui acceptaient également des livres écrits en espagnol, ce qui a ainsi augmenté l'intérêt des écrivains latino-américains. Durant la même période, la revue *Nuevo Mundo* d'Emir Rodríguez Monegal est publié en France avec le soutien financier de la Fondation Ford, par l'intermédiaire de l'Instituto Latinoamericano de Relaciones Internacionales. Le cas de Reinaldo Arenas, et en général des exilés cubains, montre aussi que la proximité géographique a facilité ce rôle que les États-Unis avaient endossé auprès des Latino-Américains. De plus, grâce à l'analyse de la quatrième de couverture, on peut également constater que Borges, Vargas Llosa et Arenas ont été invités, en tant que professeurs, dans des universités des États-Unis, ce qui a non seulement renforcé les liens entre l'Amérique latine et ce pays, mais a également donné un crédit littéraire supplémentaire important pour chacun des

écrivains, puisque leur production littéraire pouvait être présentée en bénéficiant de la reconnaissance du milieu universitaire américain.

Le second, le facteur interne, serait pour sa part lié aux conséquences inévitables que connaît toute littérature après avoir atteint le sommet de la consécration. Dans les années quatre-vingt, la prose latino-américaine avait réussi à s'imposer comme une littérature de qualité, du fait non seulement de son succès critique, en France et à l'étranger, mais aussi du succès commercial qui l'accompagnait et qui a permis de qualifier ce phénomène de « boom latino-américain », il y a des années. Cependant, plus de trois décennies après le début de sa diffusion auprès d'un large public, la prose latino-américaine a cessé d'être considérée comme une nouveauté littéraire en France et a connu le même sort que d'autres littératures étrangères par le passé. Si au début du XX^{ème} siècle, la prose russe était traduite et diffusée avec enthousiasme en France, et à partir des années 1920 ce serait au tour de la prose aux États-Unis, l'avènement de la prose latino-américaine aurait lieu à partir des années 1950, l'intérêt éditorial pour la littérature étrangère fut ainsi limité puisque le marché du livre privilégie lui-même la notion de nouveautés littéraires, entendues comme des textes qui renouvellent l'imaginaire du lecteur français concernant un type de littérature. À la fin des années quatre-vingt et au début des années quatre-vingt-dix, la prose latino-américaine n'est plus une nouveauté littéraire et l'intérêt qu'elle suscite diminue progressivement, ce qui se manifeste également sur la quatrième de couverture.

Cela, bien sûr, ne signifie pas pour autant que l'intérêt pour cette littérature a été complètement éradiqué puisque, comme le montre notre corpus, des traductions et des commentaires sur celles-ci ont continué à être effectués au cours des années suivantes. Rappelons également qu'il existe encore aujourd'hui des éditeurs tels que Métailié qui possèdent un important catalogue de prose latino-américaine contemporaine. Cependant, si nous analysons les dates de publication des œuvres d'Onetti, d'Arenas, et de Bolaño[1067] en espagnol et en français, nous verrons qu'un écart commence à se creuser entre leurs publications dans les deux langues. Cela ne se produit pas avec tous les livres mais cela montre toutefois un certain désintérêt progressif à l'égard de leurs nouveautés littéraires. En revanche, étant l'un des membres du « boom latino-américain », Vargas Llosa échappe à cette condition, puisque ses livres sont publiés sans grande différence entre les deux langues[1068]. Cet intérêt déterminé du monde de l'édition et de la critique pour une littérature étrangère, ou un mouvement littéraire, est habituellement qualifié de « vague » car il suppose un début, un

1067 Voir annexe 84, 85 y 86.

1068 La consécration de Vargas Llosa en France a continué ces dernières années. En 2023, il a été élu membre de l'Académie française, sans jamais avoir rédigé un livre en français.

sommet et une fin de mouvement. Nous pensons que les facteurs internes et externes permettent d'éclairer le rôle actuel que joue la France dans la diffusion et la consécration de la prose latino-américaine.

Concernant l'objectif central de comprendre l'évolution de la réception critique de la prose latino-américaine, nous commencerons par présenter les conclusions générales puis nous passerons à celles concernant chacun des auteurs de notre corpus. En comparaison avec la période précédente, nous avons démontré le rôle fondamental de médiation que continuent à jouer les spécialistes et connaisseurs[1069] du monde hispanique dans la diffusion et la réception de la prose latino-américaine. Sur les quinze textes étudiés, dix ont été écrits par des commentateurs familiarisés avec la culture ou la littérature de cette région, à savoir Claude Fell, Gilles Bataillon, Gabriel Saad, Jacobo Machover, Claude Couffon, André Gabastou, François Gaudry, Philippe Lançon[1070] et Enrique Vila-Matas. En d'autres termes, les journaux et revues étudiés ont principalement fait appel à des spécialistes pour présenter une critique littéraire de la prose de cette région, leur contribution visant à positionner cette littérature et à lui permettre de continuer à accumuler du *capital littéraire* s'avère donc essentielle. De leur côté, des commentateurs non spécialistes, comme René Étiemble, Philippe Sollers, Daniel Rondeau, Olivier Mony, ont commenté toutes les nouveautés littéraires, qui ne comprenaient pas seulement des littératures étrangères mais aussi françaises. Et, comme nous l'avons détaillé dans la troisième partie de notre thèse, les traductions vers l'espagnol ne représentent que 3,4 % des livres traduits, de sorte que les commentaires à leur sujet dans les publications destinées au grand public sont très rares. Cependant, il convient également de noter que les commentateurs non spécialisés disposent généralement d'espaces bien établis dans leurs journaux ou magazines respectifs à partir desquels ils commentent périodiquement des livres, c'est pourquoi ils sont classés comme critiques littéraires ; contrairement aux commentateurs spécialisés qui sont généralement invités à émettre des critiques précises sur un auteur ou un livre. Pour cette raison, les commentateurs non spécialistes ont un plus grand *crédit littéraire* et leur capacité de consécration est généralement plus grande.

Un autre aspect général démontré dans cette thèse est la transformation que les publications écrites ont subie au cours des dernières décennies, modifiant ainsi l'espace qu'elles accordent à la section des commentaires littéraires. La réduction de la taille des publications a eu pour conséquence que la capacité argumentative a elle aussi diminué, ce qui est tout

1069 Dans ce contexte, nous évitons d'utiliser le terme hispaniste puisque certains commentateurs comme Philippe Lançon, qui avait une grande connaissance de cette littérature en tant que lecteur, ou Vila-Matas, plutôt un auteur, ne correspondent pas à cette définition.

1070 Rappelons que ce dernier a écrit deux commentaires sur notre corpus.

particulièrement visible si l'on compare les commentaires des années soixante à ceux des années deux mille. Il faut aussi prendre en compte que l'un des objectifs des publications les plus récentes est de s'adapter pour s'adresser au plus large public possible, ce qui est, directement ou indirectement, à l'origine d'un appauvrissement du langage analytique dans les commentaires. De plus, le rôle omniprésent que les images ont acquis et qui accompagnent habituellement les commentaires réduit davantage le corps du texte.

En revanche, nous pouvons affirmer qu'il existe bel et bien une relation claire entre les éléments paratextuels des livres traduits, et qui ont été préparés par les éditeurs et non par les auteurs, et les commentaires analysés à partir de notre corpus. Ainsi, certains thèmes mis en évidence dans la quatrième de couverture ou dans les préfaces sont également soulignés ou mentionnés par les commentateurs. Dans le cas de Borges, nous voyons la mention claire du cosmopolitisme, adressée tout à la fois par Ibarra dans la « Préface » de *Fictions* et par Étiemble ; dans le cas de Vargas Llosa, les éditeurs de Gallimard et Fell soulignent que son livre sert à décortiquer la société péruvienne ; en ce qui concerne Onetti les éditeurs de Stock et Brunetière soulignent la typologie métaphysique de l'Uruguayen ; quant à Arenas, les éditeurs des Éditions du Seuil et Couffon suggèrent indirectement que l'écrivain est censuré à Cuba et le positionnent comme un critique du régime castriste ; dans le cas de Bolaño la parenté avec certains aspects de la littérature de Borges est mentionnée dans la « Préface » de Christian Bourgois et dans le commentaire de Lançon. Ainsi, l'objectif des éléments paratextuels de focaliser l'opinion du lecteur sur certains sujets établis par les éditeurs remplit sa fonction puisque les commentateurs de notre corpus l'ont eux aussi abordé.

Il faut aussi souligner qu'au milieu des années quatre-vingt, lorsque la prose latino-américaine jouissait déjà d'une réputation bien établie, des commentateurs comme Gilles Bataillon ou Gabriel Saad incorporaient dans leurs textes les analyses de critiques littéraires latino-américains comme José Miguel Oviedo, pour parler de Vargas Llosa, et Jorge Ruffinelli, pour discuter du travail d'Onetti. Cette décision s'avère importante car elle constitue un tournant dans les relations littéraires de ces deux zones géographiques, puisque désormais non seulement l'existence d'écrivains de grande qualité était reconnue, mais aussi celle des critiques qui en savaient plus sur cette littérature que leurs pairs français, voire même qui orientaient la compréhension sur eux. De cette façon, avec l'existence établie des maisons d'édition, d'écrivains et désormais de critiques latino-américains, l'ensemble des éléments qui détermine l'existence d'une littérature autonome a été établi. La reconnaissance de la France à cet égard, à travers les commentateurs, donne plus de *crédit littéraire* à cette région. De même, aussi bien sur la quatrième de couverture que dans les préfaces et les commentaires,

l'on observe également une évolution dans le traitement des éléments de référence pour faire un approchement ou classer l'auteur ou le livre commenté. Si, durant les premières décennies, les écrivains de notre corpus étaient souvent comparés à des auteurs d'autres espaces géographiques ou linguistiques, notamment à ceux européens, ces dernières années, d'autres écrivains latino-américains déjà établis dans le *centre* ont toutefois également commencé à être pris pour références ; la comparaison faite entre Bolaño et Borges ou le lien de parenté établi entre Alejo Carpentier et Arenas en sont de bons exemples.

Un autre phénomène présent chez tous les auteurs et commentaires de notre corpus est la transformation de l'image de l'auteur lors du processus de consécration. Il a été mentionné que lorsqu'un nouveau livre apparaît, il crée en effet la notion d'« auteur », entendu simplement comme la personne qui a créé un produit. Cependant, si un agent doté d'un *crédit littéraire* le reconnaît en tant qu'esthétique, c'est-à-dire comme contenant une valeur littéraire, le phénomène de *littérarisation* décrit par Pascale Casanova, se produit et « l'auteur » devient un « écrivain ». Mais étant donné que notre objet d'étude porte sur des livres de littérature étrangère, et que ceux-ci sont considérés comme un bien rare en lui-même, ce premier phénomène se produit automatiquement, puisque la traduction du livre lui-même est un acte de *littérarisation* et constitue une reconnaissance de l'existence de « l'écrivain ». Or, l'on peut identifier qu'une fois que « l'écrivain » parvient à accumuler un *capital* important qui le distingue, les commentateurs s'intéressent à lui en tant qu'« individu », de sorte que son image est ainsi complétée par des informations sur sa vie personnelle et privée. Dans le cas de Borges, Lançon énumère ses passe-temps et ses défauts ; dans celui de Vargas Llosa, Rondeau détaille les lieux qui ont marqué sa vie personnelle ; dans celui d'Onetti, Machover décrit sa dépendance à l'alcool; dans celui d'Arenas, Gaudry raconte son homosexualité, sa maladie due au sida et son suicide ; dans celui de Bolaño, Mony révèle ses goûts musicaux et ses activités préférées. La consécration de « l'écrivain » est donc synonyme d'exhibition, volontaire ou involontaire, de « l'individu ». S'il est vrai que nombre de ces éléments peuvent contribuer à mieux décortiquer la production littéraire d'un « écrivain » ou de son œuvre, il convient toutefois de souligner que l'intérêt pour « l'individu » dans les publications n'intervient qu'après sa consécration.

D'autre part, le phénomène de *dénationalisation* décrit par Casanova, dans laquelle une œuvre cesse d'être conçue comme un produit d'une littérature nationale pour pouvoir être consacrée au *centre* et devenir ainsi une œuvre universelle, se répète chez l'ensemble de nos auteurs étudiés, hormis Arenas ; certains dès les premiers commentaires et d'autres dans les derniers. Cette « dénationalisation » se manifeste de différentes manières, telles que la classification de

l'auteur latino-américain comme européen ou cosmopolite ou la comparaison avec des écrivains déjà établis au centre et dont l'œuvre constitue une référence mondiale, processus qui accompagne ainsi la *littérarisation* d'un livre ou d'un auteur. De notre côté, nous avons identifié un autre phénomène que nous avons appelé *défrontiérisation* et qui accompagne également le processus de consécration. Celle-ci se caractérise par le fait qu'elle commence dans la *périphérie* et qu'elle confronte la notion de sa propre littérature nationale jusqu'à lui donner un nouveau sens. Ainsi, l'écrivain propose une œuvre qui cherche, consciemment ou inconsciemment, à redéfinir les frontières de sa littérature nationale, à renouveler la notion que l'on se fait d'elle. Pour cette raison, la *défrontiérisation* connaît généralement le silence ou la confrontation sur son territoire national, ce qui s'est produit dans le cas de Borges, Vargas Llosa, d'Onetti et de Bolaño. Cependant, ces œuvres sont généralement celles qui obtiennent leur consécration au *centre* de la Littérature mondiale et diffèrent des autres traductions qui atteignent certes le *centre* mais n'obtiennent pas pour autant le succès auprès de la critique.

Si nous passons aux conclusions individuelles, l'analyse des commentaires à partir des années cinquante sur les livres de Borges prouve que l'Argentin a presque instantanément rencontré un succès critique en France. Le commentaire d'Étiemble en 1952, où abondent les stratégies discursives totalisantes, et la traduction rapide de ses œuvres en sont la preuve. Au cours des premières années, la figure de Caillois a été essentielle pour lui permettre d'atteindre le niveau de diffusion et d'acceptation qu'il a obtenu en France, puisqu'il a lui-même dirigé les axes thématiques pour comprendre sa prose. L'un des concepts clés qui est présenté dans sa réception, aussi bien chez Étiemble que chez Sollers, est sa soi-disant identité de cosmopolite, ses racines européennes ou ce que l'on appelait aussi son occidentalisme. S'il est vrai que ce concept a été promu par les traducteurs et éditeurs eux-mêmes, Néstor Ibarra et Caillois, dans la première édition de *Fictions*, il a été rapidement repris par les deux commentateurs et, en général, par la critique littéraire de l'époque, puisque la notion d'écrivain argentin, en particulier, ou latino-américain, en général, n'était pas très claire à cette époque, raison pour laquelle l'on considérait qu'un tel niveau de connaissance ne pouvait s'expliquer que par une affiliation directe à l'Europe. Le renouvellement de l'*horizon d'attente* de cette littérature et l'émergence d'autres écrivains, parmi lesquels Octavio Paz, qui revendiquait non seulement l'accès aux savoirs de l'Occident mais aussi de l'Orient, permettraient à l'image de Borges en tant qu'écrivain de s'échapper de l'européanisation et à son identité argentine d'être soulignée. D'autre part, il est également clair que l'internationalisation de Borges ne s'avère possible que grâce au soutien de la France, qui joue un rôle central dans sa diffusion au point de favoriser

sa publication dans la collection La Pléiade de Gallimard. Actuellement, Vargas Llosa fait également partie de la prestigieuse collection, cependant, Borges a une autre particularité encore plus remarquable, qui est l'adjectivation de son nom de famille, « borgésien », qui apparaît dans les publications françaises depuis les années 1970.

Quant à Vargas Llosa, l'analyse des commentaires permet d'affirmer que sa réception en France a connu plusieurs étapes. Tout d'abord, l'on trouve un accueil discret dans lequel Claude Fell le compare à un autre écrivain latino-américain Alejo Carpentier et le confine presque exclusivement sur le territoire de l'Amérique latine, ce qui lui assure reconnaissance et diffusion mais ne garantit pas pour autant encore son appartenance au *centre*. Fell insiste aussi sur sa littérature réaliste qui permet au lecteur français de comprendre le contexte social et politique de toute la région à travers une histoire qui se déroule au Pérou. Ce dernier aspect sera repris dans le commentaire de Gilles Bataillon qui intégrera également les notions d'autobiographie et le caractère conflictuel de ses œuvres avec les autorités ou une partie de la société péruvienne. Cependant, les stratégies discursives de Bataillon reconnaissent l'existence d'une similitude entre les œuvres de Vargas Llosa et celles de Flaubert, ce qui nuit à l'authenticité de son travail. Ainsi, jusqu'à la fin des années 1980, Vargas Llosa était classé comme un écrivain latino-américain qui permettait d'appréhender les problèmes sociaux de son espace géographique à travers ses romans et dont les techniques littéraires révélaient son adhésion à la littérature française. Cependant, le commentaire de Daniel Rondeau a pleinement élargi cette vision puisque dans les années deux mille, Vargas Llosa avait abordé d'autres sujets qui lui avaient permis de s'évader de cette typologie et avait également suscité des critiques positives, parmi lesquelles celle de Rondeau qui a utilisé diverses stratégies discursives totalisantes. Nous pensons que cette décision a elle aussi contribué à sa consécration au *centre* puisqu'elle a permis de le concevoir comme un auteur aux thèmes universels et a garanti sa *dénationalisation*.

Dans le cas d'Onetti, nous identifions que sa réception et sa diffusion reproduisent largement le même phénomène que celui qui l'a accompagné dans le monde hispanophone. En dépit du fait qu'une traduction complète de ses œuvres en français ait été faite, le nombre de commentaires à leur sujet ne s'avère toutefois pas abondant. Le dernier commentaire concernant une nouveauté littéraire que nous avons trouvé dans une publication destinée au grand public, était celui de Jacobo Machover en 1997, ce en dépit du fait que sa dernière œuvre traduite était la réédition de *Para una tumba sin nombre* en 2008. De plus, les trois commentateurs de son œuvre sont ceux disposant du *crédit littéraire* le plus faible de notre corpus, ce qui expliquerait aussi la valeur éditoriale des publications vis-à-vis de l'écrivain et

de son œuvre. N'oublions pas que même la parution de sa première traduction, *Le Chantier* chez Stock, comme l'a souligné la traductrice Laure Bataillon, fut repoussée à 1967 et publiée avec diverses omissions afin de l'adapter au public français ; sans compter, en outre, que le commentaire de Philippe Brunetière à son sujet était très succinct et que parmi ses stratégies discursives, une atténuation de la technique narrative a été mise en évidence, ce qui aurait pu décourager le lecteur commun et limiter sa diffusion. Pour sa part, Gabriel Saad reconnaît aussi le thème et le style particuliers d'Onetti, mais, contrairement à Brunetière, il les met en valeur puisqu'il considère qu'ils précèdent le roman existentialiste. Le commentaire de Saad se distingue donc par l'utilisation abondante de stratégies discursives totalisantes, cependant, et Saad étant un spécialiste de la littérature uruguayenne, son commentaire doit être compris comme un effort individuel de contribuer à sa diffusion. De son côté, Jacobo Machover emploie lui aussi des stratégies totalisantes, mais de même que Saad, il reconnaît qu'Onetti continue à être marginalisé, ce qui signifie que malgré le travail de traduction, de diffusion et de critique, tous ses efforts n'ont toutefois pas permis de le faire connaître du grand public. La stratégie de Machover consiste donc à le situer comme un écrivain issu d'une minorité sélective.

Cependant, la réception d'Onetti questionne le rapport entre la valeur esthétique d'une œuvre, sa diffusion et son succès commercial ou critique. Dans le cas d'Onetti, la première réception a été rapidement confirmée non seulement par les commentateurs de notre corpus mais aussi par un groupe d'écrivains des deux côtés de l'Atlantique, ainsi que par les prix littéraires reçus, l'on peut donc dire que ce fut un succès critique. En dépit de cela, la parution de ses traductions en français est irrégulière et elle n'obtient ni succès commercial ni large diffusion auprès du grand public. Pour expliquer le cas d'Onetti, nous évoquons le concept de « signification virtuelle »[1071] de H. R. Jauss dans lequel l'on analyse le niveau de résistance que peut générer une œuvre lorsqu'elle apparaît à une certaine période. Or, rappelons-nous qu'en Amérique latine comme à l'extérieur, l'*horizon d'attente* de sa littérature avait été récemment renouvelé et le concept qui l'accaparait était le réalisme, que l'on pouvait présenter comme un réalisme magique, critique ou un réalisme viscéral. Comme nous l'avons vu dans l'analyse des commentaires, l'œuvre d'Onetti était classée comme métaphysique, elle ne s'inscrivait donc pas dans la notion de prose latino-américaine de son temps, même si l'on reconnaissait toutefois sa valeur esthétique, sa « signification virtuelle ». Cela expliquerait le décalage entre son accueil critique positif et sa diffusion massive.

1071 Voir page 97.

En revanche, la réception de Reinaldo Arenas est fort différente de celle d'Onetti, puisque les apports littéraires esthétiques de son œuvre sont très faibles dans les commentaires analysés, ce qui contraste avec sa diffusion massive en France. De plus, il existe une relation entre les appréciations que l'on fait de lui dans les publications et la période à laquelle elles paraissent. La mise en page des nouveautés littéraires d'Arenas se positionne en effet mieux durant les premières années que les dernières, ce qui coïncide avec l'intérêt suscité pour la Révolution cubaine en France. Il s'agira là d'un élément commun à toute la réception d'Arenas, à savoir celui de sa classification comme dissident du régime castriste, caractéristique qui met ainsi en évidence le côté politique de cet écrivain plus que la valeur esthétique de ses œuvres. On le constate également dans les commentaires, puisqu'aucun commentateur ne se soucie d'affirmer si les livres d'Arenas sont des textes *amples* ou *épurés*. Ainsi, sa production littéraire sera davantage présentée comme un contrepoids à la propagande de Fidel Castro, c'est pourquoi tous les commentaires souligneront toujours le statut de dissident de l'auteur et le refus des autorités cubaines de diffuser sa prose, situation qui se reflète tout à la fois dans les commentaires de Claude Couffon et d'André Gabastou, qui présentent peu de stratégies totalisantes sur ses livres, alors que François Gaudry les utilise quant à lui, mais pour positionner cet auteur en tant que critique des dictatures. De même, par rapport à Vargas Llosa, Arenas ne parvient pas à se dégager de cette catégorisation, de sorte que toute sa réception en France se cantonnera à cette image. Pour cette raison, nous pouvons affirmer que malgré le succès de diffusion qu'il a connu, l'absence d'une évaluation esthétique de son travail a limité sa consécration. Pour cette même raison, l'image que le lecteur français se faisait d'Arenas était celle d'un auteur étroitement lié à la « cubanité ». En ce sens, la *dénationalisation* d'Arenas ne s'est pas complètement concrétisée puisque, même s'il est parvenu à être situé dans le *centre*, son travail a toutefois continué à être associé à un thème et une identité cubains.

Enfin, la réception de Roberto Bolaño montre les caractéristiques typiques d'une consécration mais dans un espace limité en termes d'années. Dans le premier commentaire, celui de Philippe Lançon, Bolaño est confiné à son territoire géographique, à savoir l'Amérique latine, et il est également positionné comme un affilié à la littérature de Borges, de sorte que sa proposition littéraire est davantage présentée comme la continuation d'un modèle qu'une proposition originale. En dépit du fait que Lançon utilise également des stratégies discursives pour mettre en valeur les apports de Bolaño en introduisant la notion de violence politique et sociale latente en Amérique latine pour le distinguer de Borges, l'auteur chilien n'est que relativement valorisé. De son côté, le commentaire de Vila-Matas le positionne au sommet de

la littérature en espagnol et contribue ainsi à la *dénationalisation* de son œuvre. Cependant, Vila-Matas ne peut pas le positionner au *centre* de la littérature mondiale car, étant un auteur espagnol, il ne dispose pas d'un *crédit littéraire* suffisant. En dépit de cela, sa stratégie discursive s'est attachée à mettre en valeur les œuvres de Bolaño non encore traduites en français à cette époque, ce qui pourrait expliquer aussi l'accueil de Lançon qui n'avait pas encore lu les livres les plus célébrés du Chilien. Le commentaire de Mony se caractérise pour sa part par l'abondance des stratégies totalisantes et contribue à la consécration de Bolaño, même si, comme nous l'avons souligné, celle-ci a commencé aux États-Unis des années auparavant, Mony rejoint donc cette tendance internationale. En ce sens, le processus de consécration de Bolaño est similaire à celui de Vargas Llosa, hormis qu'il s'est déroulé en l'espace de moins d'une décennie, l'on peut considérer aussi qu'elle s'est accélérée en raison de la mort prématurée de l'écrivain chilien.

De cette manière, les écrivains choisis de notre corpus, de même que les commentateurs, nous montrent qu'il existe différents processus de consécration. De plus, ils nous permettent de confirmer que même si un écrivain de la *périphérie* atteint le *centre*, il ne parvient pas de façon automatique à une consécration complète, car d'autres éléments le conditionnent. De même, le rôle joué par la France, ces dernières décennies, dans la diffusion et surtout dans l'accumulation du *capital littéraire* en Amérique latine, est incontestable et, en dépit du fait qu'elle n'exerce plus sa direction, elle contribue cependant toujours à accélérer la reconnaissance internationale d'un auteur. La comparaison faite entre Bolaño et Borges montre également l'augmentation du *capital littéraire* de la prose latino-américaine, puisque désormais des auteurs comme Borges sont considérablement imitables, c'est-à-dire qu'ils jouissent d'une esthétique identifiable et ont un effet valorisant au sein de la Littérature mondiale. Tout cela est possible grâce au travail commencé il y a plus d'un siècle auquel ont participé traducteurs, médiateurs, maisons d'édition, commentateurs, universitaires, revues et journaux, des deux côtés de l'Atlantique ; c'est-à-dire grâce au renforcement des relations littéraires entre l'Amérique latine et la France.

BIBLIOGRAPHIE

I. TEXTES ÉTUDIÉS
I.1. REINALDO ARENAS (CUBA)
I.2. ROBERTO BOLAÑO (CHILI)
I.3. JORGE LUIS BORGES (ARGENTINE)
I.4. JUAN CARLOS ONETTI (URUGUAY)
I.5. MARIO VARGAS LLOSA (PÉROU)

II. COMMENTAIRES ÉTUDIÉS
II.1. SUR REINALDO ARENAS
II.2. SUR ROBERTO BOLAÑO
II.3. SUR JORGE LUIS BORGES
II.4. SUR JUAN CARLOS ONETTI
II.5. SUR MARIO VARGAS LLOSA

III. TEXTES CRITIQUES
III.1. SUR REINALDO ARENAS
III.2. SUR ROBERTO BOLAÑO
III.3. SUR JORGE LUIS BORGES
III.4. SUR JUAN CARLOS ONETTI
III.5. SUR MARIO VARGAS LLOSA

IV. ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE LATINO-AMÉRICAINE

V. OUVRAGES GÉNÉRAUX
V.1.SUR L'HISTOIRE DE L'ÉDITION ET LA CRITIQUE
V.2. SUR LA RÉCEPTION
V.3. SUR LA LITTÉRATURE MONDIALE ET ÉTRANGÈRE
V.4. DIVERS

I. TEXTES ÉTUDIÉS

I.1. REINALDO ARENAS (CUBA)

Livres en français

ARENAS, Reinaldo. *Le Monde hallucinant,* Paris, Éditions du Seuil, 1968.

_____. *Le Puits,* Paris, Éditions du Seuil, 1973.

_____. *Le Palais des très blanches moufettes,* Paris, Éditions du Seuil, 1975.

_____. *La Plantation,* Paris, Éditions du Seuil, 1983.

_____. *Arturo, l'étoile la plus brillante,* Paris, Éditions du Seuil, 1985.

_____. *Encore une fois la mer,* Paris, Éditions du Seuil, 1987.

_____. *Le Portier,* Paris, Presses de la Renaissance, 1988.

_____. *Fin de défilé,* Paris, Presses de la Renaissance, 1988.

_____. *La Colline de l'ange,* Paris, Presses de la Renaissance, 1989.

_____. *Voyage à La Havane,* Paris, Presses de la Renaissance, 1990.

_____. *Avant la nuit. Autobiographie,* Paris, Juillard, 1991.

_____. *Adiós a mamá*. Paris, Le Serpent à plumes, 1993.

_____. *La Couleur de l'été,* Paris, Stock, 1996.

_____. *L'Assaut,* Paris, Stock, 2000.

Livres en espagnol

ARENAS, Reinaldo. Celestino antes del alba, Éditions Unión, 1967.

_____. *El mundo alucinante,* México, Editorial Diógenes,1969.

_____. *El palacio de las blanquísimas mofetas*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1980.

_____. *El central*, Barcelona, Seix Barral, 1981.

_____. *Termina el desfile*, Barcelona, Seix Barral, 1981.

_____. *Otra vez el mar*, Barcelona, Argos Vergara,1982.

_____. *Arturo, la estrella más brillante*, Barcelona, Montesinos, 1984.

_____. *El portero*, Barcelona, Montesinos, 1987.

_____. *La loma del Ángel*, Málaga, DADOR, 1987.

_____. *Viaje a La Habana*, Miami, Ediciones Universal, 1990.

_____. *El color del verano*, Miami, Ediciones Universal, 1991.

_____. *El asalto*, Miami, Ediciones Universal, 1991.

_____. *Antes que anochezca*, Barcelona, Tusquets, 1992.

_____. *Adiós a mamá*, Barcelona, Ediciones Altera, 1995.

I.2. ROBERTO BOLAÑO (CHILI)

<u>*Livres en français*</u>

BOLAÑO, Roberto. *Étoile distante,* Paris, Christian Bourgois, 2002.

_____. *Nocturne du Chili,* Paris, Christian Bourgois, 2002.

_____. *Amuleto,* Montréal, Les Allusifs, 2002.

_____. *La littérature nazie en Amérique,* Paris, Christian Bourgois, 2003.

_____. *Des Putains meurtrières,* Paris, Christian Bourgois, 2003.

_____. *Monsieur Pain,* Montréal, Les Allusifs, 2012.

_____. *Appels téléphoniques,* Paris, Christian Bourgois, 2004.

_____. *Anvers,* Paris, Christian Bourgois, 2004.

_____. *Le Gaucho insupportable,* Paris, Christian Bourgois, 2004.

_____. *La Piste de glace,* Paris, Christian Bourgois, 2005.

_____. *Détectives sauvages,* Paris, Christian Bourgois, 2006.

_____. *2666,* Paris, Christian Bourgois, 2008.

_____, PORTA, Antoni García. *Conseils d'un disciple de Morrison à un fanatique de Joyce,* Paris, Christian Bourgois, 2009.

_____. *Le Troisième Reich,* Paris, Christian Bourgois, 2010.

<u>*Livres en espagnol*</u>

BOLAÑO, Roberto, PORTA, Antoni García *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce,* Barcelona, Anthropos, 1984.

BOLAÑO, Roberto. *La senda de los elefantes*, Toledo, Ayuntamiento de Toledo, 1984.

_____. *La pista de hielo,* Alcalá de Henares, Ayuntamiento Alcalá de Henares, 1993.

_____. *Estrella distante,* Barcelona, Anagrama, 1996.

_____. *La literatura nazi en América,* Barcelona, Anagrama, 1996.

_____. *Llamadas telefónicas,* Barcelona, Anagrama, 1997.

_____. *Los detectives salvajes,* Barcelona, Anagrama, 1998.

_____. *Amuleto,* Barcelona, Anagrama, 1999.

_____. *Nocturno de Chile,* Barcelona, Anagrama, 2000.

_____. *Putas asesinas,* Barcelona, Anagrama, 2001.

_____. *Amberes,* Barcelona, Anagrama, 2002.

_____. *2666,* Barcelona, Anagrama, 2004.

_____. *El gaucho insufrible,* Barcelona, Anagrama, 2004.

_____. *El Tercer Reich,* Barcelona, Anagrama, 2010.

I.3. JORGE LUIS BORGES (ARGENTINE)

Livres en français

BORGES, Jorge Luis. *Fictions,* Paris, Gallimard, 1951.

_____. *Labyrinthes,* Paris, Gallimard, 1953.

_____. *Histoire de l'infamie,* Paris, Éditions du Rocher, 1958.

_____, GUERRERO, Margarita. *Manuel de zoologie fantastique,* Paris, Julliard, 1965.

_____. *L'Aleph,* Paris, Gallimard, 1967.

_____, BIOY CASARES, Adolfo. *Six problèmes pour don Isidro Parodi,* Paris, Denoël, 1967.

_____, BIOY CASARES, Adolfo. *Chroniques de Bustos Domecq,* Paris, Denoël, 1970.

_____. *Le rapport de Brodie,* Paris, Gallimard, 1972.

_____. *Le Livre de sable,* Paris, Gallimard, 1978.

_____, BIOY CASARES, Adolfo. *Nouveaux contes de Bustos Domecq,* Paris, Robert Laffont, 1984.

_____. *Histoire universelle de l'infamie,* Paris, Christian Bourgois, 1985.

_____, GUERRERO, Margarita. *Le livre des êtres imaginaires,* Paris, Gallimard, 1987.

_____. *La bibliothèque de Babel,* Paris, René Bonargent, 1987.

_____. *Oeuvres complètes I,* Paris, Gallimard, collection La Pléiade, 1993.

_____. *Oeuvres complètes II,* Paris, Gallimard, collection La Pléiade, 1999.

_____, LEVINSON, Luisa Mercedes. *La sœur d'Eloísa,* Paris, Verdier, 2003.

Livres en espagnol

BORGES, Jorge Luis. *Historia universal de la infamia,* Buenos Aires, Editorial Tor, 1935.

_____, BIOY CASARES, Adolfo. *Seis problemas para Isidro Parodi,* Buenos Aires, Sur, 1942.

BORGES, Jorge Luis. *Ficciones,* Buenos Aires, Sur, 1944.

_____. *El Aleph,* Buenos Aires, Editorial Losada, 1949.

_____. *La hermana de Eloísa,* Buenos Aires, Ene Editorial,1955.

_____, GUERRERO, Margarita. *Manual de zoología fantástica,* Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1957.

_____, BIOY CASARES, Adolfo. *Crónicas de Bustos Domecq,* Buenos Aires, Editorial Losada, 1967.

_____, GUERRERO, Margarita. *El libro de los seres imaginarios,* Buenos Aires Editorial Kier,1967.

_____. *El informe de Brodie,* Buenos Aires, Emecé Editores, 1970.

_____. *El libro de arena,* Buenos Aires, Emecé Editores, 1975.

_____. *Nuevos cuentos de Bustos Domecq,* Buenos Aires, Ediciones Librería La Ciudad, 1977.

I.4. JUAN CARLOS ONETTI (URUGUAY)

Livres en français

ONETTI, Juan Carlos. *Le Chantier,* Paris, Stock, 1967.

_____. *Trousse-vioques,* Paris, Stock, 1970.

_____. *La Vie brève,* Paris, Stock, 1971.

_____. *Le bas-fonds du rêve,* Paris, Gallimard, 1981.

_____. *Le Puits,* Paris, Christian Bourgois, 1985.

_____. *Les Adieux,* Paris, Christian Bourgois, 1985.

_____. *Ramasse-Vioques,* Paris, Gallimard, 1986.

_____. *Une nuit de chien,* Paris, Christian Bourgois, 1987.

_____. *La Fiancée volée,* Paris, Gallimard, 1987.

_____. *Terre de personne,* Paris, Christian Bourgois, 1989.

_____. *C'est alors que,* Paris, Gallimard, 1989.

_____. *Demain sera un autre jour,* Paris, Le Serpent à Plumes, 1994.

_____. *Quand plus rien n'aura d'importance,* Paris, Christian Bourgois, 1994.

_____. *Laissons parler le vent,* Paris, Gallimard, 1996.

_____. *À une tombe anonyme,* Paris, Gallimard, 2008.

Livres en espagnol

ONETTI, Juan Carlos. *El pozo,* Montevideo, Ediciones Signo, 1939.

_____. *Tierra de nadie,* Buenos Aires, Editorial losada, 1941.

_____. *Para esta noche,* Buenos Aires, Editorial Poseidón, 1943.

_____. *La vida breve,* Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1950.

_____. *Los adioses,* Buenos Aires, Sur, 1954.

_____. *Para una tumba sin nombre,* Montevideo, Editorial Marcha, 1959 .

_____. *El astillero,* Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1961.

_____. *Juntacadáveres,* Montevideo, Editorial Alfa, 1964.

_____. *La novia robada : y otros cuentos,* Montevideo, Centro Editor de América Latina, 1968.

_____. *Tan triste como ella y otros cuentos,* Barcelona, Lumen, 1976.

_____. *Dejemos hablar al viento,* Barcelona, Bruguera Alfaguara, 1981.

_____. *Presencia y otros relatos,* Madrid, Almarabu, 1986.

_____. *Cuando entonces,* Madrid, Mondadori, 1987.

_____. *Cuando ya no importe,* Madrid, Alfaguara, 1993.

I.5. MARIO VARGAS LLOSA (PÉROU)

Livres en français

VARGAS LLOSA, Mario. *La Ville et les Chiens,* Barcelona, Editorial Rocas, 1959.

_____. *La Maison verte,* Paris, Gallimard, 1969.

_____. *Conversation à La Cathédrale,* Paris, Gallimard, 1973.

_____. *Les Chiots suivi par Les Caids,* Paris, Gallimard, 1974.

_____. *Pantaleón et les visiteuses,* Paris, Gallimard, 1975.

_____. *La Tante Julia et le Scribouillard,* Paris, Gallimard, 1979.

_____. *La Guerre de la fin du monde,* Paris, Gallimard, 1983.

_____. *Histoire de Mayta,* Paris, Gallimard, 1986.

_____. *Qui a tué Palomino Molero ?,* Paris, Gallimard, 1987.

_____. *L'Homme qui parle,* Paris, Gallimard, 1989.

_____. *L'Éloge de la marâtre,* Paris, Gallimard, 1990.

_____. *Lituma dans les Andes roman,* Paris, Gallimard, 1996.

_____. *Les cahiers de don Rigoberto,* Paris, Gallimard, 1998.

_____. *La Fête au bouc,* Paris, Gallimard, 2002.

_____. *Le Paradis – un peu plus loin,* Paris, Gallimard, 2003.

_____. *Tours et détours de la vilaine fille,* Paris, Gallimard, 2006.

Livres en espagnol

VARGAS LLOSA, Mario. *Los jefes,* Barcelona, Editorial Rocas, 1959.

_____. *La ciudad y los perros,* Barcelona : Editorial Seix Barral, 1963.

_____. *La casa verde,* Barcelona, Seix Barral, 1966.

_____. *Los cachorros,* Barcelona, Editorial Lumen, 1967.

_____. *Pantaleón y las visitadoras,* Barcelona, Seix Barral, 1973.

_____. *La tía Julia y el escribidor,* Barcelona, Seix Barral, 1977.

_____. *La guerra del fin del mundo,* Barcelona, Seix Barral, 1981.

_____. *Historia de Mayta,* Barcelona, Seix Barral, 1984.

_____. *¿Quién mató a Palomino Molero?,* Barcelona, Seix Barral, 1986.

_____. *El hablador,* Barcelona, Seix Barral, 1987.

_____. *Elogio de la madrastra,* Barcelona, Tusquets, 1988.

_____. *Lituma en los Andes,* Barcelona, Planeta, 1993.

_____. *Los cuadernos de don Rigoberto,* Madrid, Alfaguara, 1997.

_____. *La fiesta del chivo,* Madrid, Alfaguara, 2000.

_____. *El paraíso en la otra esquina,* Madrid, Alfaguara, 2003.

_____. *Travesuras de la niña mala ,* Madrid, Alfaguara, 2006.

II. COMMENTAIRES ÉTUDIÉS

II.1. SUR REINALDO ARENAS

COUFFON, Claude. « Un contestataire cubain, Reinaldo Arenas », *Le Monde,* 22 mars 1969, p. I et III.

GABASTOU, André. « Une double désillusion », *Le Monde diplomatique*, 1 juillet 1990, p. 30.

GAUDRY, François. « Adios Arenas », *Sud-Ouest,* 6 février 2000, p. 27.

II.2. SUR ROBERTO BOLAÑO

LANÇON, Philippe. « Chilienne de vie ! », *Libération*, supplément Livres, 23 mai 2002, p. V.

MONY, Olivier. « Le tombeau des histoires », *Le Figaro Magazine,* n° 384, 21 juin 2008, p. 79.

VILA-MATAS, Enrique. « Roberto Bolaño l'intranquille », *Le Magazine littéraire*, n° 434, septembre 2004, pp. 78-79.

II.3. SUR JORGE LUIS BORGES

ÉTIEMBLE, Réné. « Un homme à tuer : Jorge Luis Borges, cosmopolite », *Les Temps modernes,* septembre, 1952 , pp. 512-526.

LANÇON, Philippe. « Ceci n'est pas un poème de Borges », *Libération*, supplément Livres, 27 mai 1999, pp. II-III.

SOLLERS, Philippe. « L'érudition comme préparation à l'extase », *Le Magazine littéraire*, n° 148, mai 1979, p. 9.

II.4. SUR JUAN CARLOS ONETTI

BRUNETIÈRE, Philippe. « *Le Chantier* par Juan Carlos Onetti », *Les Nouvelles littéraires,* 2 novembre 1967, p. 4.

MACHOVER, Jacobo. « Laissons parler le vent », *Le Magazine littéraire*, n° 355, juin 1997, p. 74.

SAAD, Gabriel. « Partager l'héroïsme des autres », *Le Monde diplomatique*, 1 janvier 1988, p. 30.

II.5. SUR MARIO VARGAS LLOSA

BATAILLON, GILLES. « Histoire de Mayta », *L'Esprit*, octobre, 1968, PP. 109-110.

FELL, Claude. « « La Maison verte » de Mario Vargas Llosa », *Le Monde,* 22 mars 1967, p. vii.

RONDEAU, Daniel. « Métamorphoses de la vilaine fille », *L'Express,* n° 2888, 9 novembre 2006, p. 122.

III. TEXTES CRITIQUES

III.1. SUR REINALDO ARENAS

ARENAS, Reinaldo. « Emir es un poema », *Homenaje a Emir Rodríguez Monegal*, Montevideo, Ministerio de Educación y Cultura, 1987, pp. 47-50.

_____. *Final de un cuento,* J.A., Antón Pachecho (Éd.), Huelva, Diputación Provincial de Huelva, 1991.

_____. « Celestino Antes Del Alba », *Mundo Nuevo*. N° 21, 2002, pp. 33-40.

_____. *Cartas a Margarita y Jorge Camacho (1967-1990),* Sevilla, Editorial Point de lunettes, 2010.

ARTALEJO, Lucrecia. « El color del verano (Review) »*,* in *World Literature Today,* volume 66n n° 3, pp. 485-486.

CONTE, Rafael. « La fiesta de las palabras. Severo Sarduy entre el juego y la transgresión », in *La llegada de los bárbaros. La recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981*, Jordi Gracia et Joaquín Marco (Éds.), Barcelona, Edhasa, 2004, p. 753-766.

CORRIGAN, Lisa M. *Becoming Reinaldo Arenas: Family, Sexuality, and the Cuban Revolution*. *QED: A Journal in GLBTQ Worldmaking*. Durham, Duke University Press, 2014.

DEFIOLLES, Laure. « Avant la nuit », in *Critique,* n° 696, mai 2005, pp. 437-439.

HASSON, LILIANE. « Reinaldo Arenas, Francia y El libro de las flores », in *Reinaldo Arenas : recuerdo y presencia*, Reinaldo Sánchez (Éd.), Miami, Ediciones Universal, 1994, pp. 109-120.

JIMÉNEZ, Luis et *al*. « Cuba: Un siglo de literatura (1902-2002) », in *Hispania,* volume 89, n° 3, septembre, 2006, pp. 537-528.

LÁPIDUS RADLOW, Batia. « Transformaciones económicas en los noventa y cambios espaciales en la provincia Ciudad de La Habana, Cuba », in *Investigaciones Geográficas* , volumen 1, n° 41, 2000, pp.150-166.

LUCIEN, Renée Clémentine. *Résisance et cubanité. Trois écrivains nés avec la Révolution cubaine,* Paris, L'Harmattan, 2006.

MÉNDEZ Y SOTO, Ernesto. *Panorama de la novela cubana de la revolución (1959-1970)*, Barcelona, Ediciones Universal, 1977.

PEREIRA, Armando. *Novela de la Revolución cubana (1960-1990),* México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

PÉREZ FIRMAT, Gustavo. *The Cuban Condition,* Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

RUBÉN, Gallo. « Reinaldo Arenas and Severo Sarduy: Notes Toward a History of a Friendship Gone Awry », in *The Princeton University Library Chronicle,* volume 67, n° 1, 2005, 86-94.

SOUQUET, Lionel. « Reinaldo Arenas : Simulacros e imagen « alucinante » contra la falsedad del realismo socialista ». *Imágenes y Realismos en América Latina*, Université de Leiden, septembre, 2011.

VARELA JÁCOME, Benito. *Asedios a la literatura cubana. Textos y contextos,* Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2002.

ZALACAÍN, Daniel. « Necesidad de libertad by Reinaldo Arenas », in *Hispania*. volume 86n n° 1, mars, 2003, pp. 57-58.

III.2. SUR ROBERTO BOLAÑO

AGUILAR SOSA, Yanet. « Bolaño, el antidivo por excelencia. Entrevista a Jorge Herralde », *El Universal*, juillet, 2014. [En ligne]. Consulté le 17 avril 2021. URL: https://confabulario.eluniversal.com.mx/el-antidivo-por-excelencia

AMUTIO, Robert. « Paroles de traducteur », *Les Astres noirs de Roberto Bolaño*, Karim BENMILOUD et Raphael Esteve (Dir.), Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2006, pp. 21-28.

ANDREWS, Chris. *Roberto Bolaño's fiction. An Expanding Universe,* New York, Columbia University Press, 2014.

BOLAÑO, Roberto. *Poesía reunida,* Barcelona, Alfaguara, 2018.

BIELSA, Esperança. « Translation and the international circulation of literature: A comparative analysis of the reception of Roberto Bolaño's work in Spanish and English », in *Translator*, volume 2, n° 19, 2013, pp. 157-181.

BIRN, Nicholas, et Juan de CASTRO. « Introduction: Fractured Masterpieces », *Roberto Bolaño as World Literature*, Nicholas Birns et Juan de Castro (Éds.), New York, Blomsbury Academic, 2017, pp. 1-20.

BORSO, Vittoria. « Vida, lenguaje y violencia: Bolaño y la "aufgabe" del escritor », in *Roberto Bolaño*, Madrid, Iberoamericana, 2019, pp. 15-32.

CAMUS, Pedro Salas. « La modernidad insufrible: Roberto Bolaño en los límites de la literatura latinoamericana contemporánea », in *Revista Iberoamericana,* volume 84, juillet, 2018, pp. 858-860.

CASTELLANOS MOYA, Horacio. « El guía de los zapadores suicidas », in *Roberto Bolaño, una literatura infinita*, Fernando Moreno (Cood.), Poitiers, Centre de Recherches Latino-américaines / Archivos Université de Potiers - CNRS, 2005, pp. 19-21.

CERCAS, Javier. « "Une amitié" ». *Europe : Roberto Bolaño*. Paris, 2018, pp. 19-24.

HERRALDE, Jorge. « Roberto Bolaño : la gestación de un mito [video interview] », Centro de Cultura Contemporània de Barcelona, 15 mars 2013 [En ligne]. Consulté le 11 mai 2022. URL : https://www.cccb.org/es/multimedia/videos/kosmopolis-13-roberto-bolano-la-gestacion-de-un-mito/211131

_____. « Vida editorial de Roberto Bolaño », in *Jornadas Homenaje: Roberto Bolaño (1953-2003)*, Ramón González Férriz (Éd.), Barcelona, Casa Amèrica a Catalunya, 2005, pp. 121-133.

_____. *Para Roberto Bolaño,* México D.F., Sexto Piso Editorial, 2005.

MADARIAGA CARO, Montserrat. *Bolaño infra 1975-1977,* Santiago de Chile, RIL Editores, 2010.

MORENO, Fernando. « Presentación », in *Roberto Bolaño, una literatura infinita*, Fernando Moreno (Cood.), Poitiers, Centre de Recherches Latino-américaines / Archivos Université de Potiers - CNRS, 2005, pp. 3-4.

MUTIO, Robert. « "Un poco raro" », in *Europe : Roberto Bolaño,* Paris, 2018, pp. 204-210.

OYARCE ORREGO, Alejandra. « Pistas de un naufragio. Cartografía de Roberto Bolaño de Chiara Bolognese » in *Acta literaria,* n° 41, 2010, pp. 151-154.

PLAZA ATENAS, Dino. « Roberto Bolaño : en el lado de afuera », in *Roberto Bolaño, una literatura infinita*, Fernando Moreno (Cood.), Poitiers, Centre de Recherches Latino-américaines / Archivos Université de Potiers - CNRS, 2005, pp. 101-108.

EPLER, Barbara. « Roberto Bolaño en Estados Unidos », in *Archivo Bolaño 1977-2003*,. Barcelona, CCCB Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2013, pp. 119-124.

GARCÍA PORTA, Antoni. « « Mi amigo ha pasado a ser un autor universal » A. G. Porta, escritor y amigo de Bolaño », [interview en vidéo], *El blog del Centre de Cultura Cotemporanià de Barcelona* [En ligne]. Consulté le 18 mai 2022, URL : http://blogs.cccb.org/veus/sin-categoria/el-meu-amic-ha-passat-a-ser-un-autor-universal-a-g-porta-escriptor-i-amic-de-bolano/?lang=es

GONZÁLEZ FÉRRIZ, Ramón (Éd.). *Jornadas Homenaje. Roberto Bolaño (1953-2003)*. Barcelona, Casa Amèrica a Catalunya, 2005.

MARISTAIN, Mónica. *Bolaño : a biography in conversations*. *Melville House,* Brooklyn, Melville House, 2014.

_____. « Final : « Estrella distante » (Entrevista) », in *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*, Barcelona, Anagrama, 2004, pp. 329-343.

ROMÁN-LAGUNAS, Jorge. « Diccionario de la Literatura chilena », in *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana,* volume 6, n° 11, 1980, pp. 150-153.

VILA-MATAS, Enrique. « Los escritores de antes», *Enrique Vila-Matas*, 2022 [En ligne]. Consulté le 13 février 2022. URL : http://www.enriquevilamatas.com/textos/textbolanoenblanes.html

III.3. SUR JORGE LUIS BORGES

ANNICK, Louis. « El Aleph de Roger Caillois en Gallimard o de cómo salir del laberinto », *Literatura latinoamericana mundial*, Gesine. Muller, et *al* (Dir.), Berlin, De Gruyter, 2020, pp. 125-146.

_____. « Étoiles d ' un ciel étranger : Roger Caillois », in *Littérature,* n° 170, 2013, pp. 71-81.

BORGES, Jorge Luis. « Assyriennes », *Lettres françaises,* Buenos Aires, octobre 1944.

_____. « La Mort et la boussole », *La France libre. Liberté, égalité et fraternité*. Londres, avril 1946.

_____. « Histoire du guerrier et de la captive (Traduit par Roger Caillois) », *Les Cahieres de la Pléiade,* Paris, 1949.

_____. « Fictions », *La Licorne,* Paris, mars 1947.

_____. « Les ruines circulaires », *Confluences,* Lyon, novembre 1946.

_____. « Le livre comme mythe », in *Le Débat* n° 22, volume 5, 1982, pp. 1-5 [En ligne]. Consulté le 27 avril 2020. URL: https://doi.org/10.3917/deba.022.0118.

BERNÈS, Jean-Pierre. « Chronologie », *Œuvres complètes de Jorge Luis Borges*, Jean-Pierre, Bernés (Éd.), Paris, Gallimard, collection La Pléiade, 1993, pp. xii-lvi.

BORDELOIS, Yvonne. « Borges y Guiraldes. Una pasión porteña. », in *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 585, 1999), pp. 19-50.

DRIEU DE LA ROCHELLE, Pierre. « Borges vaut le voyage », *L'Herne. Borges*, Paris : L'Herne, 1964, p. 105.

_____. « Solitude de Buenos Aires », *Sur les écrivains*, Paris : Gallimard, 1982, pp. 119-120.

FELGINE, Odile. *Roger Caillois. Biographie,* Paris, Éditions Stock, 1994.

_____. « Lettres Françaises : le virage américain », in *Roger Caillois*, Jean-Clarence Lambert (Éd.), Paris, Éditions de la Différence, 1991, pp. 314-327.

GALLIMARD, Antoine. « Un présent du futur », *Hommage à Jorge Luis Borges pour le centenaire de sa naissance*, Paris, Fondation internationale Jorge Luis Borges, 1999, p. 17.

GOMEZ MONTOYA, John Jairo. « Valery Larbaud y el bautismo francés de Borges », in *Mutatis Mutantis* 4, n° 1, 2011, pp. 89-92.

GONZÁLEZ CRUZ, Luis F. « Jorge Luis Borges », in *Revista Iberoamericana*, volumen 28, n° 78, octobre 1972, p. 161.

IBARRA, Néstor. « G. L. Borges », *Mesures,* n° 2, avril,1939, p. 116.

_____. « Jorge Luis Borges », *Lettres françaises*, 1944, pp. 9-12.

_____. « Préface », *Fictions* [de Jorge Luis Borges], Paris, Gallimard, pp. 1951 7-13.

LAFON, Michel, « Éditer et Lire Borges En France (1939-1970). Pour une poétique de la réception », in *ILCEA*, vol. 24, n°. 24, oct., 2015 [En ligne]. Consulté le 21 janvier 2022. URL : http://journals.openedition.org/ilcea/3659

LARBAUD, Valery. « Sur Borges », *L'Herne. Borges,* Paris, L'Herne, 1964, pp. 111-112.

MORENO BLANCO, Juan. « Borges depuis la France », in *Revue Silène. Centre de recherches en littérature et poétique comparées,* n° 8, 2016, pp. 182-195.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. « Borges y Nouvelle Critique », in *Revista Iberoamericana,* volume 38, n° 80, 1972, pp. 367-390.

SHAW, Donald L. « Manomètre (1922-28) and Borges first publications in France », in *Romance Notes,* volume 36, n° 1, 1995, pp. 27-34.

WIJNTERP, Lies. *Making Borges. The Early Reception in France ant United States,* Amsterdam, Ipskamp, 2015.

III.4. SUR JUAN CARLOS ONETTI

ANDREOLI-RALLE, Elena. *Juan Carlos Onetti: La Plume et Le Puits,* Paris, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 1987.

ONETTI, Juan Carlos. « Prólogo », *Novelas y relatos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1989.

_____. *Premio « Miguel de Cervantes » 1980,* Barcelona, Editorial Anthropos, 1990.

_____. « Recuerdo para Susana Soca », *Juan Carlos Onetti : Artículos 1975-1992*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2013, pp. 13-16.

CHAO, Ramón. *Onetti*. Collection. Paris : Plon, 1990.

CORRAL, Rose (Éd.). *Presencia de Juan Carlos Onetti. Homenaje en el Centenario de su nacimiento (1909 – 2009),* México D.F., Colegio de México, 2012.

CRUZ, Juan. « Juan Carlos Onetti », in *Cuadernos Hispanoamericanos*, volume 58, n° 4, 1990, pp. 557-559.

DOMÍNGUEZ, Carlos María. *Construcción de la noche. La vida de Onetti,* Montevideo, Editorial Cal y Canto, 2009.

FERREIRA, César. « El viaje a la ficción: El mundo de Juan Carlos Onetti by Mario Vargas Llosa », in *World Literature Today,* volume 83, n° 6, 2009, pp. 78-79.

FOUCHET, Max-Pol. « Préface », *Le Chantier* [de Juan Carlos Onetti], Paris, Stock, 1967, pp. 5-8.

FOSTER, David William. *Review of Onetti: los procesos de construcción del relato*. *La Palabra y el Hombre,* Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1978.

GILIO, María Esther. *Estás para creerme. Mis entrevistas con Onetti,* Montevideo, Editorial Cal y Canto, 2009.

KLEMPERER, Victor. « Nacimiento de una lengua », *Novelas y relatos de Juan Carlos Onetti*, Caracas, Monte Avila Editores, 1981, pp. IX-XL.

LAGMANOVICH, David. « Onetti: el ritual de la impostura de Hugo J. Verani », in *Revista Iberoamericana,* volume 49, n° 123, 1983, pp. 655-658

MANRIQUE GIRÓN, Raúl A. et *al* (Éds.). *Juan Carlos Onetti, ensayo iconográfico,* Madrid, Del Centro Editores, 2010.

MORENO, Fernando. *Coloquio internacional: La obra de Juan Carlos Onetti,* Madrid, Editorial Fundamentos, 1990.

MUÑOZ Molina, Antonio. « Sueños realizados: invitación a los relatos de Juan Carlos Onetti », *Cuentos Completos*, Madrid, Alfaguara, 1998, pp. 11-26.

PREGO GADEA, Omar. *Onetti. Perfil de un solitario,* Montevideo, Ediciones de la Banda oriental, 2009.

SAN ROMÁN, Gustavo (Éd.). *Onetti and others,* New York, University of New York Press, 1999.

III.5. SUR MARIO VARGAS LLOSA

BARRAL, Carlos. *Memorias,*Andreu Jaume (Éd.), Barcelona, Lumen, 2015.

BENSOUSSAN, Albert (Éd.). *L'Herne. Mario Vargas Llosa,* Paris, L'Herne, 2003.

BRYCE ECHENIQUE, Alfredo. « Retrato del artista por un adolescentes », in *Hispanoamérica,* n° 34, 1982, pp. 81-94.

CÁRDENAS, Federico de. « La total vigencia de los derechos humanos es central », *Mario Vargas Llosa. 80 años: Entrevistas escogidas*, Jorge Coáguila (Éd.), Lima, Revuelta Editores, 2016, pp. 179-194.

COUFFON, Claude. « Petite histoire d'un grand roman », *L'Herne: Vargas Llosa*. Paris, L'Herne Éditions, 2003, pp. 329-331.

G., J.P. « Un jeune écrivain péruvien à Paris », *Le Figaro,* 23 janvier 1958, p. 11.

GABRIEL-ROBINET, Louis. « Une "Victoire française", L'Exposition de Lima », in *Revue des deux mondes,* novembre, 1957, pp. 94-98.

MANEGAT, Julio. « *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa. El Noticiero Universal, 18 de febrero de 1964 », *La llegada de los bárbaros. La recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981*, Barcelona, Edhasa, 2004, pp. 296-298.

MENDOZA, Alejandro. « Los cinco mejores libros de Mario Vargas Llosa, según Juan Cruz », *El País,* 5 mars 2018 [En ligne]. Consulté le 17 avril 2023. URL : https://elpais.com/elpais/2018/03/02/escaparate/1519991842_215207.html

MICHAUD, Stéphane. « Chronologie », *Œuvres complètes* de Mario Vargas Llosa, Stéphane Michaud (Éd.), collection La Pléiade, Gallimard, 2016, pp. XXXV- LIX.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. « Madurez en Vargas Llosa », *Nuevo Mundo,* n° 3, septembre 1966, pp. 62-72.

VARGAS LLOSA, Mario. « Le grand-père », *Les Lettres nouvelles,* Paris, 1961, p. 23.

_____. « César Vallejo. Poète tragique », *Les Lettres françaises,* 19 avril 1962, p. 2.

_____. « Lope de Vega », *Les Lettres françaises,* 31 mai 1962, p. 4 .

_____. *Los años sin excusa. Memorias II*. Barcelona : Alianza Editorial, 1982.

_____. « Quand Paris était une fête », *L'Herne. Mario Vargas Llosa,* Paris, mars 2003, pp. 121-123.

_____. *Travesuras de la niña mala,* Barcelona, Alfaguara, 2006.

_____ et SALAZAR, Ina. « La Ville et les chiens : Notice », *Œuvres complètes de Mario Vargas Llosa*, Paris, Gallimard, 2016, pp. 1717-1733.

IV. ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE LATINO-AMÉRICAINE

ABATE, Sandro. « A medio siglo del realismo mágico: balance y perspectivas », in *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n° 26, pp. 145-159, 1997 [En ligne]. Consulté le 15 juillet 2023. URL : https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/viewFile/ALHI9797120145A/23097

AÍNSA, Fernand. *Confluencias en la diversidad. Siete ensayos sobre la inteligencia creadora uruguaya,* Montevideo, Ediciones Trilce, 2011.

ASTUDILLO FIGUEROA, Alexandra. « Teoría literaria latinoamericana y el locus de enunciación desde América Latina », in *Pensamiento Crítico y Matriz [de]colonial: reflexiones latinoamericanas*, Catherine Walsh (Dir.), Bogotá, Abya-Yala, 2005, pp. 191-210.

ARROM, José J. « A contrafuerza de la sangre, o un "Caso ejemplar" del perú virreinal ». *Kentucky Romance Quarterly,* volume 3, n°23, 1976, pp. 319-326.

BALDERSTON, Daniel. « The twentieth-century short story in Spanish America », *The Cambridge History of Latin American Literature,* volume II Roberto González Echevarría et Enrique Pupo-Walker (Coods.), Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 465-496.

BAREIRO-SAGUIER, Rubén. « Un creuset d'expressions littéraires », *Le Courrier,* mars 1972, pp. 27-30.

BATAILLON, Marcel. « L'hispanisme au Collège de France : Alfred Morel-Fatio », in *Bulletin of Spanish Studies,* n° 24, 1947, pp. 132-139.

BELLO, Andrés. « La araucana por don Alonso de Ercilla i Zúñiga - Juicio crítico de esta obra por el Señor Rector de la Universidad don Andrés Bello », in *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 2010, pp. 1-11.

BELLO, Andrés, et GARCÍA DEL RÍO, Juan. « Prospecto », *La biblioteca Américana, o Miscélanea de la Literatura, Artes i Ciencias*, Londres, G. Marchant, 1823, p. v.

BÉNASSY-BERLING, Marie-Cécile. « Notes sur quelques aspects de la vision de l'Amérique hispanique en France pendant la première moitié du XIXe siècle », in *Caravelle*, volume 58, n^{o} 1, 1992, pp. 39-48.

BENÍTEZ ROJO, Antonio. « The nineteenth century of Spanish American Novel », *The Cambridge History of Latin American Literature*, Roberto, González Echevarría et Enrique, Pupo-Walker (Éds.), Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 417-489.

BENSOUSSAN, Albert. « L'Amérique latine et la France : un amour partagé », *Retour des Caravelles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, pp. 23-33.

_____. *América en la prosa literaria española de los siglos XVI y XVII,* Huelva, Diputación Provincial de Huelva, 1999.

BRIOSO SANTOS, Héctor. *Cervantes y América,* Madrid, Centro de Estudios Hispánicos e Iberoamericanos, 2006.

CAMPOS, Javier. « Literatura y globalización: la narrativa chilena en los tiempos del neoliberalismo maravilloso », *Literatura chilena hoy*, Karl Kohut et José Morales Saravia (Éds.), Frankfurt, Americana Eystettensia, 2019, pp. 231-246.

CAILLOIS, Roger. « La Croix du Sud », *Bulletin de la NRF,* Paris, avril 1951, p. 17.

CALDERÓN, Francisco. « Lettres hispano-américaines ». *Mercure de France*. Paris, 1911, p. 207.

CARILLA, Emilio. *Raíces del americanismo literario*, Bogotá, Thesaurus, tomo XXIII, nº 3, 1968, pp. 1-11.

CARVALLO, Fernando (Éd.). *L'Amérique Latine et la Nouvelle Revue Française 1920- 2000*, Paris, Gallimard, 2001, p. x.

COLL, Pedro Emilio. « Lettres latino-américaines », *Mercure de France,* 1 octobre 1897, p. 196.

CONTRERAS, Francisco. « Lettres hispano-américaines ». *Mercure de France,* Paris, 1911, p. 189.

_____. « Enrique Larreta : Romancier de race », *L'Esprit de l'Amérique espagnole*, Paris, Éditions de la Nouvelle Critique française, 1931, pp. 55-62.

CYMERMAN, Claude, et FELL, Claude (Dirs.). *Histoire de la littérature hispano-américaine de 1940 à nous jours,* Noisy-le-Grand, Nathan Université, 1997.

DARÍO, Rubén. *La Caravana Pasa,* Madrid, Mundo latino, 2020.

DARMANGEAT, Pierre. « Revue des livres : Ciro Alegría », *Les Langues néo-latines,* 1 avril 1947*,* p. 27.

DÍAZ ARNICIEGA, Víctor. « La voz del eco. Vasconcelos : lección de historia y vida », *José Vasconcelos. Ulises criollo*, Claude Fell (Coord.), San José de Costa Rica, Universidad de Costa Rica, 2000.

DONOSO, José. *Diarios, ensayos y crónicas. La cocina de la escritura,* Patricia Rubio (Éd.),. Santiago de Chile, RIL Editores, 2009.

ELIZALDE, Lydia. « Literatura publicada en el periódico *El Correo Español* », in *Revista Internacional de Historia de la Comunicación,* n° 12, 2019, pp. 327-343.

FELL, Claude. « La Collection La Croix du Sud, tremplin de la littérature latino-américaine en France », in *Río de la Plata*, n° 13–14, 1992, pp. 173–189.

FERNÁNDEZ MORENO, César (Dir). *L'Amérique dans sa littérature,* Paris, Unesco, 1979.

FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. *Para una teoría de la literatura hispanoamericana,* Bogotá, Caro y Cuervo, 1995.

GERBI, Antonello. « Diego de León Pinelo contra Justo Lipsio », in *Revista de la Biblioteca Nacional del Perú,* n°2, enero-junio, 1945, pp. 187-231.

GLISSANT, Édouard. « D'une vision innocente et trop brève de cette « autre amérique » », *L'Amérique Latine et la Nouvelle Revue Française 1920 – 2000*, Paris, Gallimard, 2001, pp. xiii-xvii.

GONZÁLEZ STEPHAN, Beatriz. *La historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*, La Habana, Ediciones Casa de las Américas, 1987, p. 41.

GUERRA, François-Xavier. « La lumière et ses reflets : Paris et la politique latino-américaine », *Le Paris des étrangers*, André Kaspi et Antoine Mares (Éds.), Paris, 1989, pp. 171-181.

GUERRERO, Gustavo. « La Littérature latino-américaine au seuil du XXIe siècle. Aspects de la réception », *La Littérature latino-américaine au seuil du XXIe siècle. Un parnassé éclaté*, Françoise Moulin Civil et *al* (Éds.), Paris, Éditions Aden, 2013, pp. 293-308.

_____. « La Croix du Sud (1945–1970): génesis y contextos de la primera colección francesa de literatura latinoamericana », *Re-mapping World Literature*, Benjamin Loy et *al* (Éds.), Berlin, De Gruyter, 2018, pp. 199-208.

GOURMONT, Remy de. « Préface », *Les Ombres d'Hellas*, Paris, Floury, 1902, p. 8, [En ligne]. Consulté le 4 août 2020. URL : http://www.remydegourmont.org/de_rg/autres_ecrits/prefaces/diaz/notice01.htm

_____. « Un roman espagnol. *La Gloire de don Ramire*. Promenades littéraires », *Mercure de France*, 1912 [En ligne]. Consulté le 29 novembre 2020. URL : http://www.remydegourmont.org/de_rg/oeuvres/promenadeslitteraires/4serie/hieretaujourdhui.htm#unroman

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. « La colección latinoamericana », *Utopía de América*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1989, pp. 75-78.

_____. « Apuntaciones sobre la novela en América », *Utopía de América*, Caracas : Biblioteca Ayacucho, 1989, pp. 215-225.

HOPKINS, Eduardo. « Prosa hispanoamericana virreinal », in *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana,* volume 5, n° 10, 1979, pp. 154-155

LARBAUD, Valery. « Poètes espagnols et hispano-américains contemporains », *Nouvelle Revue Française,* juillet,1920), p. 147.

LEVINSON, ANDRÉ. « José Eustasio Rivera : La Forêt homicide », *Je suis partout*, 21 février 1931, p. 4.

LOSADA, Alejandro. *La literatura latinoamericana en el Caribe*. *El Caribe y América Latina,* Berlin, De Gruyter, 2020.

MARCO, Joaquín. « Entre España y América Latina », *La llegada de los bárbaros. La recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981*, Barcelona, Edhasa, 2004, pp. 19-40.

MEYER-MINNERMANN, Klaus. « Apropiaciones de realidad en las novelas de José Joaquín Fernández De Lizardi », in *Iberoamericana*, vol. 17, n°.2, 1993, pp. 63–78 [En ligne]. Consulté le 21 avril 2020. URL : www.jstor.org/stable/41671377

MOLLOY, Sylvia. *La Diffusion de la Litterature Hispano-Americaine en France au XXe,* Paris, Presses Universitaires de France, 1974.

MULLER, Gesine et GUERRERO, Gustavo (Éds.). *Literatura latinoamericana mundial. Literaturas latinoamericanas en el mundo. Volumen V,* Berlin, De Gruyter, 2020.

NADEAU, Maurice. « Présentation », *Les Lettres nouvelles,* juillet 1961, pp. 3-4.

PALMA, Milagros (Coord.). *Le Paris latino-américain. Anthologie des écrivains latino-américains à Paris XXème - XXI ème siècles,* Paris, Indigo, 2006.

PAZ, Octavio. « Littérature de fondation ». *Les Lettres nouvelles,* Paris, 1961, pp. 5-12.

_____. « Literatura de fundación », in *Puertas al campo,* Barcelona, Seix Barral, 1972, pp. 15-21

PIATTIER, Jacqueline. « "La Littérature Latino-Américaine Sera La Grande Littérature de Demain", affirme Roger Caillois », *Le Monde*, 10 avril 1965 [En ligne]. Consulté le 18 mars 2022. URL : https://www.lemonde.fr/archives/article/1965/04/10/la-litterature-latino-americaine-sera-la-grande-litterature-de-demain-affirme-roger-caillois_2183346_1819218.html

PILLEMENT, Georges. « Les Livres hispanoméricains », in *Revue de l'Amérique Latine,* VI, n° 23, 1923, p. 264.

PULIDO HERRÁEZ, Begoña. « Alfonso Reyes y la literatura mexicana en la Revue de l'Amérique Latine (1922-1932) », in *Literatura Mexicana*, volume 31, n° 1, 2019, pp. 67-98.

PUPO-WALKER, Enrique. « The Brief Narrative in Spanish America : 1835-1915 », *The Cambridge History of Latin American Literature,* volume I, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pp. 490-535.

RAMA, Ángel. *Rubén Darío y el modernismo,* Caracas, Alfadil Ediciones, 1985.

REYES ALVARADO, Sandra Gabriela. *La mujer y la novela: con una habitación propia, ¿por qué no han trascendido escritoras representativas del Boom Latinoamericano*. Guayaquil, Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, 2005.

RIERA, Carme. *Carmen Balcells, traficante de palabras,* Barcelona, Penguin Random House, 2022.

RIVAS, Pierre. « Fonction de Paris dans l'émergence des littératures latino-américaines », *París y el mundo ibérico*, Jacques Maurice et Marie-Claire Zimmerman (Éds), Nanterre, Université Paris X-Nanterre, 1998, pp. 331-335..

ROBERT COULTHARD, George. « La pluralidad cultural », *América Latina en su literatura*, César Fernández Moreno (Éd.), México D.F., Siglo Veintiuno Editores, 1972, pp. 53-72.

ROJAS, Daniel Emilio. « Los latinoamericanos de París en el cambio de siglo. Sobre Die Hauptstadt Lateinamerikas (2013), de Jens Streckert », in *Colombia Internacional,* volume 87, 2016, pp. 243-259.

RUIZ BARRIONUEVO, Carmen. « Introducción a José Joaquín Fernández de Lizardi », *El Periquillo Sarniento,* Madrid, Cátedra, 1997, pp. 41-50.

SÁINZ DE MEDRANO ARCE, Luis. « Introducción al Periquillo Sarniento de José Joaquín Fernández de Lizardi », *Periquillo Sarniento*, Madrid, Editora Nacional, 2013, pp. 9-70.

SAMUROVIC-PAVLOVIC, Liliana. *Les lettres hispano-américaines au « Mercure de France » (1897 – 1915),* Beograd, Faculté de Philologie de l'Université de Belgrade, 1969.

SEGALA, Amos (Dir). *Littérature latino-américaine et des caraibes du XX siècle. Théorie et pratique de l'édition critique,* Nanterre, Bulzoni Editore, 1988.

SOSNOWSKI, Saúl. *Lectura crítica de la literatura americana: La formación de las culturas nacionales*, volumen 2, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1996.

TORRES CAICEDO, José María. « La literatura de la América Latina », *Génesis de la idea y el nombre en América Latina*, Ciudad de México, CIALC Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, 2019, pp. 221-239.

VILLEGAS, Jean-Claude. *Paris, capitale littéraire de l'Amérique Latine,* Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2007.

WEINBERG, Liliana. « The Oblivion We Will Be: The Latin American Literary Field after Autonomy », *Institutions of World Literature. Writing, Translation, Markets*, Stefan Helgessson et Pieter Vermeulen (Éds.), New York, Routledge, 2016.

WEISS, Jason. *The lights of home: A century of Latin American writers in Paris*. *The Lights of Home: A Century of Latin American Writers in Paris,* New York , Routledge, 2014.

XIRAU, Ramón. « Crisis del realismo », *América Latina en su literatura*, César Fernández Moreno, México D.F., Siglo Veintiuno Editores, 1972.

V. ÉTUDES SUR L'IDENTITÉ LATINO-AMÉRICAINE

ALBÓ, Xabier. « From Latin America to Abya Yala: The new awakening of indigenousness », in *Envío, Central American University (UCA)*, n° 362, septembre, 2011 [En ligne]. Consulté le 13 juillet 2023. URL : https://www.envio.org.ni/articulo/4422

ALMARZA, Sara. « La frase Nuestra América : historia y significado », in *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien,* volumen 43, n^{o} 1, 1984, pp. 5-22.

ANNINO, Antonio. « Soberanías en lucha », *De los imperios a las naciones: Iberoamérica*, François-Xavier, Guerra et Antonio, Annino von Dusek (Éds.), México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1994, 229-253.

AMUNÁTEGUI, Luis. « Discurso de recepción de Don Miguel Luis Amunátegui pronunciado en la Facultad de Filosofía i Humanidades de la Universidad de Chile », in *Anales de la Universidad de Chile*, primera serie, 1852, pp. 457-466.

ARDAO, Arturo. *Génesis de la idea y el nombre de América Latina,* Ciudad de México, CIALC Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, 1980.

BELLO, Andrés. « Indicaciones sobre la conveniencia de simplificar la ortografía americana », *El repertorio americano*, Londres : G. Marchant, 1826, pp. 27-41.

_____ et Rufino José CUERVO. *Gramática de la lengua castellana : destinada al uso de los americanos*. *Sopena,* Valparaíso, Tornero y Torres Editores, 1945.

BOTANA, Natalio. « Prólogo », *Liberalismo y poder. Latinoamérica en el siglo XIX*, Eduardo Posada Carbo et Iván Jaksic (Éds.), Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica, 2011.

CAPARROS, Martín. *Ñamérica*, Barcelona, Random House, 2021.

GUERRA, François-Xavier. « Las mutaciones de la identidad en la América hispánica », *Inventando la nación. Iberoamérica. Siglo XIX.* Antonio Annino Von Dusek, François-Xavier Guerra (Coord), México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 185-220.

JONES, H. S. « Las variedades del liberalismo europeo en el siglo XIX: perspectivas británicas y francesas », *Liberalismo y Poder: Latinoamérica en el siglo XIX,* Eduardo,

Posada Carbó et Iván Jaksic (Éds), Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica, 2011, pp. 43-61.

MARIATEGUI, Javier. *Siete ensayos de interpretación sobre la realidad peruana,* Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1975.

MUJICA, José. « Conciencia Sur: Rebautizando América Latina », *DW – Deutsche Welle*, 22 mai 2023, [En ligne]. Consulté le 13 juillet 2023. URL : https://www.dw.com/es/conciencia-sur-rebautizando-am%C3%A9rica-latina/video-65697991

NORDAU, D. M., « El modernismo en España y en América », in *El Nuevo Mercurio,* n °3, 1907, pp. 243-244.

ORTIZ, Renato. « Cultura, modernidad e identidades », in *Nueva Sociedad*, n° 137, 1995, pp. 17-23.

RODÓ, José Enrique. « La enseñanza de la literatura », *El mirador de Próspero,* tome I, Montevideo, Editorial José María Serrano, 1913, pp. 70-75.

ROUHAUD, Aline. « Les *marielitos*, exilés au sein de l'exil », in *Cahiers d'Études des Cultures Ibériques et Latino-américaines*, n° 2, 2016, pp. 57-78.

ROUQUIÉ, Alain. *Amérique latine. Introduction à l'Extrême-Occident,* Paris, Éditions du Seuil, 1987.

SARMIENTO, Domingo Faustino. « Ejercicios populares de la lengua castellana », *Controversia filológica de 1842*, Norberto Pinilla (Éd.), Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1945, pp. 25-30.

_____. « Ortografía americana. Memoria sobre ortografía americana », *Obras,* tome IV, Buenos Aires, Lajouane, 1886.

VÁZQUEZ, Josefina Zoraida. « Una difícil inserción en el concierto de las naciones. Inventando la nación: Iberoamérica siglo XIX. », *Inventando la nación. Iberoamérica. Siglo XIX*, François-Xavier Guerra et Antonio Annino Von Dusek (Éds.), México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 221-252.

VI. ÉTUDES SUR L'INDUSTRIE ÉDITORIALE LATINO-AMÉRICAINE

VI.1. EN ARGENTINE

BRUNO, Paula G. « Paul Groussac y 'La Biblioteca' (1896-1898) », in Hispamérica, volume 32, n° 94, 2003, pp. 87-94.

CARILLA, Emilio. « La revista de Lugones : *Revue Sud-américaine* », in *Thesaurus,* tomo XXXIX, núm. 3, 1974, pp. 501-525.

_____. « Autores, libros y lectores en la literatura argentina », in *Cahiers du Monde hispanique et luso-brésilien*, n° 10, 1968, pp. 17-32.

CARTER, Boyd G. *Las revistas literarias argentinas (1893-1960),* in *Revista Iberoamericana,* volume 29, 1963, pp. 341-365.

COSTA, María Eugenia. « Guillermo Kraft (1839-1893) [Semblanza] », *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* [En ligne]. Consulté le 1 décembre 2020. URL : https://www.cervantesvirtual.com/obra/guillermo-kraft-1839-1893-semblanza/

ESPOSITO, Fabio. « Los editores españoles en la Argentina : redes comerciales, políticas y culturales entre España y Argentina », *Historia de los intelectuales en América Latina: Los*

avatares de la « ciudad imaginaria », Jorge Myers (Éd.), vol. 1, Buenos Aires, Katz, 2008, pp. 515-529.

GARCÍA, Eustasio A. « Historia de la empresa editorial en Argentina. Siglo XX », *Historia de las Empresas Editoriales de América Latina*, Gustavo Cobo Borda (Éd.), Bogotá, Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe, 2000, pp. 15-104.

GARONE GRAVIER, Marina et ARES, Fabio. « Fundición nacional de tipos para imprenta de la familia Estrada : hacia una independencia tipográfica argentina », *En torno a la imprenta en Buenos Aires*, Fabio Ares, (Coord.), Buenos Aires, Dirección General Patrimonio, Museos y Casco Histórico, 2018, pp. 149-178.

LABRA, Diego. « Predicar en desiertos : La Moda de Juan Bautista Alberti », *Formas del pasado: historiografías, prácticas culturales, memorias*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2013, pp. 1-14.

MARTÍNEZ RUS, Ana. « La industria editorial española ante los mercados americanos del libro 1892-1936 », in *Hispania,* volume 62, n° 212, 2002, pp. 102-158.

ROMÁN, Viviana. « A propósito de la industria editorial y las interpretaciones históricas de algunos de sus tópicos », in *Anuario Centro De Estudios Económicos De La Empresa Y El Desarrollo* n° 8, 2016, pp. 7-26.

SAGASTIZÁBAL, Leandro de. *La edición de libros en la Argentina : una empresa de cultura,* Buenos Aires, EUDEBA, 1995.

TORRE REVELLO, José. *El libro, la imprenta y el periodismo,* Buenos Aires, Jacobo Peuser, 1940.

VI.2. EN MEXIQUE

CARRIZALES, Leonardo Martínez. « Revista Mexicana de literatura: Autonomía literaria y crítica de la sociedad », in *Tempo Social*, volume 28, n° 3, 2016, pp. 51-76.

CHOCANO MENA, Magdalena. « Imprenta e Impresores De Nueva España, 1539-1700: Límites Económicos y Condiciones Políticas En La Tipografía Colonial Americana », in *Historia Social*, n°. 23, 1995, pp. 3–19. [En ligne]. Consulté le 22 mai 2020. URL : https://www.jstor.org/stable/40340419

PINEDA FRANCO, Adela. « De poses y posturas: la exégesis literaria y el afrancesamiento en la *Revista Moderna* », *México Francia : Memoria de una sensibilidad común; siglos XIX-XX,* tomo II, México D.F., Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, 1993, pp. 403-423.

GARONE GRAVIER, Marina. « Ediciones Botas (1911-1990?) [Semblanza] », *Biblioteca Cervantes Virtual* [En ligne]. Consulté le 1er août 2020. URL : http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcg1826

GONZÁLEZ LUNA, Ana María. « La política lingüística en México entre Independencia y Revolución (1810 – 1910) », in *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 8, 2012, pp. 91-101.

GUIOT DE LA GARZA, Lilia. « El competido mundo de la lectura: librerías y gabinetes de lectura en la ciudad de México », *Constructores de un cambio cultural: impresores editores y libreros en la ciudad de México, 1830-1855*, Laura Suárez de la Torre (Coord.), México D.F. Instituto Mora, 2003, pp. 437-510.

MARTÍNEZ LEAL, Luisa. « Un siglo de tinta y papel en la ciudad de México », in *Villes en parallèle*, n°45-46, juin, 2012, pp. 122-146.

JUÁREZ BAUTISTA, Susana Lizbeth. « El debate literario en el *Diario de México* (1805-1812) », in *Literatura Mexicana*, vol. 23, n°2, 2011, pp. 145-150.

PÉREZ SALAS C., María Esther. « Nuevos tiempos, nuevas técnicas: litógrafos franceses en México (1827-1850) », *Impressions du Mexique et de France*, Andries Lise et Laura Suárez de la Torre (Éds.), Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009, pp. 219-254.

SUÁREZ DE LA TORRE, Laura. « Los impresos: construcción de una comunidad cultural. México, 1800-1855 », in *Historias*, *Dirección de Estudios Históricos*, n° 60, 2005, pp. 77-92.

_____. « Tejer redes, hacer negocios: la Librería Internacional Rosa (1818-1850), su presencia comercial e injerencia cultural en México », *Impressions du Mexique et de France,* Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2018, pp. 87-114.

VII. OUVRAGES GÉNÉRAUX

VII.1.SUR L'HISTOIRE DE L'ÉDITION ET LA CRITIQUE

ASSOULINE, Pierre. *Gaston Gallimard. Un demi-siècle d'édition française*, Paris, Éditions Balland, 1984.

BARTHES, Roland. « Avec la critique-livre, le critique est entrée dans la littérature », *Arts*, 15 décembre 1965, pp. 9-10.

_____. *Critique et vérité. Essai*, Paris, Éditions du Seuil, Paris, 1966.

BARRETO NUNES, Henrique (Éd). *Le livre et ses imaginaires*, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2001.

BATAILLON, Laure. « Comment peut-on être traducteur ! », in *Bicéphale,* hiver, 1981, pp. 89-94.

BERCHENKO, Adriana. « La Revue de l'Amérique latine en los años 20 », in *América : Cahiers du CRICCAL,* n° 4-5, 1990, pp. 21-26.

BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

_____. « Une révolution conservatrice dans l'édition », in *Actes de la recherche en sciences sociales* volume 126-127, n° 1, 1999, pp. 3-28.

BRUNEL, Pierre. « La critique littéraire journalistique », *La critique littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, pp. 29-40.

DELISLE, Jean et WOODSWORTH, Judith. « Préface des éditeurs », *Les traducteurs dans l'histoire*, Jean Delisle et Judith Woodsworth (Éds.), Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2007, pp. 13-15.

FULLER, Danielle et REHBERG SEDO, DeNel. Reading Beyond the Book. The Social Practices of Contemporary Literary Culture, New York, Routledge, 2013.

GEOFFROY-BERNARD, Françoise. « Le marketing et l'édition : mythes et réalité ou l'esprit (marketing) et la lettre », in *Entreprises et histoire*, vol. 24, no. 1, 2000, pp. 43-68.

HACHE-BISSETTE, Françoise. « Le Paratexte éditorial : Quand le livre fait sa publicité », *Littérature et publicité : de Balzac à Beigbeder*, Laurence Guellec et Françoise Hache-Bissette (Coords.), Marseille, Éditions Gaussen, 2012, pp. 389-400.

JARRETY, Michel. *La critique littéraire française au XX siècle,* Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

JURT, Joseph. *La réception de la littérature par la critique journalistique,* Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1980.

LEBACHELIER, Henri. « Les Éditeurs et l'édition », *Le livre et la lecture en France*, Jacques CHARPENTREAU (Éd.), Paris, Les Éditions ouvrières, 1968, pp. 53-74.

NETZ, Robert. *Histoire de la censure dans l'édition,* Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

PARINET, Elisabeth. *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine. XIX - XX siècle,* Paris, Éditions du Seuil, 2004.

PLAINE, Jacques. *Souvenirs d'un libraire,* Paris , Le cherche midi, 2002.

SAPIRO, Gisèle. « Gérer la diversité : les obstacles à l'importation des littératures étrangères en France », *Traduire la littérature et les sciences humaines. Conditions et obstacles,* Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, 2012, pp. 201-224.

_____et Anne Simonin (Éds.). *Les Editions de Minuit 1942-1955. Le devoir d'insoumission*. *Le Mouvement social*, Paris, Imec Éditions, 1997.

SERRY, Hervé. *Les Éditions du Seuil. 70 ans d'histoires,* Paris, Éditions du Seuil, 2008.

_____. « Constituer un catalogue littéraire », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, volume 144, n° 4, 2002, pp. 70-79

WESTPHAL, Bertrand. *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, 2007.

VII.2. SUR LA RÉCEPTION

BESSIÈRE, Jean. « Paris, capitale transculturelle : 1920-1939 », *Paris et le phénomène des capitales littéraires. Carrefour ou dialogue des cultures : Actes du premier Congrès international du CRLC*, Paris, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 1990, pp. 185-194.

CHEVREL, Yves. « Réception des littératures étrangères », in *Revista complutense de estudios franceses,* n° 7, 1995, pp. 83-100.

COOPER-RICHET, Diana. « Paris et l'écoute des cultures du monde au XIX siècle », in *Les Cahiers du XIX siècle*, n° 3, 2008, pp. 225-45.

JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception,* Paris, Gallimard, 1978.

JURT, Joseph. « Introduction », in *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, n° 59, 2007, pp. 253-267.

_____. « A propos de quelques études sur la réception de Malraux. Réflexions théoriques et méthodologiques. », *La réception littéraire en France et en Allemagne: André Malraux, Georges Bernanos, Emile Zola, Günter Grass*, Paris, L'Harmattan, 2020, pp. 39-49.

PAGEAUX, Daniel Henri. « La réception des oeuvres étrangères », *La réception de l'oeuvre littéraire*, Jósef Heinstein (Éd.), Wroclaw, Uniwersytet Wroclawski, 1983, pp. 18-30.

HEISTEIN, Józef. « La réception et ses documents. Esquisse d'une étude », *La Réception de l'œuvre Littéraire,* Jósef Heinstein (Éd.)*, Wrocław,* Uniwersytet Wroclawski, 1983, p. 31-42.

VII.3. SUR LA LITTÉRATURE MONDIALE ET ÉTRANGÈRE

BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIXeme siècle. Le livre des passages,* Paris, Cerf, 2009.

CASANOVA, Pascale. « Consécration et accumulation de capital littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, volume 144, n° 4, 2002, pp. 7-20

_____. *La République mondiale des Lettres*, Paris, Éditions du Seuil, 2008.

_____. *La langue mondiale : traduction et domination*, Paris, Éditions du Seuil, 2015.

_____. *Des littératures combatives. L'internationale des nationalismes littéraires*, Paris, Éditions Raisons d'agir, 2011.

DAMROSCH, David. *What is world literature?,* Oxford, Princeton University Press, 2003.

GITON, Céline. « La promotion des littératures étrangères en France », Lyon, Université Lyon 2 - Lumière, 2004.

KÉPÈS, Sophie (Dir). *La littérature étrangère,* Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2011.

MAJAULT, Joseph. *Littérature de notre temps,* Tournai, Casterman, 1968.

RENARD, Paul. « Étranges étrangères : L'Action française devant le roman européen (1931-1944) », *Les romancieres français. Lecteurs et spectateurs de l'étranger (1920-1950)*, Anne-Rachel Hermetet (Éd.), Lille, Éditions du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle, 2004, pp. 25-34.

SISKIND, Mariano. *Cosmopolitan Desires,* Evanston, Northwestern UP, 2014

WEINMANN, Frédéric. « Remise en cause du canon dans les histoires de la littérature étrangère », in *Revue de Histoire Litteraire de la France,* volume 114, n° 1, 2014, pp. 45-66.

WILFERT-PORTAL, Blaise. « La place de la littérature étrangère dans le champ littéraire français autour de 1900 », in *Histoire & mesure,* vol. XXIII, n° 2, 2008, pp. 69-101.

_____. « Cosmopolis et l'homme invisible. Les importateurs de littérature étrangère en France, 1885-1914 », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 144, n° 4, 2002, pp. 33-46.

VII.4. SUR L'HISPANISME (LATINO-AMÉRICAINISME) FRANÇAIS

CAMENEN, Gersende. « L'édition de la littérature argentine en France : une discussion infinie », *Bureau international de l'édition française,* 2014 [En ligne]. Consulté le 18 novembre 2022. URL : https://www.bief.org/Publication-3409-Articles/L'edition-de-la-litterature-argentine-en-France-une-discussion-infinie.html.

DELPY, Gaspard. « Ernest Martinenche », in *Bulletin Hispanique*, tome 45, n°2, 1943, pp. 164-174 [En ligne]. Consulté le 3 octobre 2020. URL : https://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1943_num_45_2_2957

GOETSCHEL, Pascale et LOYER, Emmanuelle. *Histoire culturelle de la France, de la Belle-Époque à nos jours*, Paris, Armand Colin, quatrième édition, 2011, p. 143.

GÓMEZ. GÓMEZ, Gérard. « Pensées françaises au regard de l'Amérique espagnole du XVIIIe siècle », in *Cahiers d'études romanes. Traduction et plurilinguisme,* n° 14, 2005, pp. 289-312.

JARRIGE, Pierre. « *La Revue de l'Amérique Latine*. Historia e ideas », in *Redial* n°5, 1994, pp. 97-128.

LESCA, Charles. « Histoire d'une revue », *Hommage a Ernest Martinenche,* collection Études hispaniques et américaines, Paris, Éditions d'Artrey, 1939, pp. 428-440.

MARTINENCHE, Ernest. « L'action du "Groupement des Universités et Grandes Écoles de France pour les relations avec l'Amérique Latine" pendant l'année 1909 », in *Bulletin de la bibliothèque américaine,* n° 4, 1910, pp. 3-8.

MASSON, Jean-Yves. « Claude Couffon : portrait du traducteur en poète-explorateur ». *Iberic@l,* n° 6, 2014, pp. 163-166.

PATOUT, Paulette. « Alberto Oscar Blasi, Güiraldes y Larbaud, una amistad creadora ». *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, volume 19, 1972, pp. 207-210.

S/a. « Claude Fell », *Penser le Mexique. Annuaire de Mexicanistes en France*, Paris, La Maison universitaire franco-mexicaine, 2018, pp. 152-154.

SOMMERER, Erwan. « La souveraineté par l'extériorité. Recension et analyse des écrits de Manuel Ugarte dans les revues françaises (1899-1935) », in *Cahiers des Amériques latines*, n° 70, 2012, pp. 19-37 [En ligne]. Consulté le 5 octobre 2020. URL : https://journals.openedition.org/cal/2327?lang=en#article-2327

TUÑÓN DE LARA, Manuel. « Claude Couffon : À Grenade, sur les pas de García Lorca », in *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, n° 52, 2017, pp. 277-278.

VARELA FERNÁNDEZ, Darío. « Ernest Martinenche y su red de intelectuales: construcción del hispanismo francés », in *Ibéric@l,* n° 15, printemps, 2019, pp. 59-68.

VERDEVOYE, Paul. « Sarmiento en Francia », in *Revista Universidad*, n° 31, décembre, 1955, pp. 213-237. Consulté le 14 juillet 2023. URL : http://hdl.handle.net/11185/3713

VILLEGAS, Jean-Claude. « Aux seuils d'une collection », in *Río de la Plata*, n° 13–14, 1992, pp. 191–205.

VII.5. SUR LA LECTURE ET LES LECTEURS EN FRANCE

CITATI, Pietro. « Brève histoire de la lecture », in *Revue des deux mondes*, avril 2010, pp. 73-78.

HASSENFORDER, Jean. « Les lecteurs et la lecture », *Le livre et la lecture en France*, Jacques Charpentreau (Éd.), Paris, Les Éditions ouvrières, 1968, pp. 15-50.

MERCIER, Étienne, TÉTAZ, Alice et LERAY, Alexandre. « Le français et la lecture. Résultats 2023 », *Centre national du livre*, Paris, 2023, p. 30 [En ligne]. Consulté le 18 avril 2023 URL : https://centrenationaldulivre.fr/donnees-cles/les-francais-et-la-lecture-en-2023

MIGOZZI, Jacques. « Littérature(s) populaire(s) : un objet protéiforme », in *Hermès, la Revue*, vol. 42, n° 2, 2005, pp. 93-100.

MOLLIER, Jean-Yves (Dir). *Histoires de lecture XIX - XX siècles,* Bernay, Société d'histoire de la lecture, 2005.

PERONI, Michel. *Histoire de lire : Lecture et parcours biographique*. *Études et recherche,* Paris, Bibliothèque Publique d'information. Centre Georges Pompidou, 2015.

POULAIN, Martine (Dir). *Lire en France aujourd'hui,* Paris, Éditions du Cercle de la librairie, 1993.

_____. « Lecteurs et lectures : Le paysage général », *Pour une sociologie de la lecture*, Martine Poulaine (Éd.), Paris, Éditions du Cercle de la librairie, 1988, pp. 29-58.

ROBINE, Nicole. *Lire des livres en France. Des années 1930 à 2000,* Paris, Éditions du Cercle de la librairie, 2000, p. 31.

TURCEV, Nicolas. « Bilan 2020: La traduction tire la langue », *Livres Hebdo*, 2 avril 2021 [En ligne]. Consulté le 18 avril 2023. URL : https://www.livreshebdo.fr/article/bilan-2020-la-traduction-tire-la-langue

VERNUS, MICHEL. *Histoire d'une pratique ordinaire. La lecture en France*, Saint-Cyr-Sur-Loire, Alan Sutton, 2002.

VII.5. DIVERS

ABUD, Francis. « Les races latines au service de la grande pensée du règne de Napoléon . L'expédition française au Mexique 1861-1867 », in *Cahiers d'histoire,* volumen 2, nº 33, 2016, pp. 45-66.

ARONSON, Ronald. « Sartre contre Camus : le conflit jamais résolu », in *Cités* 22, n° 2, 2005, pp. 53-65.

BASSAN, Raphaël. « Le paradoxe de Zénon », in *Europe* 88, ° 972, 2010, pp 353-356.

BOURDIEU, Pierre. « Champ intellectuel et projet créateur », *Les Temps Modernes*, nº 246, 1966, pp. 865-906.

_____. « Le marché des biens symboliques », in *L'Année sociologique (1940/1948-)*, volume 22, troisième série, 1971, pp. 49-126.

_____. *Les règles de l'art.* Genèses *et structure du champ littéraire,* Paris, Éditions du Seuil, 1992.

CAILLOIS, Roger, et OCAMPO, Victoria. *Correspondance: Roger Caillois - Victoria Ocampos,* Odile Felgine (Éd.), Paris, Stock, 1997.

CASTRO, Fidel. « Discurso Palabras a los intelectuales », in *Tareas* n° 154, 1961, pp. 77-110 [En ligne]. Consulté le 16 mars 2022. URL : http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html.

_____. « Carta a Carpentier en ocasión del Premio Cervantes. 3 de mayo de 1978 ». *Ministerio de Relaciones Exteriores República de Cuba*, 2022. [En ligne]. Consulté le 19 mars 2022. URL: https://cubaminrex.cu/es/node/1805.

CORTÁZAR, Julio. *Julio Cortázar: Cartas 1937-1963,* Aurora Bernárdez (Éd), Buenos Aires, Alfaguara, 2000.

DESOBRY, C. *Les Maisons d'édition,* Paris, DAFSA, 1976.

DÉTRIE, Muriel. « Étiemble, « citoyen de la planète » », in *Revue de littérature comparée*, volume 301, n°. 1, 2002, pp. 97-101.

DIRKX, Paul. « Les Nouvelles littéraires, un journalisme littéraire français », in *Les « amis belges » : Presse littéraire et franco-universalisme,* Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, pp. 211-252.

FOISIL, Madeleine. « Le témoignage littéraire, source pour l'historien des mentalités. Un exemple : Jean de La Varende, 1887-1959 », in *Histoire, économie et société*, vol. 3, n°1, 1984, pp. 145-160.

GAYAN, Louis-Guy. « Sud-Ouest : du journal au groupe », in *Communication et langages*, n°. 82, 4ème trimestre, 1989, pp. 79-92.

GENETTE, Gérard. *Seuils,*Paris, Éditions du Seuil, 2002.

HARVEY, Nicolas. « L'internationalisation du *Monde diplomatique* : entre « cosmopolitisation » et homogénéisation éditoriale », in *Pôle Sud* 30, n° 1, 2009, pp. 85-97.

JULY, Serge. « XI. *Libération*, journal d'opinion ? », *Opinion publique et crise de la démocratie,* François d'Orcival (Éd.), Paris, Presses Universitaires de France, 2019, pp. 201-211.

LABORDE-MILAA, Isabelle et PAVEAU, Marie-Anne. « L'ancrage médiatique des normes littéraires », in *L'Analyse du discours dans les études littéraires*, Ruth Amossy, Dominique MAINGUENEAU (Dir.) Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003, pp. 363-378.

LAMBERT, Jean-Clarence, *Les Armes parlantes: Pratique de la poésie.* Paris, P. Belfond, 1976

MAINGUENEAU, Dominique. *L'Analyse du Discours*, Paris, Hachette, 1991.

MOUILLAUD, Maurice et TÉTU, Jean-François. *Le Journal quotidien*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1989.

PARRA, Nicanor. *Poèmes et antipoèmes et Anthologie 1937-2014,* Paris, Éditions du Seuil, 2017.

PARROT, Louis. « Les Livres et l'homme », *Les Lettres françaises,* 4 octobre 1946, p. 5.

REUTER, Yves. « Définir les biens littéraires ? », in *Pratiques : linguistique, littérature, didactique,* n° 67, 1990, pp. 5-14.

S/a. *Charte de Sud-Ouest de la rédaction,* Canéjan, Sud-Ouest, 2011.

S/a. « Historique », *Le Mercure de France* [En ligne]. Consulté le 9 novembre 2020. URL : https://www.mercuredefrance.fr/Historique.

s/a. « Avis », *Mercure de France*, 1 mai 1901, p. 576.

SARTRE, Jean-Paul. « Qu'est-ce qu'un intellectuel ? », *Plaidoyer pour les intellectuels*, Paris, Gallimard, 1972, pp. 11-36.

TODD, Emmanuel. *Après la Démocratie*. Paris, Gallimard, 2008.

VALÉRY, Paul. « La liberté de l'esprit », *Regards sur le monde actuel et des autres essais*, Paris, Gallimard, 1945, pp. 157-180.

INDEX NOMINUM ET RERUM

A

ALEGRÍA, Ciro

103, 129, 160, 418, 430

Allemagne

116, 117, 121, 214, 414

Americanismo

31, 33, 418, 430

AMUTIO, Roberto

3, 183, 189, 191, 192, 193, 234, 235, 241, 277, 282, 393, 430

Analyse discursive (AD)

2, 16, 18, 21, 243, 246, 405, 413, 420, 430, 434

Angleterre

120, 192, 194, 392, 430

ARENAS, Reinaldo

8, 14, 18, 20, 32, 105, 131, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 189, 197, 198, 199, 211, 212, 214, 215, 217, 219, 220, 221, 224, 225, 226, 227, 229, 230, 242, 247, 252, 253, 257, 258, 259, 265, 266, 270, 271, 272, 275, 276, 277, 288, 289, 290, 294, 295, 296, 297, 299, 300, 301, 304, 305, 310, 311, 315, 316, 319, 320, 329, 330, 333, 334, 336, 337, 345, 346, 351, 354, 355, 362, 368, 369, 370, 374, 375, 378, 379, 380, 392, 393, 394, 395, 397, 398, 402, 404, 405, 410, 411, 412

Argentine

7, 14, 47, 49, 51, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 71, 72, 80, 82, 83, 85, 97, 100, 131, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 142, 144, 158, 159, 166, 203, 207, 214, 239, 284, 285, 291, 293, 294, 297, 298, 299, 342, 392, 430

ARGUEDAS, José María

96, 208, 430

ASTURIAS, Miguel Ángel

16, 98, 123, 148, 149, 156, 254, 430

B

BALZAC, Honoré de

70, 114, 215, 216, 341, 359, 424, 430

BATAILLON, Marcel

79, 83, 84, 255

BARRAL, Carlos

153, 154, 155, 156, 183, 186, 187, 188, 189, 239, 392, 405, 409, 410, 416, 420, 430

BELLO, Andrés

30, 34, 35, 36, 37, 38, 43, 51, 85, 417, 430

BERNÁRDEZ, Aurora

165, 166, 428, 430

Biens symboliques

55, 56, 58, 60, 68, 428, 430

BIOY CASARES, Adolfo

140, 184, 208, 209, 212, 220, 258, 298, 342, 354, 430

BLANCO FOMBONA, Rufino

95

BLANCO WHITE, José María

66

BLEST GANA, Alberto

50, 88

BOLAÑO, Roberto

8, 14, 15, 18, 20, 105, 131, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 198, 199, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 242, 247, 249, 250, 251, 252, 259, 260, 277, 278, 279, 281, 282, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 337, 338, 339, 340, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 390, 392, 393, 394, 395, 397, 398, 399, 402, 403, 404, 406, 407, 408, 409, 410, 412, 413

BOLÍVAR, Simón

38, 76

BORGES, Jorge Luis

8, 10, 14, 15, 18, 20, 103, 104, 127, 131, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 151, 152, 156, 158, 160, 162, 163, 164, 165, 166, 175, 194, 195, 197, 198, 202, 203, 204,

205, 206, 207, 208, 209, 211, 212, 213, 214, 218, 220, 221, 222, 223, 224, 227, 228, 230, 232, 233, 242, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 256, 258, 261, 262, 263, 266, 267, 268, 272, 273, 274, 275, 283, 284, 285, 287, 288, 291, 297, 298, 299, 301, 304, 307, 308, 311, 312, 313, 318, 319, 327, 328, 331, 335, 340, 341, 342, 343, 346, 347, 348, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 370, 371, 376, 377, 378, 380, 392, 394, 397, 398, 399, 400, 402, 403, 404, 407, 410, 413, 414, 415

BOURET, Viuda de (Veuve de)

60, 69, 70

BRETON, André

130, 152, 360, 361

C

CAILLOIS, Roger

3, 129, 131, 132, 133, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 154, 155, 165, 195, 196, 197, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 210, 214, 238, 239, 286, 354, 366, 392, 399, 414, 418, 420, 428

CAMACHO, Jorge ou Margarita

171, 172, 174, 176, 178, 179, 180, 240, 411

CAMUS, Albert

107, 127, 148, 153, 163, 209, 210, 222, 248, 255, 327, 344, 358, 412, 428

Capital littéraire

11, 13, 17, 22, 24, 26, 52, 53, 79, 118, 124, 125, 127, 148, 152, 156, 160, 163, 166, 176, 187, 198, 202, 210, 214, 215, 225, 226, 234, 236, 237, 239, 240, 243, 245, 246, 247, 250, 312, 313, 322, 327, 331, 332, 390, 392, 393, 396, 403, 426

CARPENTIER, Alejo

16, 42, 46, 148, 149, 170, 174, 202, 206, 212, 215, 289, 344, 345, 388, 398, 400, 428

CASTRO, Fidel

169, 171, 172, 174, 175, 176, 214, 215, 217, 220, 221, 240, 266, 270, 301, 311, 402, 412

CERVANTÈS, Miguel de

31, 334, 353, 354, 355, 360, 361

champ de production

26, 55, 56, 57, 58, 60, 64, 68, 69, 70, 71, 230, 303

Chili

14, 44, 82, 123, 183, 184, 186, 188, 189, 192, 193, 231, 232, 233, 234, 237, 240, 247, 250, 260, 277, 278, 279, 282, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 320, 321, 322, 323, 324, 337, 355, 356, 357, 358, 359, 380, 381, 382, 403, 406, 410

COLL, Pedro Emilio

86, 87

CONTRERAS, Francisco

87, 88, 89, 91, 95

CORTÁZAR, Julio

16, 130, 148, 149, 158, 159, 164, 165, 166, 174, 184, 207, 222, 314, 428

Cosmopolite

8, 51, 117, 134, 137, 138, 139, 140, 143, 164, 229, 230, 239, 247, 248, 262, 263, 283, 284, 285, 291, 302, 304, 305, 307, 308, 318, 340, 341, 342, 362, 363, 364, 365, 366, 388, 399, 410

Crédit littéraire

19, 20, 78, 108, 146, 242, 253, 254, 256, 257, 301, 304, 308, 309, 312, 315, 317, 321, 323, 326, 327, 329, 331, 361, 373, 374, 376, 383, 393, 394, 396, 397, 398, 400, 403

Critique-chronique

17, 23, 125, 385

Cuba

14, 51, 73, 82, 86, 169, 170, 171, 172, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 197, 211, 212, 214, 217, 221, 224, 227, 230, 240, 252, 266, 271, 275, 289, 290, 295, 296, 297, 299, 300, 301, 310, 311, 316, 319, 320, 330, 346, 351, 354, 355, 368, 369, 370, 374, 375, 379, 386, 387, 397, 411, 412, 428

D

DANTE, Alighieri

348, 350

DARÍO, Rubén

24, 51, 62, 63, 64, 73, 80, 81, 87, 88, 96, 97, 123, 136, 390, 418, 420, 427

Défrontiérisation

303, 324, 358, 373, 388, 399

DE LA ROCHELLE, Drieu

139, 140, 141, 142, 143, 239, 414

DE LAS CASAS, Bartolomé

74

Desespañolización

26, 30

DÍAZ ROMERO, Eugenio

87

DIDEROT, Denis

45, 74

DOSTOÏEVSKI, Fiodor

114, 284, 307, 327, 341, 343

DURAND, Claude

174, 179, 180, 181

E

États-Unis

24, 28, 29, 51, 73, 106, 119, 147, 155, 168, 177, 182, 184, 190, 194, 198, 204, 208, 211, 214, 221, 229, 239, 240, 249, 270, 271, 274, 285, 295, 299, 301, 306, 315, 316, 333, 360, 374, 375, 392, 393, 394, 395, 403

Européanisation

96, 138, 399

F

Fantastique

15, 162, 205, 211, 233, 236, 331, 347, 348, 369, 370, 371, 407

FAULKNER, William

119, 127, 160, 168, 175, 294, 344, 394

FERNÁNDEZ DE LIZARDI, José

42, 43, 46, 67

FLAUBERT, Gustave

219, 349, 350, 358, 400

Folklorisme

95, 98, 172

FOUCHET, Max-Pol

97, 103, 177

France

3, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 51, 58, 64, 65, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 112, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 122, 123, 127, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 139, 141, 144, 145, 146, 147, 150, 151, 152, 153, 155, 156, 158, 164, 166, 168, 172, 173, 174, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 202, 204, 209, 210, 211, 212, 214, 218, 222, 224, 226, 228, 231, 233, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 248, 250, 251, 252, 253, 254, 258, 259, 260, 263, 264, 266, 267, 268, 270, 271, 272, 273, 278, 279, 280, 281, 282, 286, 287, 290, 291, 296, 298, 299, 305, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 318, 319, 320, 321, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 331, 332, 334, 341, 342, 344, 345, 348, 349, 350, 354, 359, 360, 362, 363, 366, 367, 368, 371, 373, 377, 380, 381, 382, 383, 385, 386, 387, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 399, 400, 402, 403, 414, 415, 417, 418

FUENTES, Carlos

42, 149, 159, 174, 184, 191, 286, 314

G

GALLEGOS, Rómulo

98, 123, 160, 166, 190, 191, 192, 210, 219, 223, 234, 250, 393

GARCÍA CALDERÓN, Ventura ou Francisco

79, 83, 90, 92, 123

GARCÍA LORCA, Federico

153, 253

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel

16, 159, 167, 174, 175, 177, 184, 185, 198, 215, 236, 256, 295, 314, 315

GARCÍA PORTA, Antoni

185, 237

GARCILASO DE LA VEGA, Inca

46, 74

GOETHE, Johann Wolfgang von

22, 52, 70, 117, 137, 249, 284, 307, 341

GÓMEZ CARRILLO, Enrique

13, 24, 64, 79, 81, 87, 88, 91, 97, 390

GOURMONT, Remy de

78, 79, 80, 81, 82, 84, 85, 88, 96, 99, 390

GROUSSAC, Paul

55, 65, 83, 84, 422

GUILLE, Laure (BATAILLON, Laure)

3, 164, 165, 166, 197, 367, 368

GUIRALDES, Ricardo

96, 136, 160, 414

H

Havane

170, 171, 177, 214, 225, 226, 270, 289, 290, 295, 296, 300, 311, 316, 351, 368, 375, 405

HEMINGWAY, Ernest

114, 120, 223

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro

33, 41, 43, 44, 45, 55, 60, 61

HERRALDE, Jorge

187, 188, 190, 191, 192, 250, 393

Horizon d'attente

98, 101, 102, 103, 104, 105, 107, 121, 124, 132, 167, 168, 180, 182, 185, 210, 228, 242, 246, 328, 329, 361

HUMBOLDT, Alexander von

70, 346

I

IBARRA, Néstor

140, 142, 143, 144, 145, 147, 202, 203, 207, 263, 285, 366, 387, 397

J

JOYCE, James

127, 185, 186, 237, 346, 348

K

KAFKA, Franz

203, 230, 267, 346, 347, 348, 353, 354, 358

L

LARBAUD, Valery

78, 83, 84, 89, 96, 97, 101, 127, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 144, 147, 239, 284, 307, 341, 414

LARRETA, Enrique

13, 55, 59, 80, 81, 95, 96

Lecteur populaire

8, 22, 107, 108, 109, 110, 114, 124, 132, 238

Lecteur spécialisé

8, 19, 107, 108, 115, 124, 238, 348, 390

LEZAMA LIMA, José

149, 171, 172, 175, 176, 177, 181, 212, 215, 221, 289, 345

Littérarisation

22, 95, 199, 242, 388, 398, 399

Littérature mondiale

22, 24, 52, 53, 83, 95, 98, 103, 107, 118, 122, 137, 203, 208, 211, 249, 263, 291, 303, 341, 384, 392, 393, 399, 403, 404

LUGONES, Leopoldo

55, 65, 422

M

MALRAUX, André

242, 255, 327, 425

MARÍA HEREDIA, José

73, 84

MARIÁTEGUI, José Carlos

28, 40, 98

MARTÍ, José

30, 40

MARTINENCHE, Ernest

27, 81, 82, 83, 84, 85, 89, 90, 92, 93, 94, 99, 127, 134, 391, 426, 427

Médiateur

7, 11, 14, 15, 27, 65, 77, 78, 82, 84, 85, 119, 146, 148, 149, 172, 174, 182, 183, 195, 202, 226, 235, 239, 240, 252, 253, 326, 403

Mercure de France

7, 13, 64, 73, 78, 79, 80, 85, 86, 87, 88, 90, 91, 96, 97, 99, 101, 117, 151, 390, 418, 419, 420, 429

Mexique

7, 14, 15, 42, 43, 47, 49, 51, 53, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 77, 82, 100, 163, 183, 184, 185, 189, 191, 192, 236, 249, 259, 278, 303, 304, 306, 337, 338, 424, 427, 428

Miami

173, 300, 319, 405, 411

MIOMANDRE, Francis de

83, 84, 94

MISTRAL, Gabriela

83, 97, 123, 147

MONTESQUIEU

45, 74, 116

MUTIS, Álvaro

130

N

NADEAU, Maurice

84, 120, 148, 149, 152, 153, 158, 197, 205, 248, 392, 419

Napoléon

51, 93, 428

Nationalisme littéraire

126, 238

Néoespagnol

80

NERUDA, Pablo

153, 158, 356

New York

57, 160, 229, 270, 295, 296, 300, 320, 334, 412, 416, 421, 424

O

OCAMPO, Victoria

17, 131, 139, 140, 142, 145, 149, 152, 239, 258, 428

Occident

25, 31, 52, 127, 136, 196, 266, 283, 284, 291, 308, 312, 313, 341, 354, 365, 371, 399, 422

ONETTI, Juan Carlos

8, 14, 15, 18, 20, 104, 131, 149, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 174, 175, 183, 189, 194, 197, 198, 209, 210, 212, 213, 218, 219, 221, 222, 223, 225, 226, 228, 229, 232, 236, 242, 247, 249, 251, 256, 257, 258, 265, 269, 270, 271, 272, 276, 288, 293, 294, 296, 297, 304, 309, 310, 314, 316, 317, 329, 332, 333, 334, 335, 337, 344, 345, 350, 351, 352, 367, 368, 373, 374, 375, 376, 392, 394, 395, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 404, 408, 410, 415, 416

P

PADILLA, Heberto

169, 174

Paratextuel

22, 199, 200, 201, 206, 212, 387, 388, 397

Paris

13, 24, 51, 57, 60, 62, 64, 65, 74, 77, 79, 80, 84, 88, 90, 95, 96, 99, 101, 102, 106, 116, 117, 120, 121, 122, 123, 131, 132, 145, 146, 148, 149, 154, 158, 161, 165, 171, 190, 206, 223, 226, 239, 250, 269, 271, 273, 297, 298, 302, 304, 305, 315, 354, 359, 392, 405, 406, 407, 408, 409, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 424, 425, 426, 427, 428, 429

PASTERNAK, Boris

114, 119, 127, 180

PAZ, Octavio

81, 130, 148, 149, 150, 158, 164, 197, 239, 240, 390, 399

Pérou

47, 49, 74, 82, 90, 147, 149, 152, 154, 207, 216, 230, 287, 288, 291, 292, 293, 305, 309, 313, 349, 366, 367, 372, 400

PILLEMENT, Georges

83, 84, 92, 94, 96, 135, 420

PIÑERA, Virgilio

170, 171, 172

R

Réalisme

15, 16, 17, 25, 50, 96, 128, 153, 210, 211, 216, 218, 219, 236, 270, 279, 295, 303, 310, 321, 328, 329, 331, 332, 333, 334, 337, 340, 349, 380, 401

Revue de l'Amérique Latine

84, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 101, 127, 134, 420, 424

Revue des Deux Mondes

12, 13, 20, 85, 416, 427

REYES, Alfonso

74, 79, 83, 91, 96, 102, 158, 420

Rio de la Plata

64, 158, 159, 164, 165, 223, 293

RIVERA, Eustasio

67, 96, 98, 102, 103, 288, 419

RODÓ, José Enrique

30, 33, 40, 88, 96

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir

162, 163, 177, 178, 394, 411, 415, 416

ROUSSEAU, Jean-Jacques

46, 47, 74, 75

RULFO, Juan

16, 149, 253

S

SÁBATO, Ernesto

149, 222

San Martín, José de

76

SARDUY, Severo

172, 173, 174, 316, 411, 412

SARMIENTO, Domingo Faustino

12, 13, 30, 35, 36, 37, 38, 42, 46, 49, 54, 55, 57, 63, 85, 96, 343, 427

SARTRE, Jean-Paul

107, 127, 153, 248, 250, 251, 254, 313, 327, 358, 428

SEPÚLVEDA, Luis

185, 189

SHAKESPEARE, William

114, 353, 354, 356

SONTAG, Susan

194, 394

Sud-américain

3, 65, 82, 131, 166, 203, 207, 209, 285, 286, 287, 288, 298, 301, 308, 309, 310, 329, 343, 355, 356, 380, 390, 422

SUPERVIELLE, Jules

84, 145, 158

T

TORRES CAICEDO, José María

39, 40, 77, 85, 389

U

UGARTE, Manuel

55, 83, 87, 88, 427

UNAMUNO , Miguel de

80, 83, 84

Uruguay

14, 40, 64, 82, 84, 158, 159, 163, 164, 166, 167, 209, 213, 222, 223, 226, 228, 229, 237, 239, 256, 258, 269, 270, 276, 293, 294, 296, 314, 317, 329, 334, 344, 350, 351, 367, 373, 374, 387, 392, 397

USLAR PIETRI, Arturo

102, 387

V

VALÉRY, Paul

22, 52, 53, 78, 89, 142, 144

VALLEJO, César

148, 151, 152, 234, 239, 416

VARGAS LLOSA, Mario

8, 14, 15, 18, 20, 42, 104, 123, 131, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 159, 160, 161, 163, 164, 165, 167, 172, 174, 184, 189, 195, 196, 197, 198, 206, 207, 208, 210, 215, 216, 217, 218, 219, 223, 226, 227, 229, 230, 232, 235, 242, 247, 252, 253, 254, 255, 263, 264, 265, 268, 280, 281, 285, 286, 287, 288, 291, 292, 293, 294, 304, 305, 308, 309, 311, 313, 314, 322, 323, 328, 329, 331, 332, 337, 338, 339, 343, 344, 348, 349, 350, 358, 359, 366, 367, 368, 371, 372, 383, 384, 392, 393, 394, 395, 397, 398, 399, 400, 402, 403, 404, 409, 411, 415, 416, 417

VERDEVOYE, Paul

143, 146, 202, 263, 366

VILLAVERDE, Cirilo

49, 178, 225

VOLTAIRE

45, 70, 74

ANNEXES

Annexe 1: Médiateurs qui ont impulsé la lit. latino-américaine en France avant 1940 ….. 438

Annexe 2 : Commentaires sur la littérature latino-américaine entre 1920 et 1942 dans L'Amérique Latine et la Nouvelle Revue Française (1920 -2000) …….……..…... 442

Annexe 3 : L'Amérique Latine et la Nouvelle Revue Française (1920 -2000) ……..…. 443

Annexe 4: Lettre de Reinaldo Arenas à Rodríguez Monegal ……..…. 447

Annexe 5 : Prix littéraires …… ;……..…. 448

Annexe 6 : Les traductions en français de l'ensemble de notre corpus ;……..…. 452

Annexe 7 : Maisons d'édition et collection qui ont publiés de la prose latino-américaine .. 438

Annexe 8–81 : Couvertures et quatrièmes de couverture des traductions de la prose latino-américaine …… ……..…. 454

Annexe 82 : Publications en français et espagnol de Jorge Luis Borges ……...…..…. 528

Annexe 83 : Publications en français et espagnol de Mario Vargas Llosa ……...…..…. 529

Annexe 84 : Publications en français et espagnol de Juan Carlos Onetti ……...…...…..…. 530

Annexe 85 : Publications en français et espagnol de Reinaldo Arenas ……...……. 531

Annexe 86 : Publications en français et espagnol de Roberto Bolaño ……...…..…. 532

Annexe 87 : Liste des commentaires analysés ……....…..…. 533

Annexe 88 : Vocabulaire pour l'analyse d'un commentaire ……....…..…. 534

Annexe 89 : Mise en page d'un commentaire I ……...……...…. 535

Annexe 90 : Mise en page d'un commentaire II ……...…..…. 536

Annexe 91 : Mise en page d'un commentaire III ……..…..…. 537

Annexe 92 : Portrait d'Arenas par lui-même ……...……...…. 538

Annexe 93: Un homme à tuer : Jorge Luis Borges, cosmopolite ……...…...…..…. 539

Annexe 94 : « *La Maison verte »* de Mario Vargas Llosa ……..…. 548

Annexe 95 : « Le Chantier » par Juan Carlos Onetti ……...……...…. 550

Annexe 96 : Un contestataire cubain, Reinaldo Arenas ……..…. 551

Annexe 97 : L'érudition comme préparation à l'extase ……..……...…..…. 553

Annexe 98 : Histoire de Mayta par Mario Vargas Llosa ……...…..……. 554

Annexe 99 : Partager l'héroïsme des autres ……...…..…. 556

Annexe 100 : Une double désillusion ……....…..…. 558

Annexe 101 : Laissons parler le vent ……..…..…. 560

Annexe 102 : Ceci n'est pas un poème de Borges ……..…..…. 562

Annexe 103 : Adios Arenas ……...…..…. 565

Annexe 104 : Chilienne de vie! ……...……. 566

Annexe 105 : Roberto Bolaño l'intranquille ……...……....…. 568

Annexe 106 : Métamorphoses de la vilaine fille ……...……..…. 570

Annexe 107 : Le tombeau des histoires ……...……. 571

Annexe 1: Médiateurs français qui ont impulsé la littérature latino-américaine en France avant 1940

Trois catégories : Médiateur ordinaire, Consacrant institutionnel et Consacrant consacré (CASANOVA, 2002, pp. 7-20)

Nom	**Revue / Magazine/ Livre**	**Type de médiateur**	**Commentaire**
Marcel Bataillon	Facundo [livre de Domingo F. Sarmiento]	Consacrant institutionnel	Figure centrale de l'hispanisme français. Il a principalement consacré ses recherches à l'Espagne, mais a également promu l'intérêt et les études sur l'Amérique latine, en particulier sur l'histoire et la civilisation de cette région. En 1934, il traduit en français le livre *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento grâce au soutien éditorial de l'Institut international de coopération intellectuelle.
Paul Hazard	Revue des deux Mondes, Revue de la littérature comparée	Consacrant institutionnel	L'un des défenseurs du terme « Amérique latine » en France, Hazard occupe en 1925 la chaire « Histoire des littératures comparées de l'Europe méridionale et de l'Amérique latine » au Collège de France, d'où il fera la promotion d'une ouverture vers l'histoire et la littérature latino-américaine. En 1927, il publie une étude sur « Les origines du romantisme au Brésil » et en 1930 une autre sur « Les Romantiques français au Mexique ». I
Erneste Martinenche	Revue de l'Amérique Latine	Consacrant institutionnel	Créateur du *Bulletin de l'Amérique*, nommé après *Bulletin de l'Amérique Latine* et, finalement, *Revue de l'Amérique Latine.*
Remy de Gourmont	Mercure de France	Consacrant consacré	Fondateur du *Mercure de France,* il a choisi les responsables de la rubriques *Lettres latino-américaines,* nommée après *Lettres hispano-américaines*
Lucile Dubois	Mercure de France	Médiateur ordinaire	Elle a publié un commentaire sur la relation

			entre Remy de Gourmont et l'Amérique Latine, et elle a mise en valeur la poésie du « maître » Rubén Darío.
Luc Durtain	Mercure de France	Médiateur ordinaire	"Déclareront que ce livre avait donné à la litterature hispano-américaine "droit de passage" dans la langue française". Commentaire sur *La gloire de don Ramiro (*Sylvia Molloy)
Georges Pillement	Mercure de France, Revue de l'Amérique Latine, parmi autres	Médiateur ordinaire	Collaborateur dans le *Mercure de France,* le *Bulletin de l'Amérique* et secrétaire de rédaction de la *Revue de l'Amérique Latine*. Pillement a fait des travaux de traductions et aussi a commenté les œuvres latino-américaines.
Jean Cassou	Revue de l'Amérique Latine, parmi autres	Médiateur ordinaire	Collaborateur de *Revue de l'Amérique* et traducteur des livres en espagnol, il tradui aussi Rubén Darío
Francis de Miomandre	Mercure de France, Revue de l'Amérique Latine, Nouvelle Revue Française, Nouvelles littéraires, Europe,	Médiateur ordinaire	Traduce a Rodó, Quiroga, Gabriela Mistral, entre otros.
Marius André	Revue de l'Amérique Latine, parmi autres	Médiateur ordinaire	Traduce *Contes américains* de Fombonan, textos políticos de Rodó y la introducción de un libro de Simón Bolívar
Max Daireaux	Revue de l'Amérique Latine, Panorama de la littérature hispano-américaine (1930) , L'État littéraire de l'Amérique latine (1927)	Médiateur ordinaire	Traduce Darío, Juan Motalvo. También participa como traductor en la antología de cuentos latinoamericanos de Ventura García Calderón, *Récits de la vie américaine.*
Jules Supervielle	Revue de l'Amérique Latine, Lettres françaises, Sur.	Médiateur ordinaire	Comenta textos latinoamericanos, en especial la poesía. Escribe también el prefacio de Don Segundo Sombra de Ricardo Guiraldes.
Marcel Robin	Mercure de France	Médiateur ordinaire	Comenta la influencia poética de Rubén Darío

			en un artículo publicado en 1916, « Rubén Darío : son rôle dans l'évolution littéraire de l'Espagne ».
Ernest Mérimée	Bulletin Hispanique	Médiateur institutionnel	Comenta *Cuestiones estéticas* de Alfonso Reyes
Jean Pérès	Bulletin Hispanique, Revue de l'Amérique Latine	Médiateur ordinaire	Comenta *Cuestiones estéticas* de Alfonso Reyes y la poesía del francouruguayo Jules Laforgue.
Valery Larbaud	Commerce, La Phalange, Revue de l'Amérique Latine, Nuevo Mercurio, La Nouvelle Revue Française.	Consacrant consacré	Comenta la obra de varios escritores como Jorge Isaacs, Rubén Darío, Enrique Gómez Carrillo, Alfonso Reyes, Jorge Luis Borges, Octavio Paz, parmi autres
Max Radiguet	Revue des deux mondes, Souvenirs de l'Amérique espagnole (1856)	Médiateur ordinaire	Parle de la poésie chilena y mentionne Andrés Bello, Irizare, Mercedes Martín, San Fuentes.
Charles de Mazade	Revue des deux mondes,	Médiateur ordinaire	Comenta *Civilization i Barbarie* de Domingo Sarmiento
Elisée Reclus	Revue des deux mondes	Médiateur ordinaire	Comenta una obra que recopila la poesía de América del Sur, « La poésie et les poètes dans l'Amérique espagnole » (1864)
Mathilde Pomès	Revue des deux mondes, Revue de l'Amérique Latine	Médiateur ordinaire	Traduit les poèmes de Gabriela Mistral et commente l'œuvre de Miguel Angel Asturias.
Paul Adam	Revue de l'Amérique Latine, La Nouvelle Revue Française	Médiateur ordinaire	Commente l'œuvre de Rubén Darío et préface un roman d'Enrique Gómez Carrillo.
Emile Faguet	Les Annales	Médiateur ordinaire	Publie un article sur l'œuvre de Enrique Gómez Carrillo et préface aussi un roman de lui.
Henri Barbusse	Revue de l'Amérique Latine	Médiateur ordinaire	Préface un roman de Blanco Fombona.
Paul Groussac	Le Courrier de la Plata Le Courrier Français	Médiateur ordinaire	Écrivain, critique et bibliothécaire français, basé en Argentine. C'était un pont entre la France et l'Amérique latine.
Raymond Ronze	Revue des deux mondes	Médiateur institutionnel	S'intéressant particulièrement à l'Argentine et à

			l'Uruguay, Ronze publie en 1928 une étude intitulée "La littérature argentine contemporaine".

Annexe 2 : Commentaires sur la littérature latino-américaine entre 1920 et 1942 dans *L'Amérique Latine et la Nouvelle Revue Française (1920 -2000)*

Année	Auteur du commentaire	Titre de la publication	Auteur(s) mentionné(s)
1920	Valery Larbaud	Poètes espagnols et hispano-américains contemporains	Rubén Darío, Ricardo Guiraldes,
1923	André Lhote	Pedro Figari	Pedro Figari
1925	Jean Cassou	*La vengeance du condor,* par Ventura García Calderón	Ventura García Calderón
1926	Valery Larboud	Lautréamont et Laforgue	Isidore Ducasse, dit Lautréamont ; Jules Laforgue,
1928	Valery Larboud	Ricardo Guiraldes	Ricardo Guiraldes, Herrera Reissig, Rubén Darío, José Hernández
1928	Benjamin Crémieux	*Vision d'Anahuac,* par Alfonso Reyes	Alfonso Reyes
1928	Gabriel Bounoure	*Anthologie de la poésie haïtienne indigène*	Paul Morand
1929	Jean Cassou	*El águila y la serpiente*, par Martín Luis Guzmán	Martín Luis Guzmán, Ricardo Guiraldes, Alcides Arguedas
1933	Georges Ribemont-Dessaignes	Curieux événements à La Havane	Ramiro Guerra
1934	Denis Saurat	*Don Segundo* Sombra, par Ricardo Guiraldes	Ricardo Guiraldes
1935	Valery Larbaud	Notre Amérique	José G. Antuña, Juan de la Encina, Pedro Leandro Ipuche, Ferán Silva Valdés
1939	Réné Étiemble	Mexique	José Clemente Orozco
1939	Jean Prévost	Au Mexique, photographies de Verger	Robert Redfield

Annexe 3 : *L'Amérique Latine et la Nouvelle Revue Française (1920 -2000)*

Textes de la rubrique *Chroniques* et *Notes* où l'on trouve des commentaires sur les la production littéraire de l'Amérique latine.

Année	**Auteur du commentaire**	**Titre de la publication**	**Auteur(s) mentionné(s)**
1953	Roger Judrin	Maisons mortes	Miguel Otero Silva
1953	François Nourissier	Glauber Rocha. O Cangaceiro	Glauber Rocha
1954	Roger Caillois	A. D. Tavares-Bastos : *Anthologie de la poésie brésilienne contemporaine*	
1955	Maurice Blanchot	Adolfo Bioy Casares : *L'Invention de Morel*	Adolfo Bioy Casares
1955	Dominique Vazeilles	Adalberto Ortiz : *Juyungo*	Adalberto Ortiz
1956	Dominique Aury	Incroyable florides	Ricardo Guirraldes, Adalberto Ortiz, Alejo Carpentier
1957	Alain Bosquet	Altaigle, ou l'avenure de la planète	Vicente Huidobro
1957	Odile de Lalain	Machado de Assis : *Don Casmurro*	Machado de Assis
1958	André Pieyre de Mandiargues	Aigle ou soleil ?	Octavio Paz
1960	André Pieyre de Mandiargues	Alfonso Reyes	Alfonso Reyes
1960	Yves Berger	La conquête des Indes : Littérature et comptabilité	Garcilaso de la Vega, Bernal Diaz de Castillo,
1961	René de Solier	Cárdenas (Galerie du Dragon)	Agustín Cárdenas
1962	Willy de Spens	*Le siècle de lumières*	Alejo Carpentier
1963	André Miguel	*Les Armes secrètes*	Julio Cortázar
1964	Robert André	*Facundo*	Domingo Facundo Sarmiento
1964	Willy de Spends	*Charognards sans plumes*	Julio Ramón Ribeyro
1965	Claude Michel Cluny	*Le Chemin du soleil*	Jorge Carrera Andrade
1965	Amé de Viry	Borges ou l'élément romanesque	Jorge Luis Borges
1966	André Miguel	*L'Arc et la lyre*	Octavio Paz
1966	Alain Bosquet	Octavio Paz, ou le séisme pensif	Octavio Paz
1966	Jean Duvignaud	*Chaves*	Eduardo Mallea

1966	Guy Rohou	*La Flaque du mendiant*	Miguel Angel Asturias
1967	Guy Rohou	*Les Déserts dorés*	Héctor Bianciotti
1967	Guy Rohou	*Marelle*	Julio Cortázar
1968	Florence Delay	*Gîtes*	Julio Cortázar
1968	Bernard Savoy	*Terre en transe*	Glauber Rocha
1968	Florence Delay	*La Foire*	Juan José Arreola
1968	Florence Delay	*Zone sacrée*	Carlos Fuentes
1970	Naim Kattan	*Tous sangs mélés*	José María Arguedas
1971	Jean Paget	*La nuit des assassins*	José Triana
1971	Angelo Rinaldi	*Trois Tristes tigres*	Guillermo Cabrera Infante
1972	Alain Bosquet	*Les Pierres du ciel*	Pablo Neruda
1973	Alain Clerval	*Conversation à « La Cathédrale »*	Mario Vargas Llosa
1973	Jean Blot	*Roulements de tambours pour Rancas*	Manuel Scorza
1974	Jean Duvignaud	*Tereza Batista*	Jorge Amado
1975	Sylvie Sesé-Léger	*Odes élémentaires*	Pablo Neruda
1975	Sylvie Sesé-Léger	*Les Chiens affamés*	Ciro Alegría
1975	Sylvie Sesé-Léger	*Dormir au soleil*	Adolfo Bio Casares
1976	Jean Duvignaud	*Concert baroque*	Alejo Carpentier
1976	Pierre-Jean Founau	Julio Cortázar	Julio Cortázar
1978	André Pieyre de Mandiargues	Signature du bélier, Octavio Paz	Octavio Paz
1979	Alain Calame	L'inventeur de Morel, Adolfo Bioy Casares : *L'Invention de Morel,* traduit de l'espagnol par Armand Pierhal (Laffont)	Adolfo Bioy Casares
1980	Jean-Charles Gateau	*Terra Nostra*	Carlos Fuentes
1981	Lionel Ray	*D'un mot à l'autre*	Octavio Paz
1981	Marc Froment Meurice	*Livre de préfaces* suivi d'*Autobiographie*	Jorge Luis Borges
1982	François Trémolières	*Les Veines ouvertes de l'Amérique latine*	Eduardo Galeano
1982	Francine de Martinoir	*L'Amour n'est pas aimé*	Héctor Bianciotti
1983	Jean-Luc Gautier	*Dom Casmurro*	Machado de Assis
1983	Héctor Bianciotti	*Les Eaux brûlées*	Carlos Fuentes
1985	Octavio Paz	Alentours de la littérature hispano-américaine	Rubén Darío, Machado de Assis, César Vallejo, Pdro Henríquez Ureña, Cintio

			Vitier, Leopoldo Lugones, Vicentre Huidobro
1986	Michel Jarrety	*Rire et pénitence*	Octavio Paz
1989	Jean Blot	Borges entre le labyrinthe et le couteau	Jorge Luis Borges
1991	Albert Bensoussan	Confession d'un traître : Manuel Puig et son traducteur	Manuel Puig
1994	Bruno Grégoire	Villaurrutia ou la part spectrale du réel	Xavier Villaurrutia
1995	Roger Munier	Tout commence ailleurs	Roberto Juarroz
1997	Beatriz Sardo	Un paysage pour Bourges	Jorge Luis Borges
1999	Jesús Díaz	La littérature cubaine actuelle : Un corps à la fois malade et plein de santé	Abilio Estévez, Leonardo Padura, José Manel Prieto, Guillermo Rosales, Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas.
1999	Iván de la Nuez	L'exil de Caliban. Diaspora de la culture cubaine des années 90 en Europe	Antonio Eligio, Martín Fernández de Encisco, Marta María Pérez, Miguel Morey,

Annexe 4: Lettre de Reinaldo Arenas à Rodríguez Monegal

La Habana, Primero de julio de 1968

AÑO DEL GUERRILLERO HEROICO
Revista *Mundo Nuevo*
97 Rue Saint-Lazaire
Paris IX
Francia

Señores:

En enero del presente año se publicó en la revista *Mundo Nuevo* un fragmento de mi novela *Celestino antes del alba* (Ed. Unión, Cuba, 1967) sin mi consentimiento y sin siquiera habérmelo comunicado.
Recientemente en el Suplemento Cultural del periódico *Juventud Rebelde* aparece un párrafo donde se define dicha revista en la siguiente forma: "la revista *Nuevo Mundo* [sic], órgano del Congreso por la Libertad de la Cultura, heredera de la tristemente célebre *Cuadernos,* prima hermana de las no menos tristemente célebres *Encourter, Eprouves* y de la fenecida *Censuras contra las artes y el pensamiento,* acusada una y otra vez por intelectuales de nuestro país y el extranjero de ser órgano destinado por la CIA a corromper a los intelectuales de América Latina".
Como ustedes comprenderán, ante tal despliegue de acusaciones que, desgraciadamente, parecen ciertas, no me queda otra alternativa que manifestar de nuevo mi total desacuerdo con que se publique en esa misma revista un fragmento de mi novela. Y si bien, legalmente no puedo protestar ya que en Cuba hemos abolido la propiedad intelectual, moralmente sí deseo manifestar mi desaprobación y mi total descontento.

Reinaldo Arenas.

[ARENAS, Reinaldo. *Necesidad de libertad*, Sevilla, Editorial Point des lunettes, 2012, p. 40]

Annexe 5 : Prix littéraires

Nom du prix littéraire	Pays	Auteur récompensé	Type de relevance	Année
Grand Prix d'Honneur de la Société argentine des Écrivains (SADE)	Argentina	Borges	Locale	1944
Prix Formentor	France, Italie, Angleterre, Espagne, États-Unis	Borges	Internationale	1961
Prix de la Revue Française	France	Vargas Llosa	Locale	1957
Prix Leopoldo Alas	Espagne	Vargas Llosa	Locale	1958
Prix Biblioteca Breve	Espagne	Vargas Llosa	Nationale	1962
Prix Espagnol de la Critique	Espagne	Vargas Llosa	Nationale	1963
Prix Rómulo Gallegos	Venezuela	Vargas Llosa - Bolaño	Internationale	1967-1999
Prix Ritz Paris Hemingway	France	Vargas Llosa	Nationale	1985
Prix National de la Littérature d'Uruguay	Uruguay	Onetti	Nationale	1961
Prix Cervantes	Espagne	Onetti*	Internationale	1980
Prix l'Unión de Escritores y Artistas de Cuba	Cuba	Arenas	Nationale	1965
Prix Anthropos	Espagne	Bolaño	Locale	1984
Prix Ciudad de Alcalá de Henares	Espagne	Bolaño	Locale	1992
Prix Novela Corta Félix Urabayen	Espagne	Bolaño	Locale	1993
Prix Ciudad de Irún de Poesía	Espagne	Bolaño	Locale	1994
Prix San Sebastián	Espagne	Bolaño	Locale	1997
Prix Municipal de Santiago du Chili	Chili	Bolaño	Locale	1997
Prix Herralde	Espagne	Bolaño	Nationale	1998

Commentaire :

L'objectif de cette liste est de mieux saisir la valeur de consécration de chaque prix littéraire au moment de son obtention. N'y sont énumérés que les prix que nous avons évoqués dans l'étude de notre corpus, plusieurs écrivains ont obtenu d'autres prix littéraires tout au long de leurs vies.

* Vargas Llosa obtiendra aussi le Prix Cervantes en 1994, reconnaissance qui ne sera cependant pas mise en valeur par Gallimard car, à cette époque, le Péruvien avait déjà une réputation littéraire bien établie.

Annexe 6 : Les traductions en français de l'ensemble de notre corpus

Livre	Maison d'édition	Année	Auteur	Traducteur(es)
Fictions	Gallimard	1951	Borges	Paul Verdevoye et Néstor Ibarra.
Labyrinthes	Gallimard	1953	Borges	Roger Caillois.
Histoire de l'infamie. Histoire de l'éternité	Éditions Du Rocher	1958	Borges	Roger Caillois et Laure Guille.
Manuel de zoologie fantastique	Julliard	1965	Borges	Gonzalo Estrada et Yves Péneau.
La Ville et les Chiens	Gallimard	1966	Vargas Llosa	Bernard Lesfargues.
L'Aleph	Gallimard	1967	Borges	Roger Caillois et René L.F. Durand.
Six problèmes pour don Isidro Parodi	Denoël	1967	Borges	Françoise-Marie Rosset.
Le Chantier	Stock	1967	Onetti	Laure Guille-Bataillon.
La Maison verte	Gallimard	1969	Vargas Llosa	Bernard Lesfargues.
Le Monde hallucinant	Seuil	1969	Arenas	Didier Coste.
Chroniques de Bustos Domecq	Denoël	1970	Borges	Françoise-Marie Rosset.
Trousse-vioques	Stock	1970	Onetti	Jean-Jacques Villard.
La Vie brève	Stock	1971	Onetti	Alice Gascar.
Le rapport de Brodie	Gallimard	1972	Borges	Françoise-Marie Rosset.
Le Puits	Seuil	1973	Arenas	Didier Coste.
Conversation à La Cathédrale	Gallimard	1973	Vargas Llosa	Sylvie Léger et Bernard Sesé.
Les Chiots suivi par Les Caïds	Gallimard	1974	Vargas Llosa	Sylvie Léger et Bernard Sesé.
Pantaleón et les visiteuses	Gallimard	1975	Vargas Llosa	Albert Bensoussan.
Le Palais des très blanches mouffettes	Seuil	1975	Arenas	Didier Coste.
Le Livre de sable	Gallimard	1978	Borges	Françoise-Marie Rosset.
La Tante Julia et le Scribouillard	Gallimard	1979	Vargas Llosa	Albert Bensoussan.

Les Bas-Fonds du rêve	Gallimard	1981	Onetti	Laure Guille-Bataillon, Abel Gerschenfeld, Claude Couffon.
La Guerre de la fin du monde	Gallimard	1983	Vargas Llosa	Albert Bensoussan.
La Plantation	Seuil	1983	Arenas	Aline Schulman.
Nouveaux contes de Bustos Domecq	R. Laffont	1984	Borges	Eduardo Jimenez.
Histoire universelle de l'infamie. Histoire de l'éternité	Christian Bourgois	1985	Borges	Roger Caillois et Laure Bataillon.
Arturo, l'étoile la plus brillante	Seuil	1985	Arenas	Didier Coste.
Le Puits	Christian Bourgois	1985	Onetti	Louis Jolicœur.
Les Adieux	Christian Bourgois	1985	Onetti	Louis Jolicœur.
Ramasse-vioques	Gallimard	1986	Onetti	Albert Bensoussan.
Histoire de Mayta	Gallimard	1986	Vargas Llosa	Albert Bensoussan.
La Fiancée volée	Gallimard	1987	Onetti	Albert Bensoussan.
Qui a tué Palomino Molero ?	Gallimard	1987	Vargas Llosa	Albert Bensoussan.
Le livre des êtres imaginaires	Gallimard	1987	Borges	Françoise Rosset, Gonzalo Estrada et Yves Péneau.
La bibliothèque de Babel	René Bonargent	1987	Borges	Néstor Ibarra.
Encore une fois la mer	Seuil	1987	Arenas	Gérard Pina et Flora Compagne
Le Portier	Presses de la Renaissance	1988	Arenas	Jean-Marie Saint-Lu
Fin de défilé	Presses de la Renaissance	1988	Arenas	Aline Schulman.
La Colline de l'ange	Presses de la Renaissance	1989	Arenas	Liliane Hasson.
*Terre de personne **	Christian Bourgois	1989	Onetti	Denise Laroutis.
C'est alors que	Gallimard	1989	Onetti	Albert Bensoussan.

L'Homme qui parle	Gallimard	1989	Vargas Llosa	Albert Bensoussan.
Voyage à La Havane	Presses de la Renaissance	1990	Arenas	Liliane Hasson.
Une nuit de chien	Christian Bourgois	1990	Onetti	Louis Jolicœur.
L'Éloge de la marâtre	Gallimard	1990	Vargas Llosa	Albert Bensoussan.
Avant la nuit	Julliard	1991	Arenas	Liliane Hasson.
Adiós a mamá	Le Serpent à plumes	1993	Arenas	Liliane Hasson.
Œuvres complètes [coll. Pléiade tome I]	Gallimard	1993	Borges	Paul Bénichou, Sylvia Bénichou-Roubaud, Jean Pierre Bernès, Roger Caillois, René L.F. Durand, Laure Guille, Néstor Ibarra, Françoise Rosset, Claire Staub, Paul Verdevoye.
Demain sera un autre jour	Le Serpent à Plumes	1994	Onetti	André Gabastou.
Quand plus rien aura d'importance	Christian Bourgois	1994	Onetti	André Gabastou.
Lituma dans les Andes	Gallimard	1996	Vargas Llosa	Albert Bensoussan.
Laissons parler le vent	Gallimard	1996	Onetti	Claude Couffon.
La Couleur de l'été	Stock	1996	Arenas	Liliane Hasson.
Les Cahiers de don Rigoberto	Gallimard	1998	Vargas Llosa	Albert Bensoussan.
Œuvres complètes [coll. Pléiade tome II]	Gallimard	1999	Borges	Paul Bénichou, Sylvia Bénichou-Roubaud, Jean Pierre Bernès, Roger Caillois, René L.F. Durand, Laure Guille, Néstor Ibarra, Françoise Rosset, Claire Staub, Paul Verdevoye.
L'Assaut	Stock	2000	Arenas	Liliane Hasson.
La Fête au bouc	Gallimard	2002	Vargas Llosa	Albert Bensoussan.
Étoile distante	Christian Bourgois	2002	Bolaño	Robert Amutio.
Nocturne du Chili	Christian Bourgois	2002	Bolaño	Robert Amutio.

Amuleto	Les Allusifs	2002	Bolaño	Nicole Martel.
Le Paradis – un peu plus loin	Gallimard	2003	Vargas Llosa	Albert Bensoussan.
La soeur d'Eloísa	Verdier	2003	Borges	Christian Garcin.
La littérature nazi en Amérique	Christian Bourgois	2003	Bolaño	Robert Amutio.
Des putains meurtrières	Christian Bourgois	2003	Bolaño	Robert Amutio.
Monsieur Pain	Les Allusifs	2004	Bolaño	Robert Amutio.
Appels téléphoniques	Christian Bourgois	2004	Bolaño	Robert Amutio.
Anvers	Christian Bourgois	2004	Bolaño	Robert Amutio.
Le Gaucho insupportable	Christian Bourgois	2004	Bolaño	Robert Amutio.
La Piste de glace	Christian Bourgois	2005	Bolaño	Robert Amutio.
Tours et détours de la vilaine fille	Gallimard	2006	Vargas Llosa	Albert Bensoussan.
Les détectives sauvages	Christian Bourgois	2006	Bolaño	Robert Amutio.
2666	Christian Bourgois	2008	Bolaño	Robert Amutio.
À une tombe anonyme	Gallimard	2008	Onetti	Abel Gerschenfeld.
Conseils d'un disciple de Morrison à un fanatique de Joyce	Christian Bourgois	2009	Bolaño	Robert Amutio.
Le Troisième Reich	Christian Bourgois	2010	Bolaño	Robert Amutio.

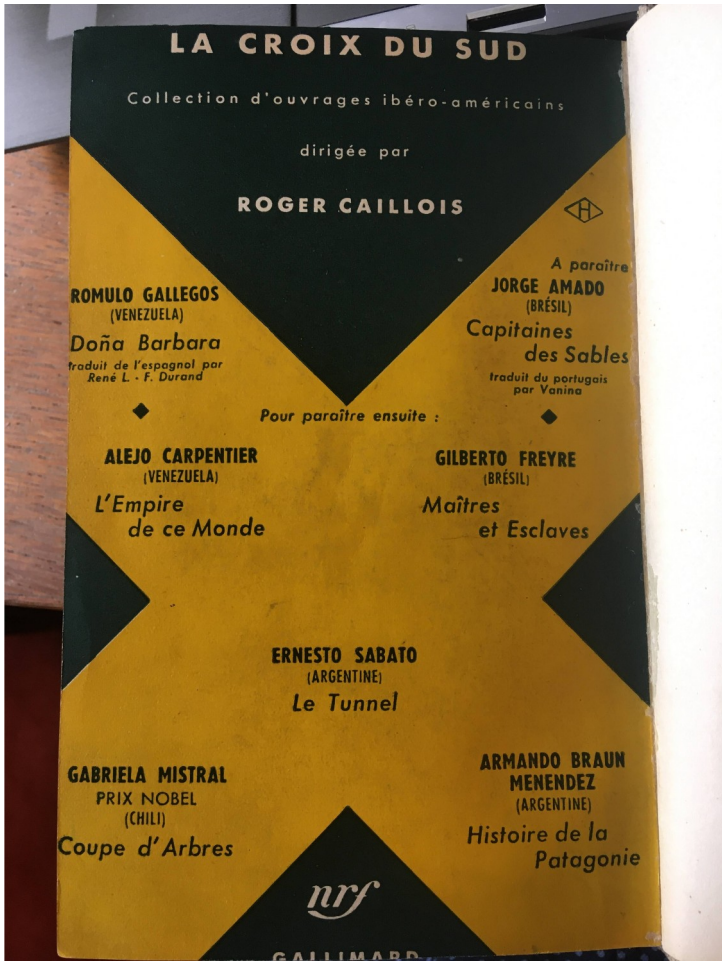
*Le livre *Terre de personne* n'a pas pu être consulté.

Annexe 7 : Maisons d'édition et collection qui ont publiés de la prose latino-américaine

Maison d'édition	Collection	Description de la collection	Auteurs publiés	Quantité totale
Gallimard	La Croix du Sud	Littérature ibéro-américaine sous la direction de Roger Caillois. Dans notre corpus, nous trouverons deux types de style dans la couverture.	Borges, Vargas Llosa.	3
	Du monde entier	Littératures étrangères, toutes langues confondues sauf le français de France.	Vargas Llosa, Borges, Onetti.	21
	Hors Série Littérature	Livres ayant une valeur narrative et un attribut considéré hors série par les éditeurs. Ils se démarque parce que la couverture du livre est personnalisée. Toutes langues confondues.	Borges, Vargas Llosa.	2
	L'Imaginaire	Réédition des œuvres considérés marginalisées ou oubliées par le grand public. Toutes langues confondues.	Borges.	1
	La Pléiade	Œuvres complètes d'écrivains considérés classiques. Jusqu'à nos jours seulement deux écrivains latino-américains font partie de cette catalogue : Borges et Vargas Llosa. Toutes langues confondues.	Borges.	2
	Folio	Livres en format poche avec un prix économique et un grand tirage. Toutes langues confondues.	Onetti	1
Christian Bourgois	10-18	Toutes les littératures, toutes langues confondues. Format poche.	Onetti	5
	Littérature étrangère	Littératures étrangères, toutes langues confondues sauf le français de France.	Bolaño	11
Éditions du Seuil	Cadre vert	Littératures étrangères, toutes langues confondues sauf le français de France.	Arenas	6
Stock	Sans information	Sans information.	Onetti	3
	Nouveau Cabinet Cosmopolite	Littératures étrangères, toutes langues confondues sauf le français de France.	Arenas	1

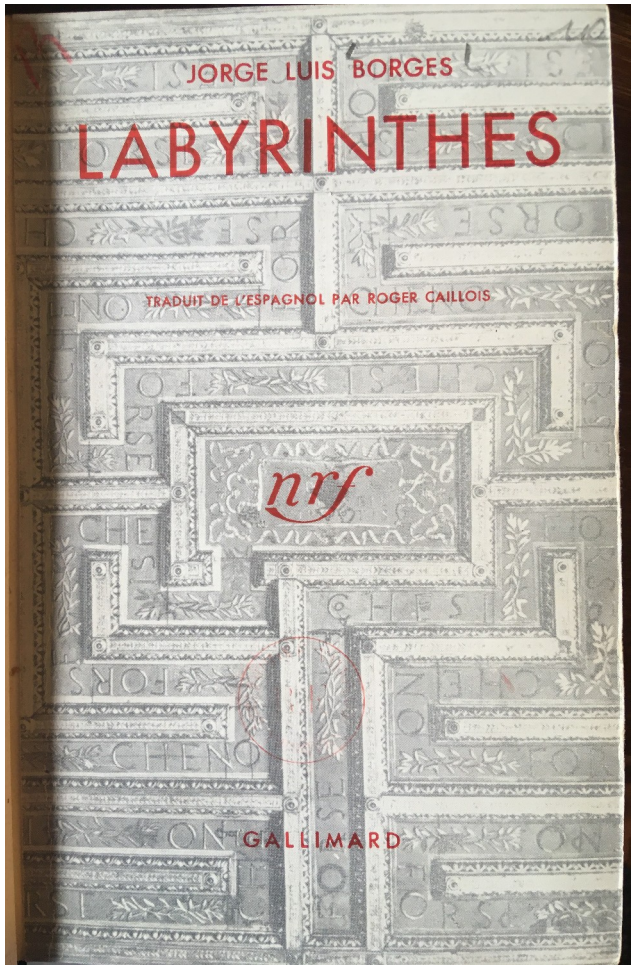
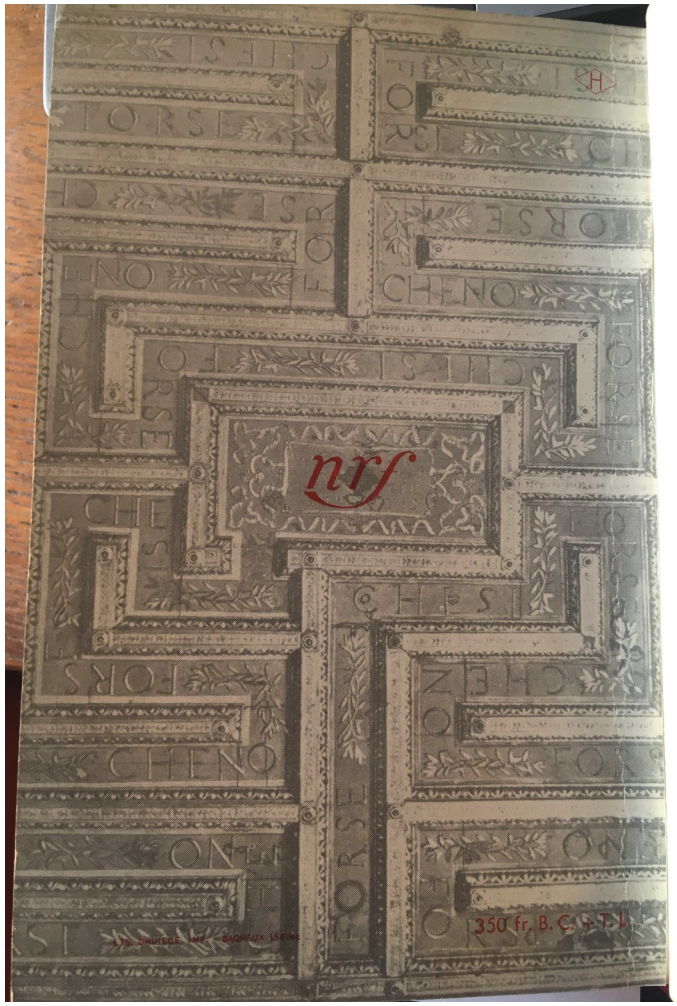
	La cosmopolite	Littératures étrangères, toutes langues confondues sauf le français de France. Reprend le catalogue de Nouveau Cabinet Cosmopolite à partir de 1999.	Arenas	1
Presses de la Renaissance	Les romans étrangers	Littératures étrangères en prose de fiction, toutes langues confondues sauf le français de France.	Arenas	3
	Les nouvelles étrangères	Littératures étrangères courtes, toutes langues confondues sauf le français de France.	Arenas	1
Julliard	Les Lettres Nouvelles (LN)	Littératures étrangères courtes, toutes langues confondues sauf le français de France.	Borges	1
	Sans information	Sans information	Arenas	1
Denoël	Les Lettres Nouvelles (LN)	Toutes les littératures, toutes les langues confondues. Éditée d'abord par Julliard, Denoël reprend le catalogue pour créer un catalogue aux nouveautés littéraires peu connues.	Borges	2
Les Allusifs	Roman à rabat	Littératures étrangères en prose de fiction, toutes les langues confondues.	Bolaño	2
Le Serpent à plumes	Sans information	Sans information.	Arenas, Onetti	2
Éditions du Rocher	Essais étrangers	Livres d'essais, toutes les langues confondues sauf le français de France.	Borges,	1
Robert Laffont	Pavillons	Littérature étrangère, poésie comprise. Toutes langues confondues sauf le français de France.	Borges	1
René Bonargent	Indifférences	Cette collection se caractérise pour l'inclusion des gravures personnalisées qui accompagnent au texte qui est généralement court. Tous les genres littéraires son acceptés et toutes langues confondues.	Borges	1
Verdier	Otra memoria	Littérature en langue espagnole : Amérique latine et Espagne.	Borges	1

Annexe 8 :

Couverture	Quatrième de couverture
	

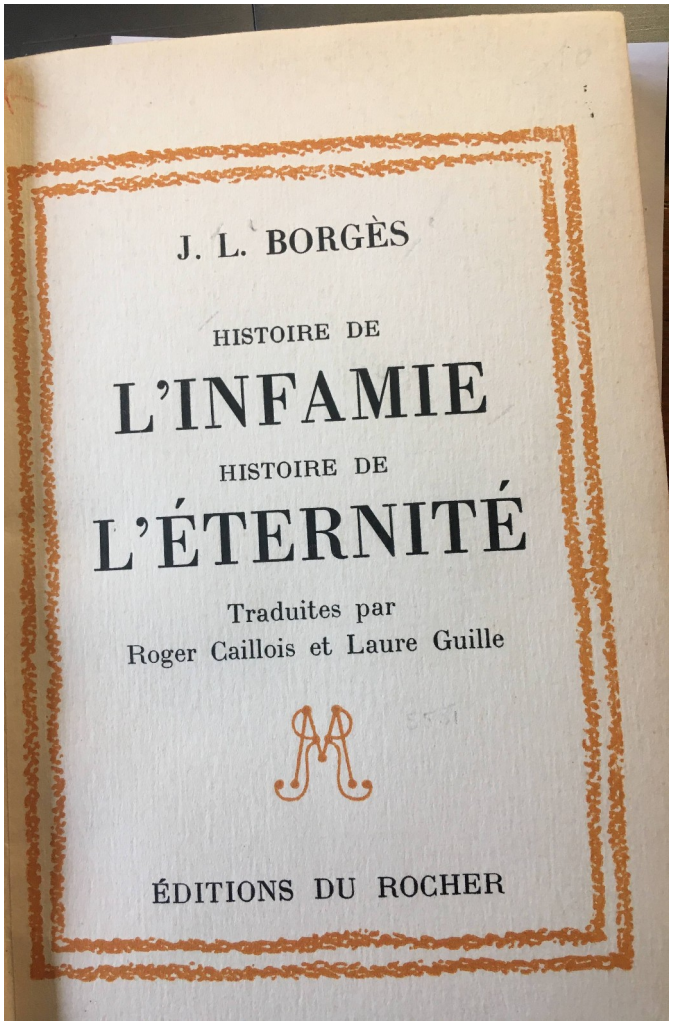
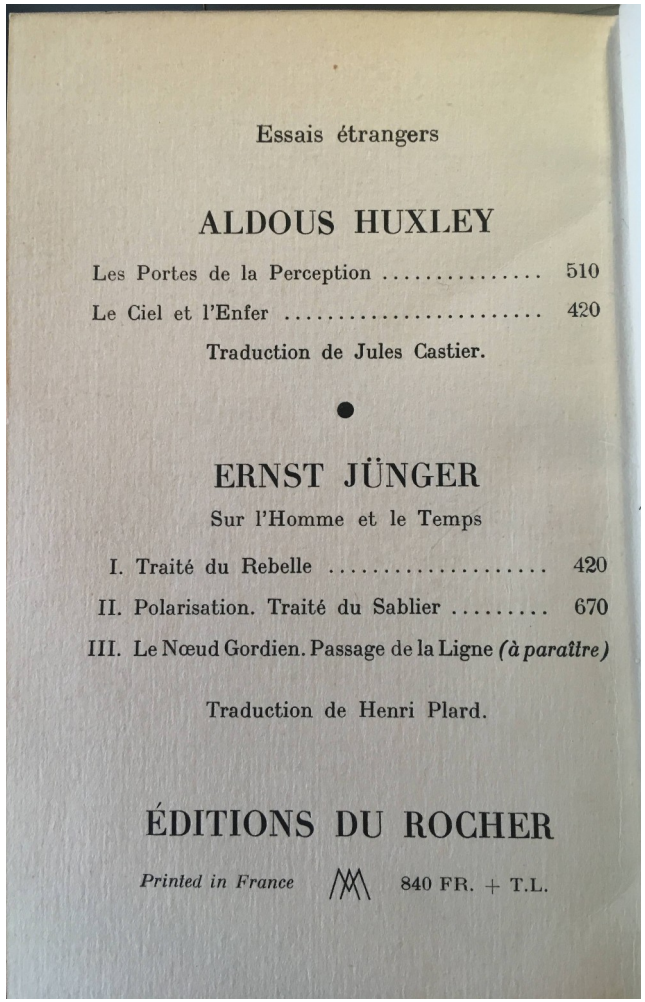
Commentaire : La première couverture de La Croix du Sud est jaune et verte et y figure un ensemble d'étoiles, qui évoquent le drapeau brésilien. Notons également l'expression « ibéro-américains » sur la quatrième de couverture, ainsi qu'une erreur de nationalité en ce qui concerne Carpentier.

Annexe 9 :

Couverture	Quatrième de couverture
	

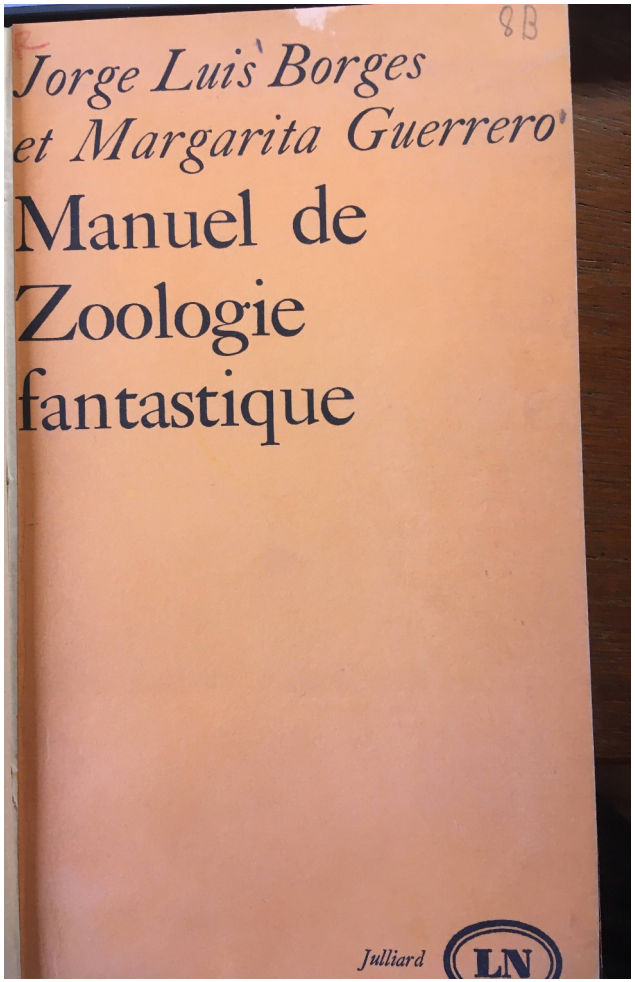
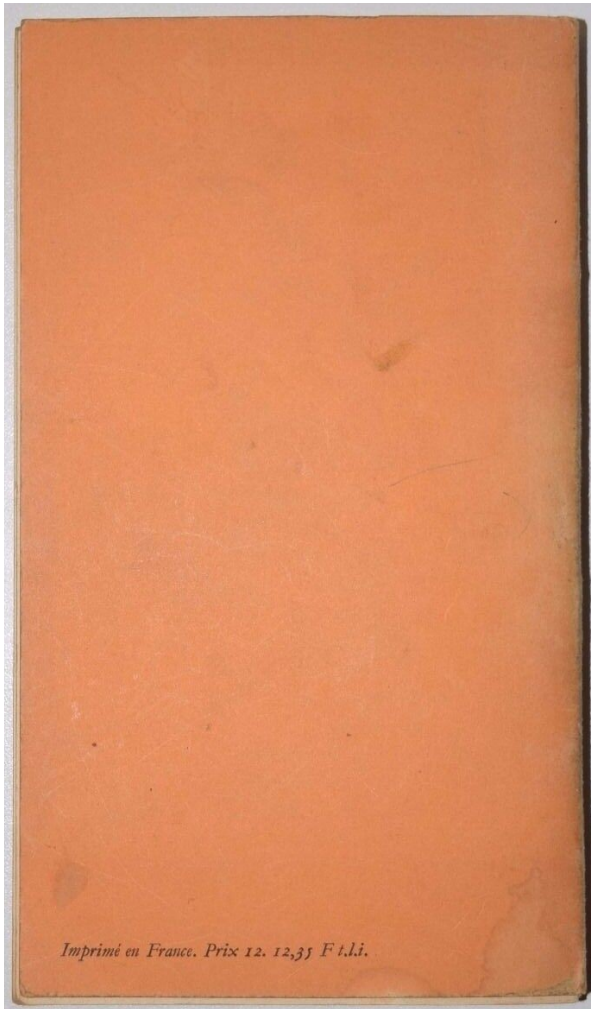
Commentaire : Le livre *Labyrinthes* n'appartient à aucune collection Gallimard, ayant été traduit par Caillois, il a été présenté comme un livre à part, ce qui le différencie de l'ensemble des livres publiés dans La Croix du Sud.

Annexe 10 :

Couverture	Quatrième de couverture
	

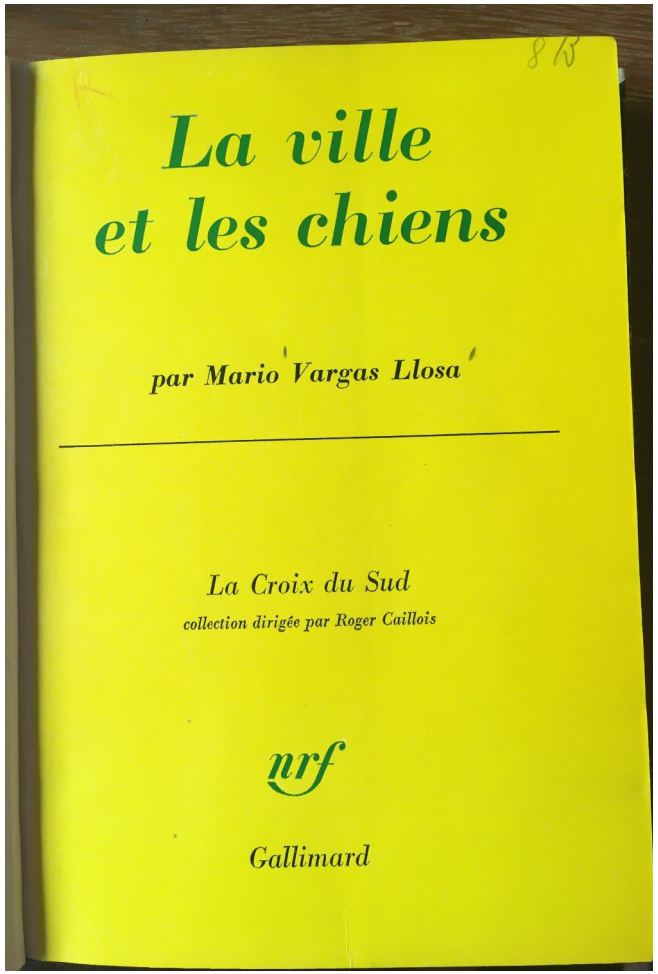
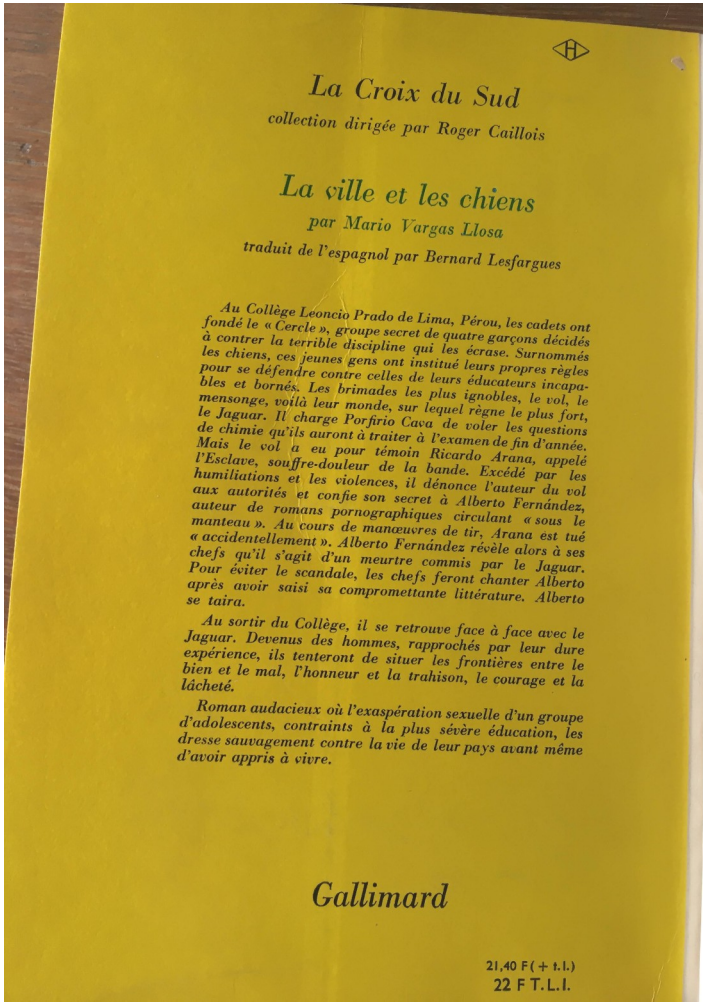
Commentaire : Pour accélérer la diffusion de Borges, Caillois a choisi de publier d'autres livres de l'Argentin dans d'autres maisons d'édition. Laure Guille a elle aussi participé à leur traduction. Notons aussi que les Éditions du Rocher décidèrent d'écrire le patronyme de Borges en français : Borgès.

Annexe 11 :

Couverture	Quatrième de couverture
	

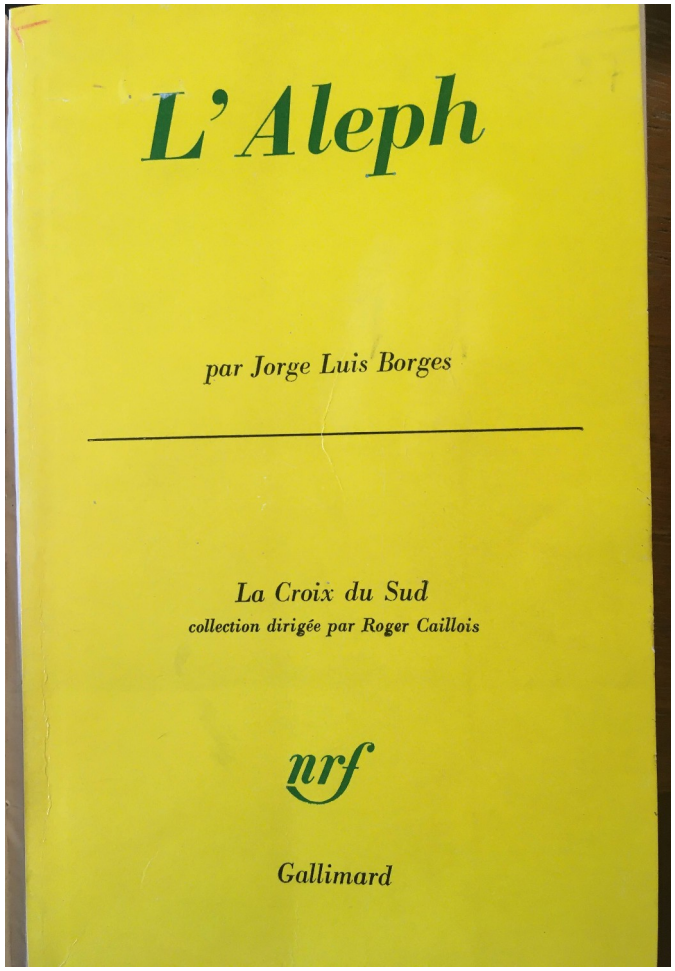
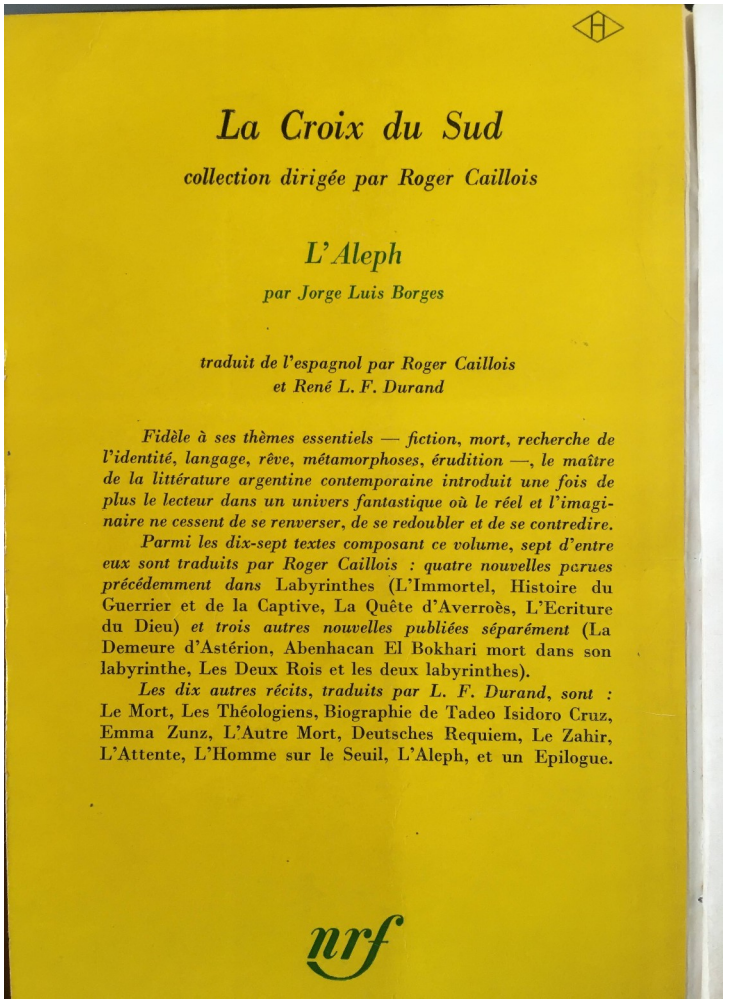
Commentaire : Afin de publier Borges, d'autres maisons d'édition telles que Julliard ont recherché les livres dont l'Argentin était le co-auteur. La Quatrième de couverture montre, en outre, que leur stratégie éditoriale n'incluait pas la mise en évidence de l'auteur publié.

Annexe 12 :

Couverture	Quatrième de couverture
	

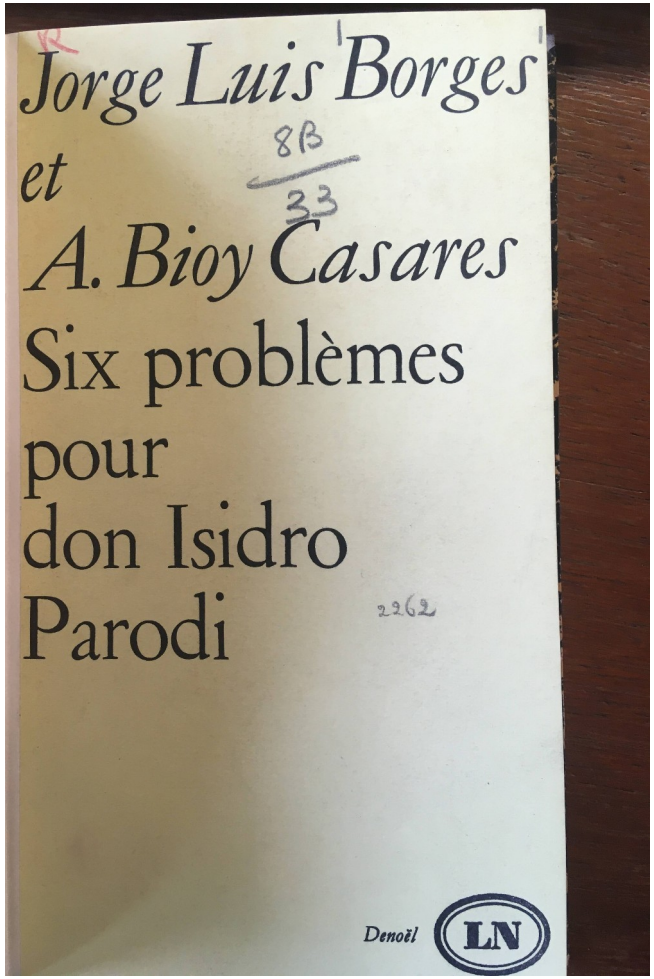
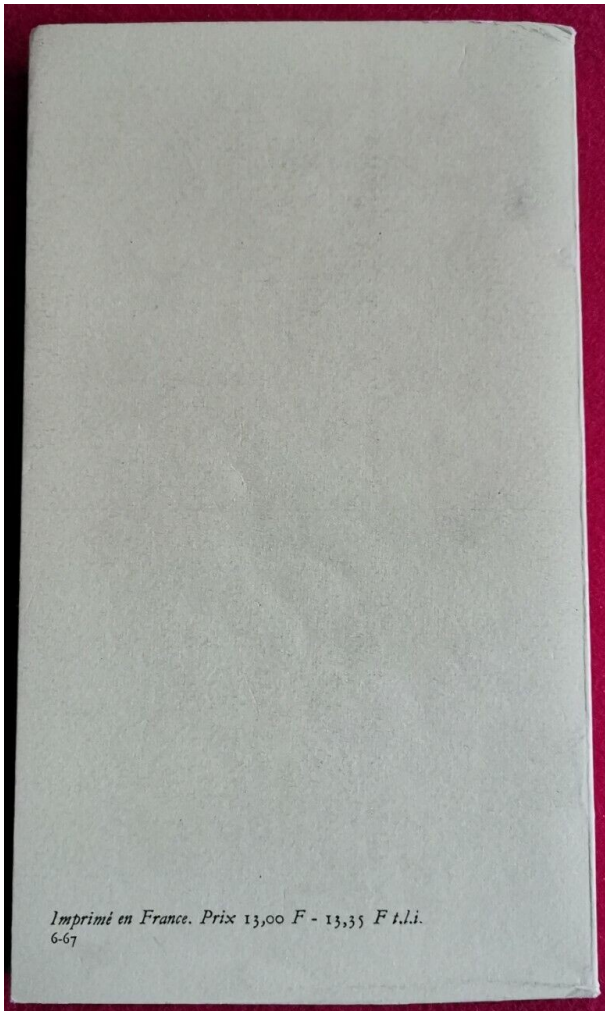
Commentaire : Les deuxième et dernière de couverture de La Croix du Sud de Caillois conservent les couleurs jaune et verte, mais leur dessin est plus simple. La quatrième de couverture, quant à elle, est modernisée et propose des informations sur le livre et le traducteur.

Annexe 13 :

Couverture	Quatrième de couverture
	

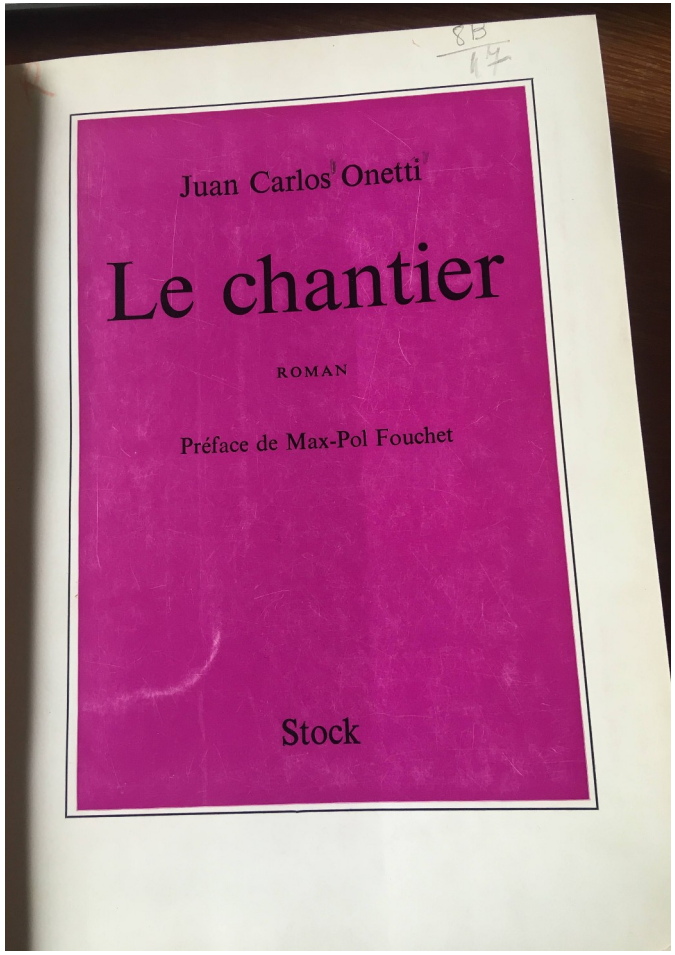
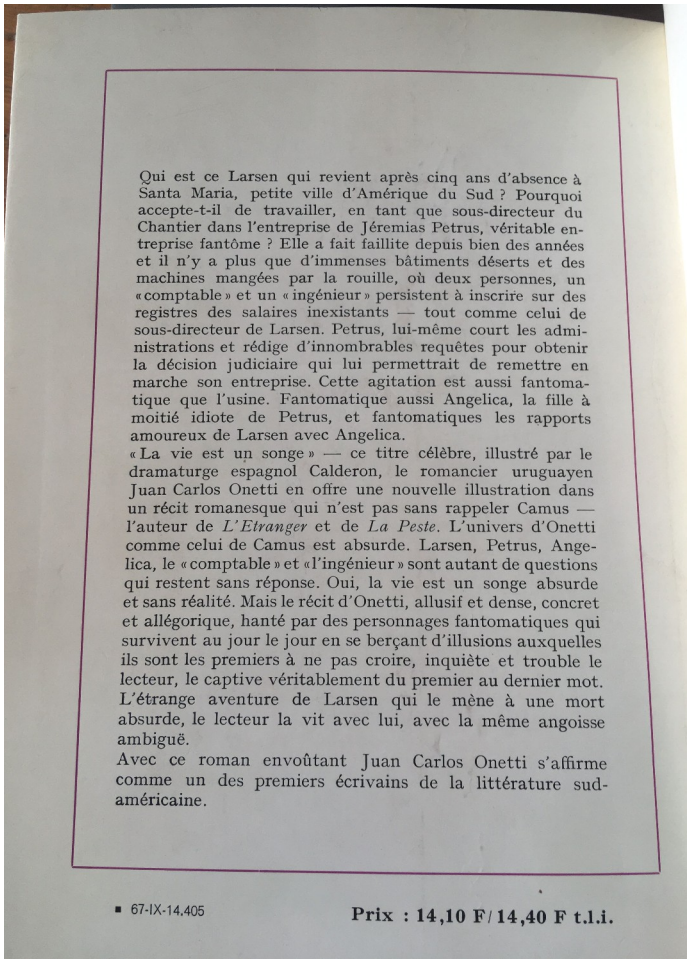
Commentaire : Les livres individuels de Borges paraîtront toujours chez Gallimard. Notons également que, sur la quatrième de couverture, il est déjà considéré comme "maître de la littérature argentine contemporaine".

Annexe 14 :

Couverture	Quatrième de couverture
	

Commentaire : À la fin des années 1970, Denoël considérait toujours qu'il n'était pas nécessaire d'utiliser la quatrième de couverture. Sa stratégie consistait à miser sur la réputation de son catalogue et de l'auteur publié.

Annexe 15 :

Couverture	Quatrième de couverture
	

Qui est ce Larsen qui revient après cinq ans d'absence à Santa Maria, petite ville d'Amérique du Sud ? Pourquoi accepte-t-il de travailler, en tant que sous-directeur du Chantier dans l'entreprise de Jéremias Petrus, véritable entreprise fantôme ? Elle a fait faillite depuis bien des années et il n'y a plus que d'immenses bâtiments déserts et des machines mangées par la rouille, où deux personnes, un « comptable » et un « ingénieur » persistent à inscrire sur des registres des salaires inexistants — tout comme celui de sous-directeur de Larsen. Petrus, lui-même court les administrations et rédige d'innombrables requêtes pour obtenir la décision judiciaire qui lui permettrait de remettre en marche son entreprise. Cette agitation est aussi fantomatique que l'usine. Fantomatique aussi Angelica, la fille à moitié idiote de Petrus, et fantomatiques les rapports amoureux de Larsen avec Angelica.

« La vie est un songe » — ce titre célèbre, illustré par le dramaturge espagnol Calderon, le romancier uruguayen Juan Carlos Onetti en offre une nouvelle illustration dans un récit romanesque qui n'est pas sans rappeler Camus — l'auteur de *L'Etranger* et de *La Peste*. L'univers d'Onetti comme celui de Camus est absurde. Larsen, Petrus, Angelica, le « comptable » et « l'ingénieur » sont autant de questions qui restent sans réponse. Oui, la vie est un songe absurde et sans réalité. Mais le récit d'Onetti, allusif et dense, concret et allégorique, hanté par des personnages fantomatiques qui survivent au jour le jour en se berçant d'illusions auxquelles ils sont les premiers à ne pas croire, inquiète et trouble le lecteur, le captive véritablement du premier au dernier mot. L'étrange aventure de Larsen qui le mène à une mort absurde, le lecteur la vit avec lui, avec la même angoisse ambiguë.

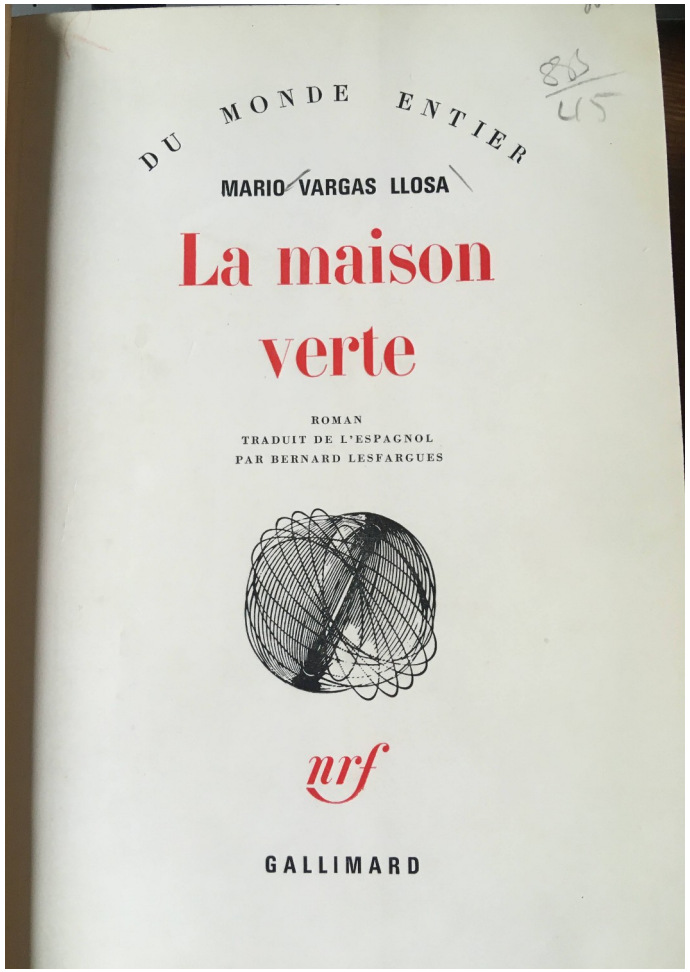
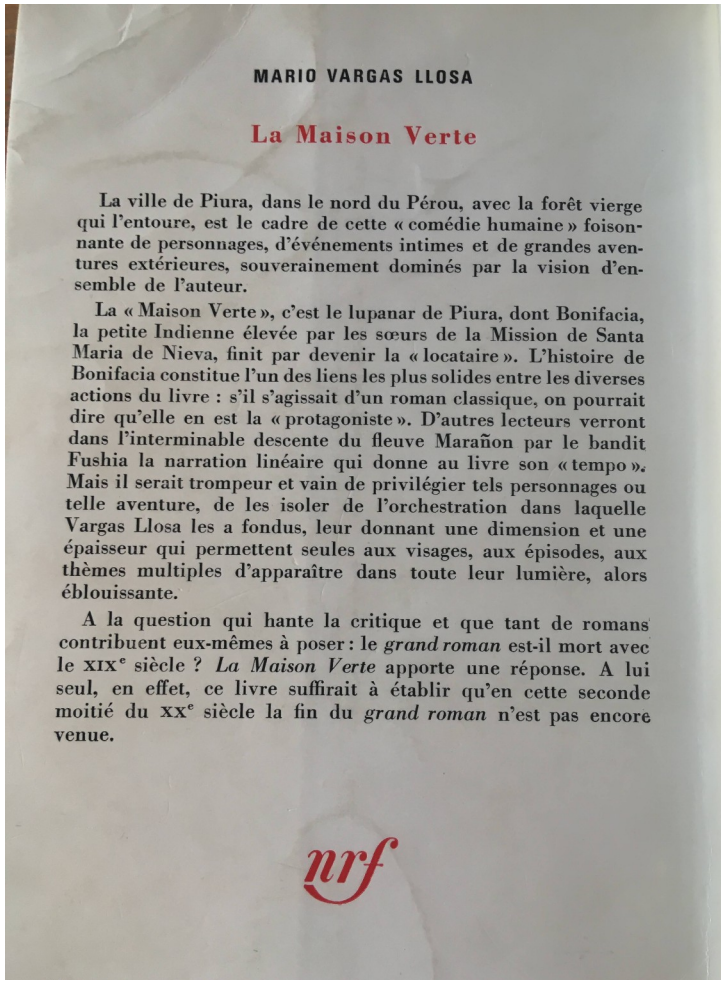
Avec ce roman envoûtant Juan Carlos Onetti s'affirme comme un des premiers écrivains de la littérature sud-américaine.

■ 67-IX-14.405

Prix : 14,10 F / 14,40 F t.l.i.

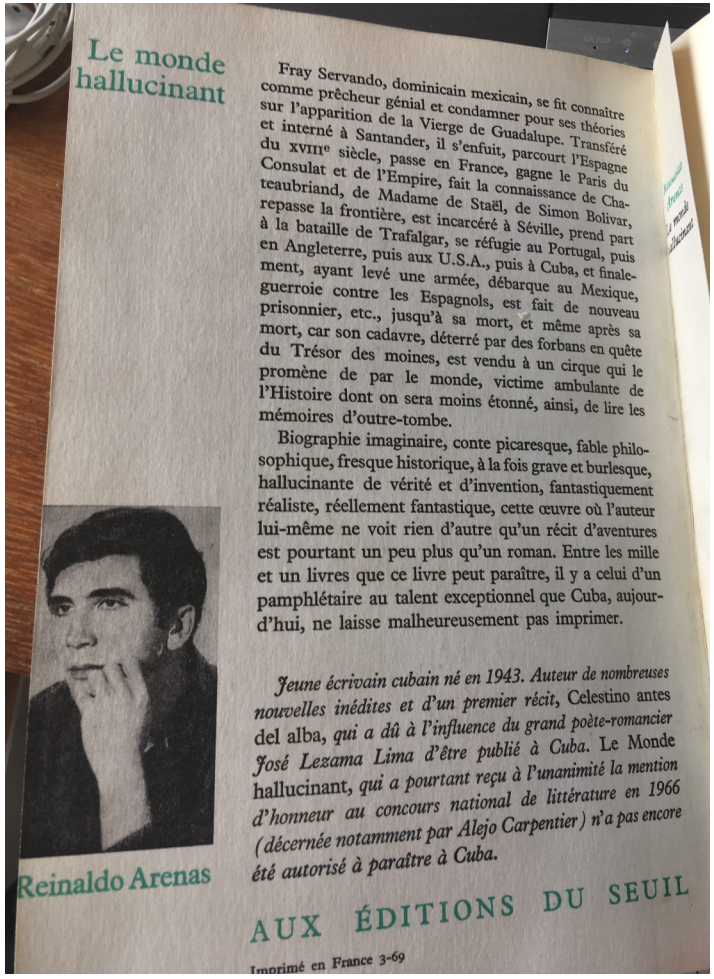
Commentaire : Stock a également décidé de rejoindre la diffusion de la prose latino-américaine en publiant un livre d'Onetti, et pour le mettre en valeur une préface en français était annoncée sur la couverture. La quatrième a été utilisée aussi pour encourager le lecteur français de la choisir.

Annexe 16 :

Couverture	Quatrième de couverture
	

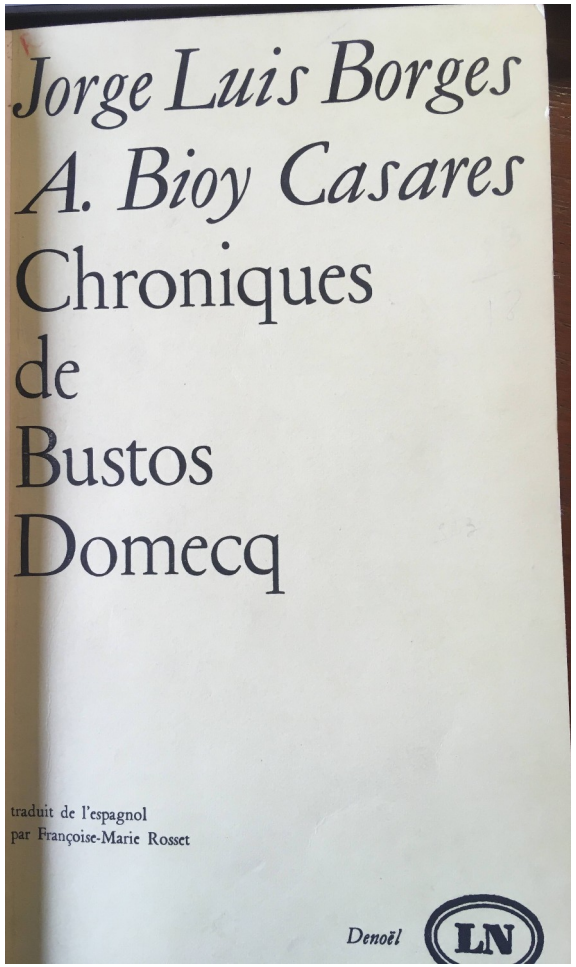
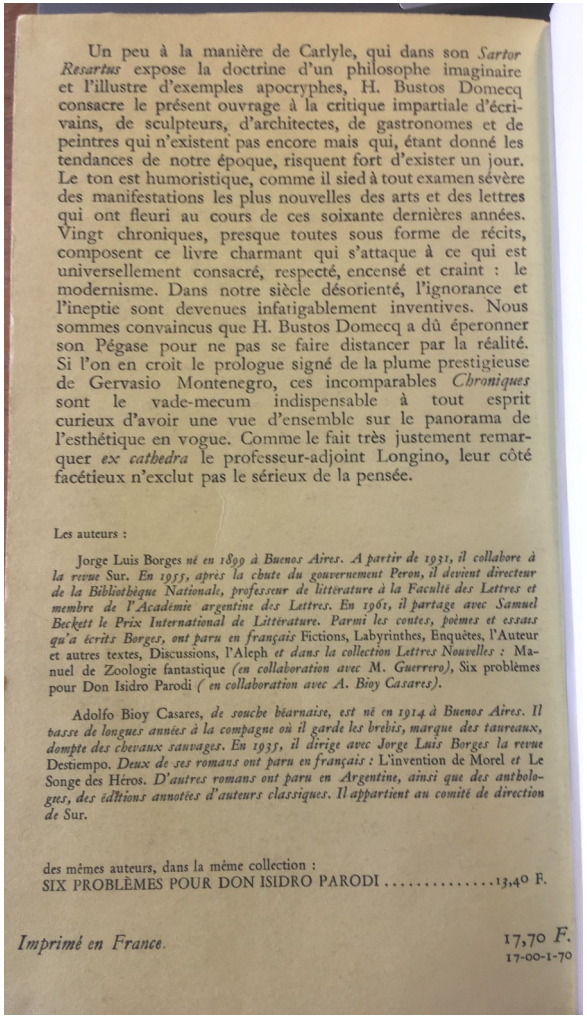
Commentaire : A la fin des années soixante, plusieurs auteurs latino-américains, notamment Vargas Llosa, décidèrent d'abandonner la collection La Croix du Sud et ont demandé à figurer dans un catalogue de littérature mondiale. Dans Du monde entier, l'utilisation de la quatrième reste moderne.

Annexe 17 :

Couverture	Quatrième de couverture
	

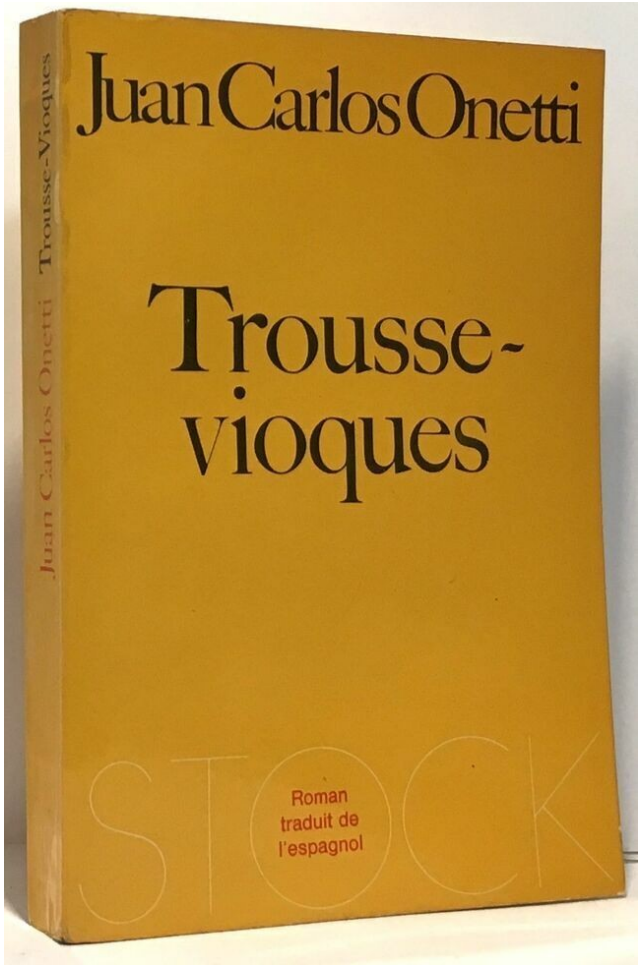
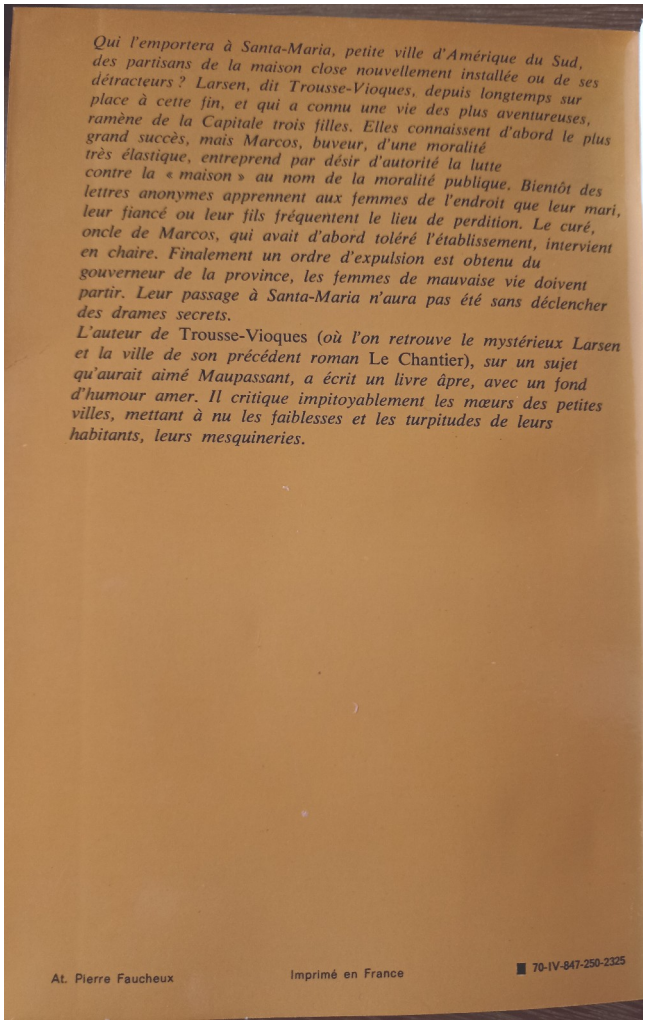
Commentaire : Aux Éditions du Seuil, la collection consacrée à la littérature mondiale se caractérise par une trame verte. La quatrième de couverture se différencie cependant, puisqu'elle inclut des informations sur l'auteur ainsi que sa photographie.

Annexe 18 :

Couverture	Quatrième de couverture
	

Commentaire : Ce n'est qu'à partir des années 70 que Denoël modernise sa quatrième de couverture et y inclut des informations sur le livre et les auteurs. Notons également que le nom de la traductrice figure enfin sur la couverture.

Annexe 19 :

Couverture	Quatrième de couverture
	

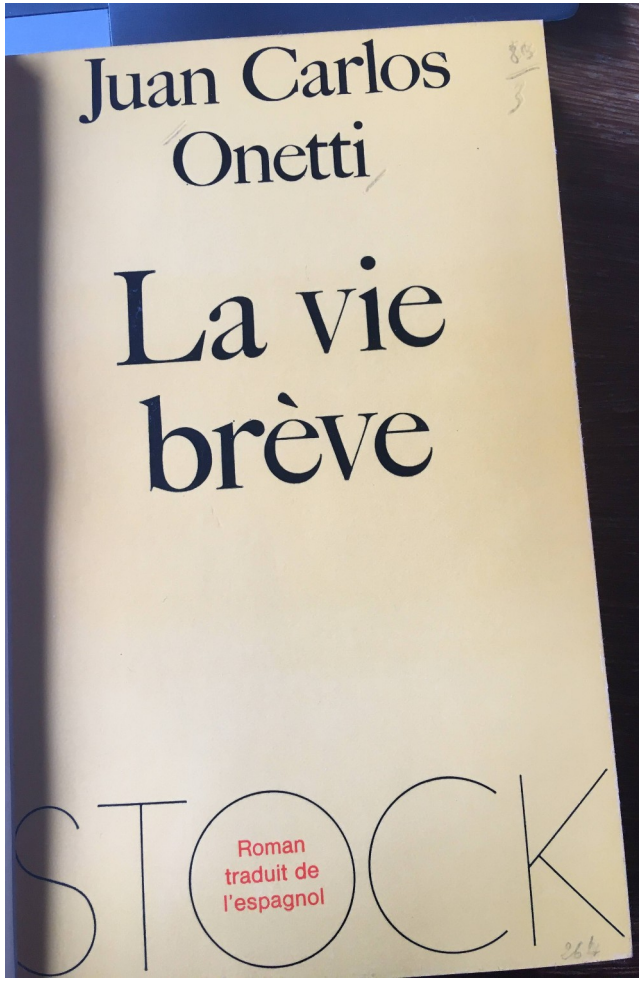
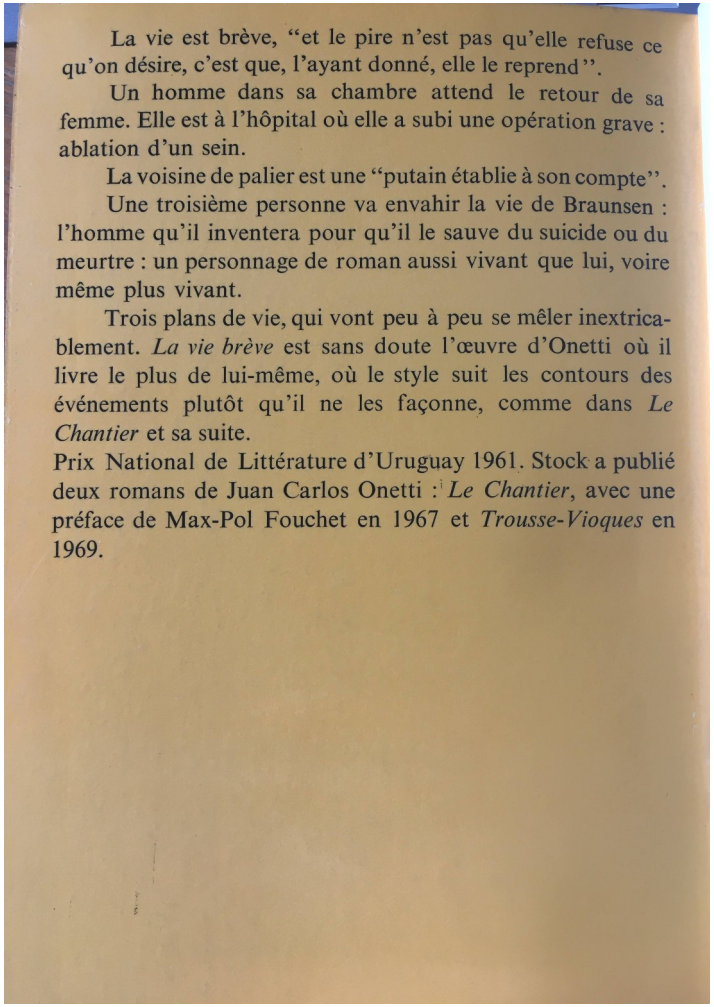
Qui l'emportera à Santa-Maria, petite ville d'Amérique du Sud, des partisans de la maison close nouvellement installée ou de ses détracteurs ? Larsen, dit Trousse-Vioques, depuis longtemps sur place à cette fin, et qui a connu une vie des plus aventureuses, ramène de la Capitale trois filles. Elles connaissent d'abord le plus grand succès, mais Marcos, buveur, d'une moralité très élastique, entreprend par désir d'autorité la lutte contre la « maison » au nom de la moralité publique. Bientôt des lettres anonymes apprennent aux femmes de l'endroit que leur mari, leur fiancé ou leur fils fréquentent le lieu de perdition. Le curé, oncle de Marcos, qui avait d'abord toléré l'établissement, intervient en chaire. Finalement un ordre d'expulsion est obtenu du gouverneur de la province, les femmes de mauvaise vie doivent partir. Leur passage à Santa-Maria n'aura pas été sans déclencher des drames secrets.

L'auteur de Trousse-Vioques (*où l'on retrouve le mystérieux Larsen et la ville de son précédent roman* Le Chantier), *sur un sujet qu'aurait aimé Maupassant, a écrit un livre âpre, avec un fond d'humour amer. Il critique impitoyablement les mœurs des petites villes, mettant à nu les faiblesses et les turpitudes de leurs habitants, leurs mesquineries.*

At. Pierre Faucheux Imprimé en France 70-IV-847-250-2325

Commentaire : Bien qu'il s'agisse de la même maison d'édition, le design change toutefois radicalement chez Stock. Tout comme sur la couverture, le domaine linguistique du livre est mis en évidence mais le nom du traducteur est omis. La quatrième demeure inchangée.

Annexe 20 :

Couverture	**Quatrième de couverture**
	

La vie est brève, "et le pire n'est pas qu'elle refuse ce qu'on désire, c'est que, l'ayant donné, elle le reprend".

Un homme dans sa chambre attend le retour de sa femme. Elle est à l'hôpital où elle a subi une opération grave : ablation d'un sein.

La voisine de palier est une "putain établie à son compte".

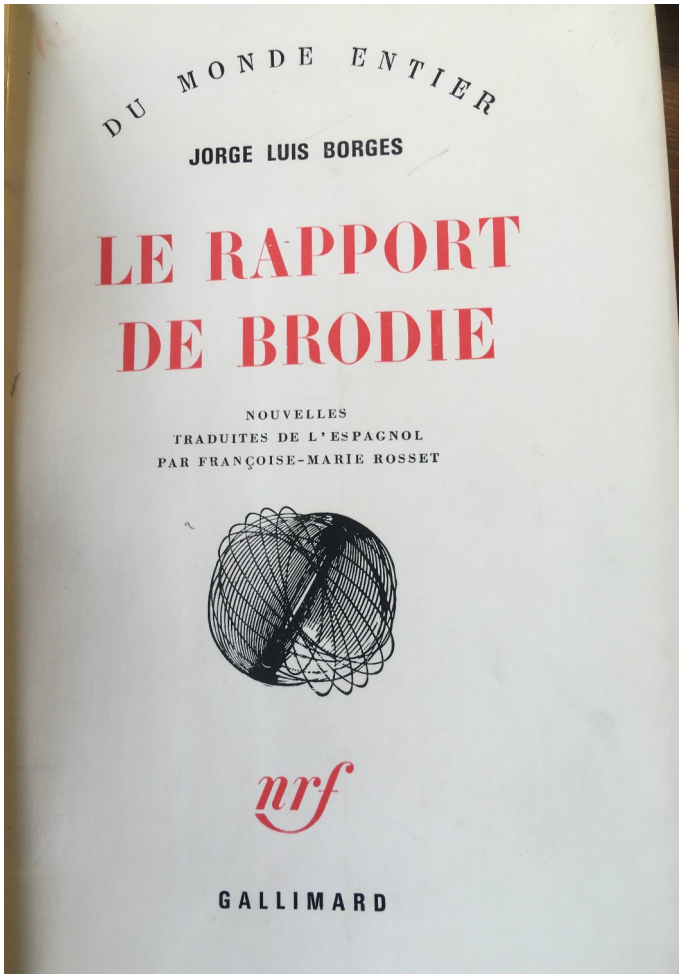
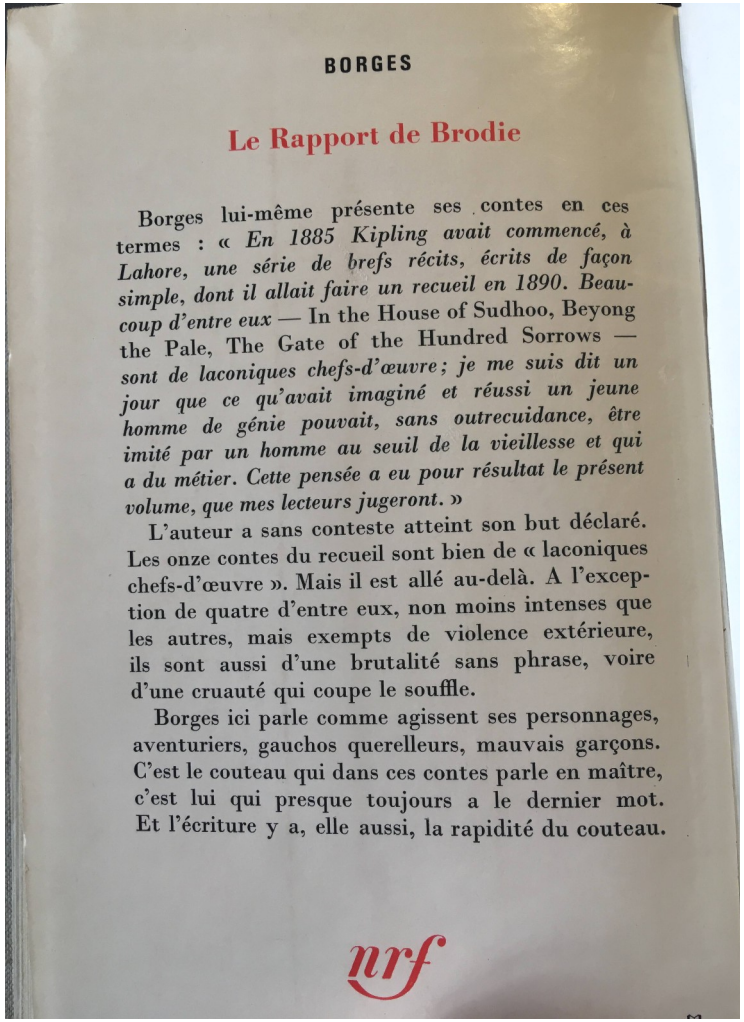
Une troisième personne va envahir la vie de Braunsen : l'homme qu'il inventera pour qu'il le sauve du suicide ou du meurtre : un personnage de roman aussi vivant que lui, voire même plus vivant.

Trois plans de vie, qui vont peu à peu se mêler inextricablement. *La vie brève* est sans doute l'œuvre d'Onetti où il livre le plus de lui-même, où le style suit les contours des événements plutôt qu'il ne les façonne, comme dans *Le Chantier* et sa suite.

Prix National de Littérature d'Uruguay 1961. Stock a publié deux romans de Juan Carlos Onetti : *Le Chantier*, avec une préface de Max-Pol Fouchet en 1967 et *Trousse-Vioques* en 1969.

Commentaire : Par rapport au précédent livre d'Onetti chez Stock, sur la quatrième est ajoutée l'information d'un prix littéraire et l'on souligne aussi la préface réalisée par Fouchet, il est ainsi un agent qui certifie la valeur littéraire de l'œuvre d'Onetti.

Annexe 21 :

Couverture	Quatrième de couverture
	

Commentaire : À partir de *Le rapport de Brodie,* les livres de Borges sont désormais publiés dans la collection Du monde entier, en raison de cette décision le nom de Caillois est dissocié de l'œuvre de Borges.

DU MONDE ENTIER

JORGE LUIS BORGES

LE RAPPORT DE BRODIE

NOUVELLES
TRADUITES DE L'ESPAGNOL
PAR FRANÇOISE-MARIE ROSSET

nrf

GALLIMARD

BORGES

Le Rapport de Brodie

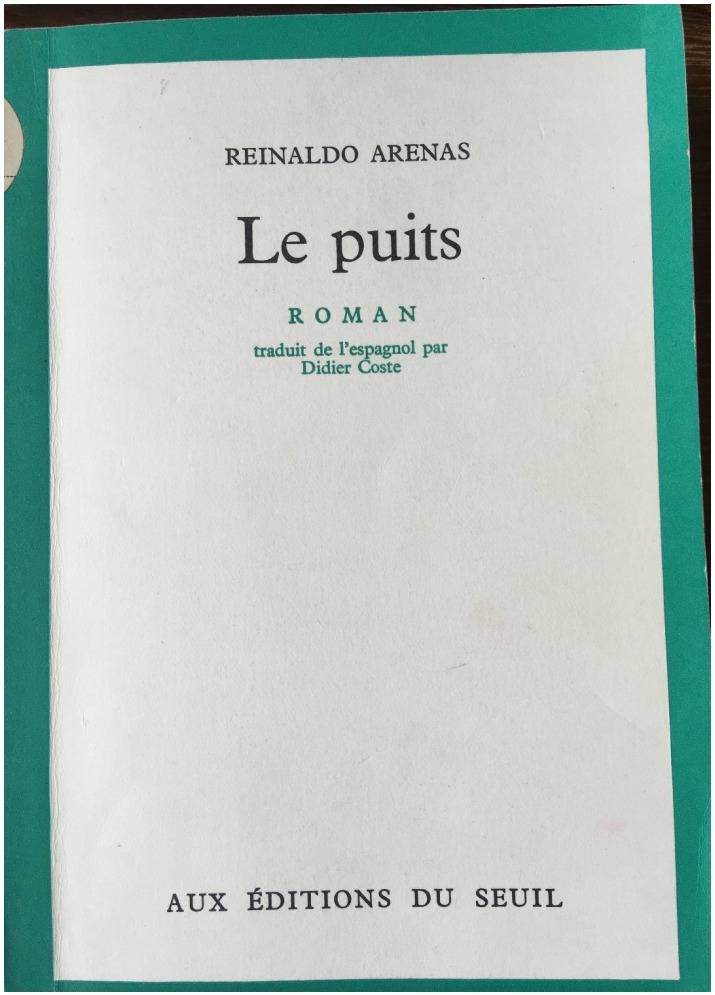
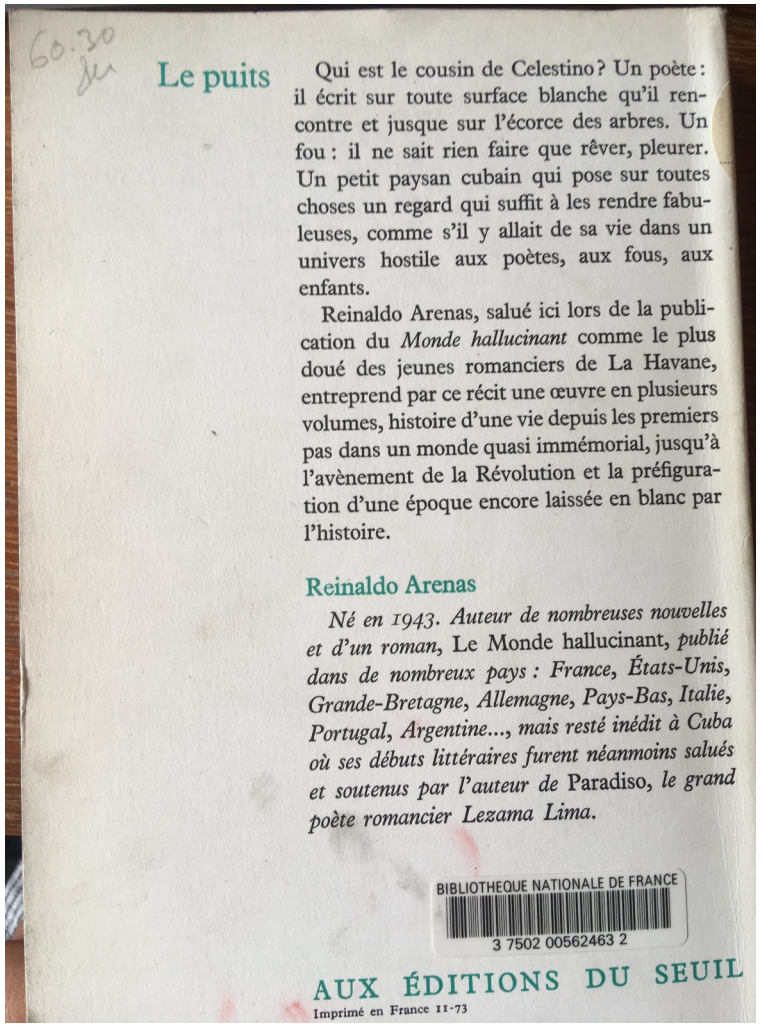
Borges lui-même présente ses contes en ces termes : « *En 1885 Kipling avait commencé, à Lahore, une série de brefs récits, écrits de façon simple, dont il allait faire un recueil en 1890. Beaucoup d'entre eux* — In the House of Sudhoo, Beyong the Pale, The Gate of the Hundred Sorrows — *sont de laconiques chefs-d'œuvre ; je me suis dit un jour que ce qu'avait imaginé et réussi un jeune homme de génie pouvait, sans outrecuidance, être imité par un homme au seuil de la vieillesse et qui a du métier. Cette pensée a eu pour résultat le présent volume, que mes lecteurs jugeront.* »

L'auteur a sans conteste atteint son but déclaré. Les onze contes du recueil sont bien de « laconiques chefs-d'œuvre ». Mais il est allé au-delà. A l'exception de quatre d'entre eux, non moins intenses que les autres, mais exempts de violence extérieure, ils sont aussi d'une brutalité sans phrase, voire d'une cruauté qui coupe le souffle.

Borges ici parle comme agissent ses personnages, aventuriers, gauchos querelleurs, mauvais garçons. C'est le couteau qui dans ces contes parle en maître, c'est lui qui presque toujours a le dernier mot. Et l'écriture y a, elle aussi, la rapidité du couteau.

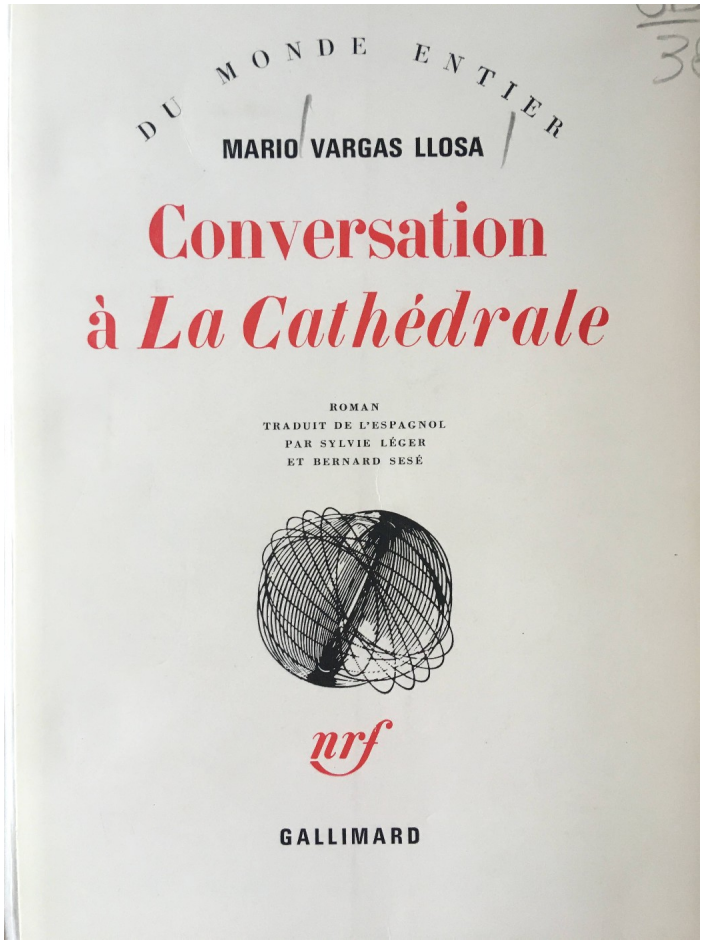
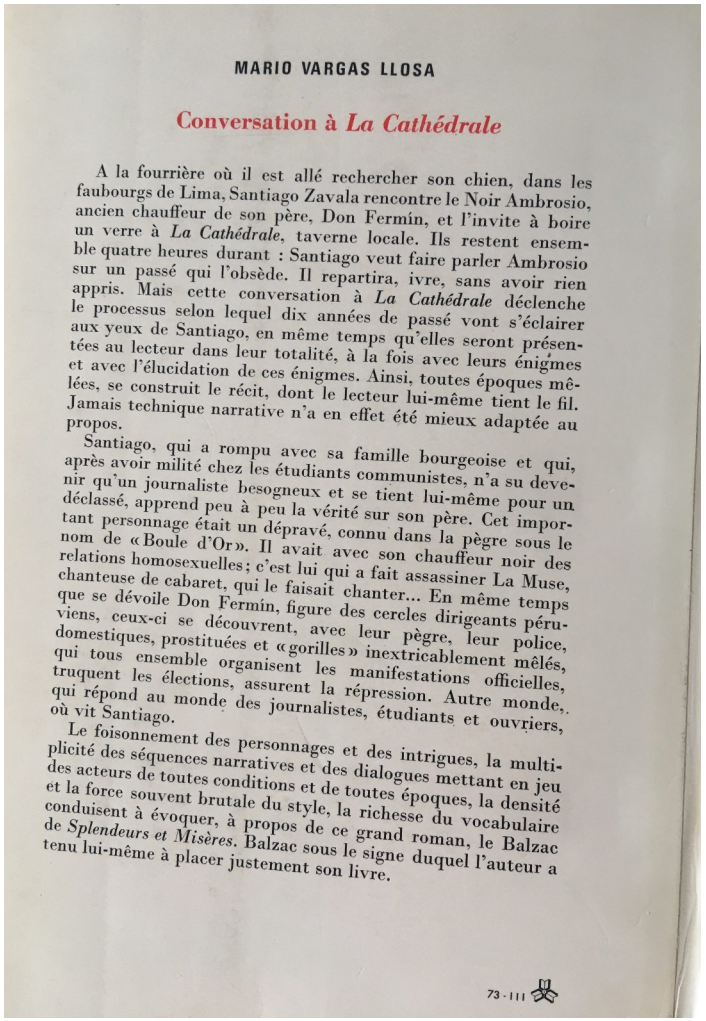
nrf

Annexe 22 :

Couverture	Quatrième de couverture
	

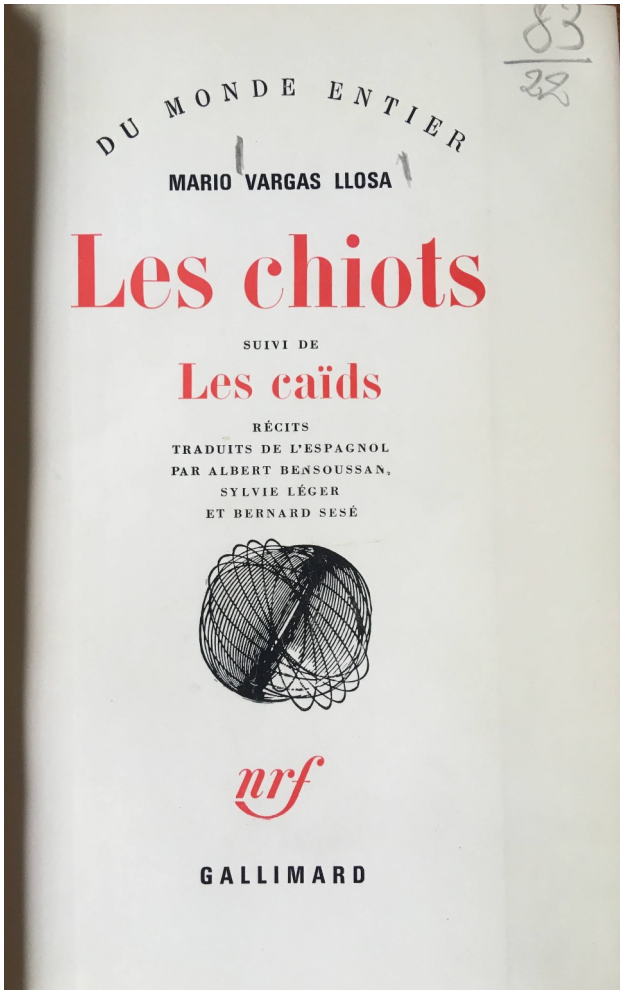
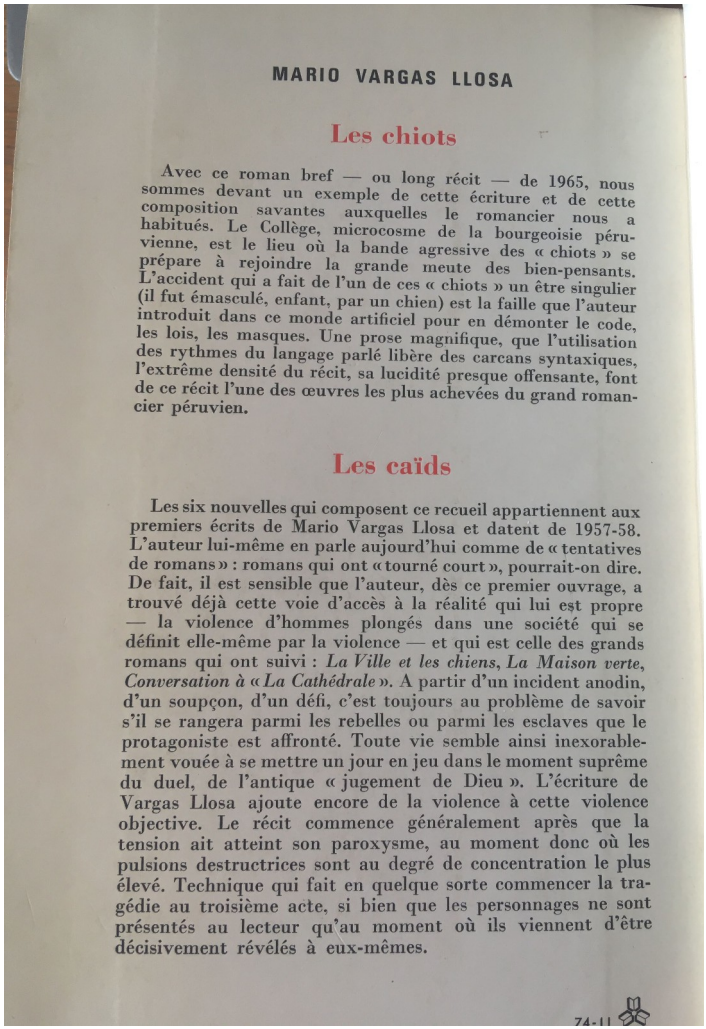
Commentaire : Par rapport au livre, la photographie de l'auteur est retirée de la quatrième de couverture.

Annexe 23 :

Couverture	Quatrième de couverture
	

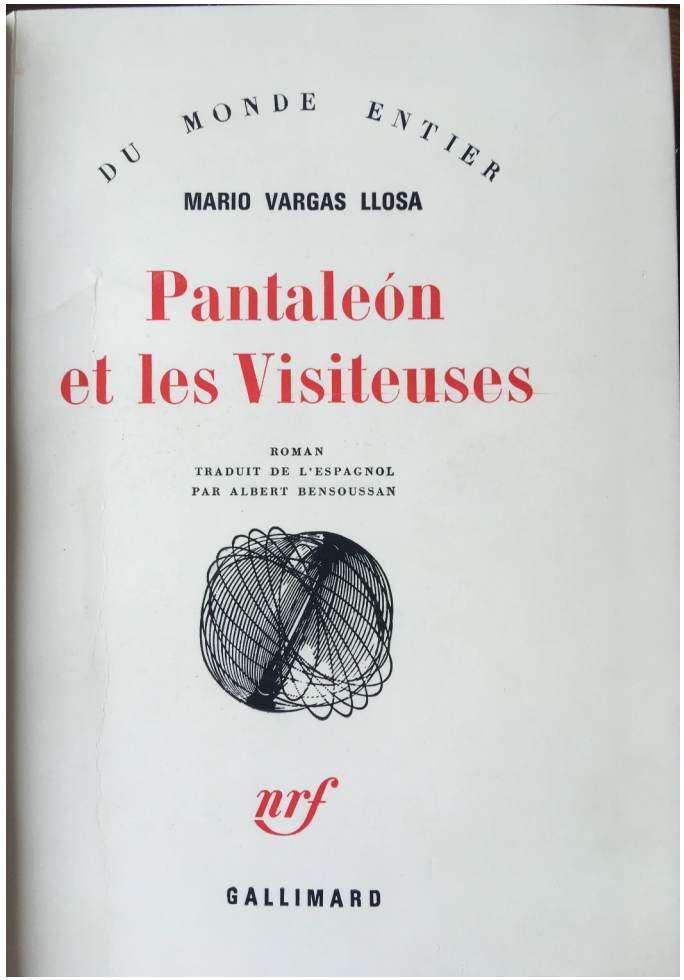
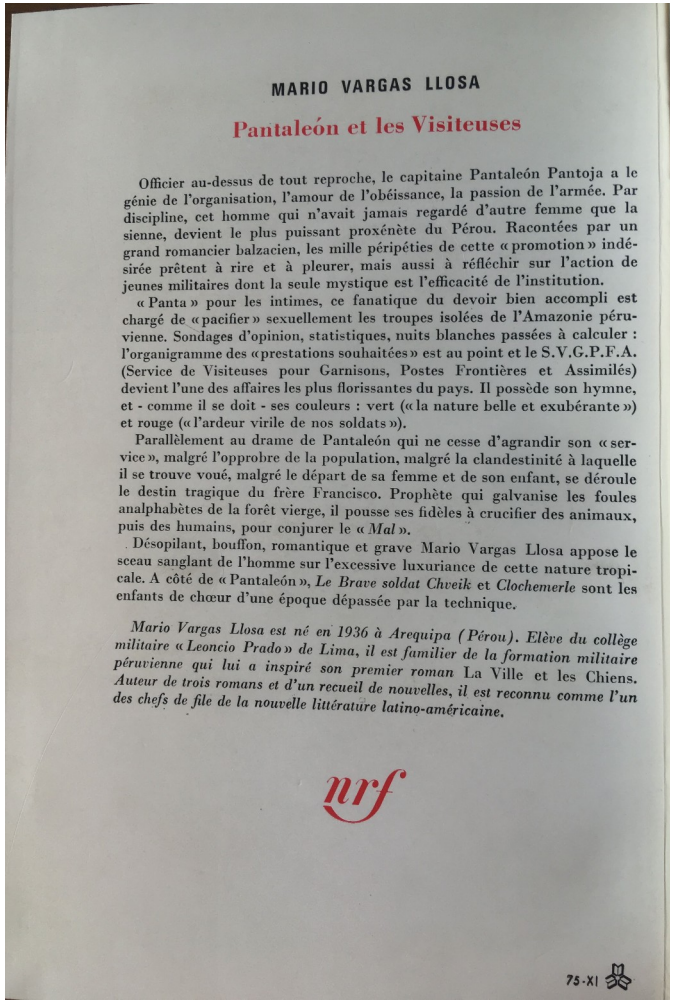
Commentaire : Dans la longue quatrième de couverture, le nouveau roman de Vargas Llosa est placé sous l'influence de la prose française en évoquant la figure de Balzac.

Annexe 24 :

Couverture	Quatrième de couverture
	

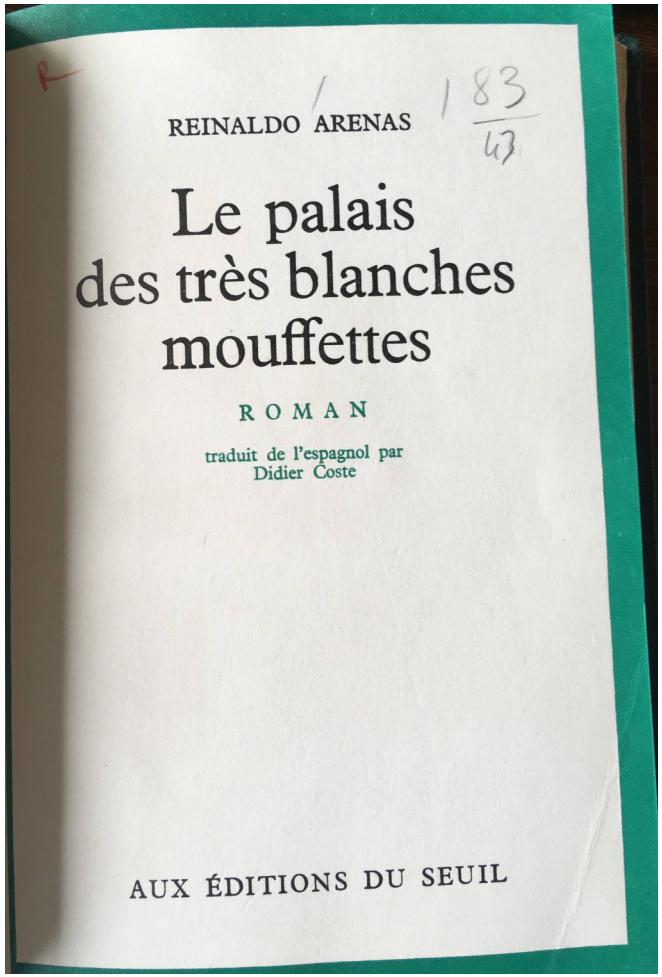
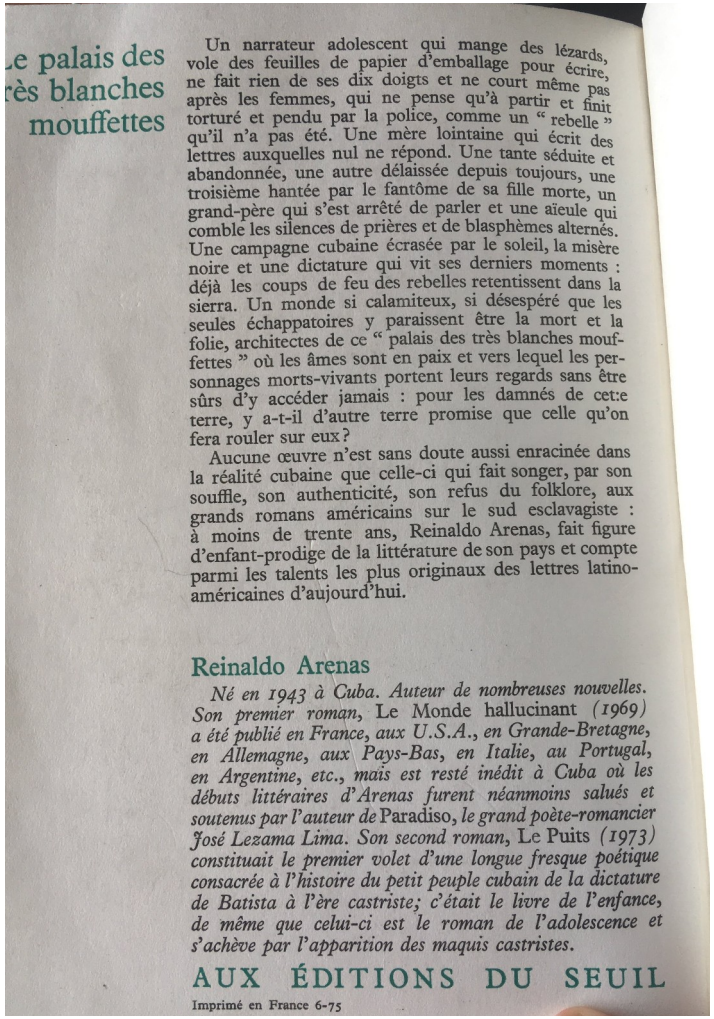
Commentaire : À partir de cette publication, Albert Bensoussan deviendra le traducteur de la prose de Vargas Llosa.

Annexe 25 :

Couverture	Quatrième de couverture
	

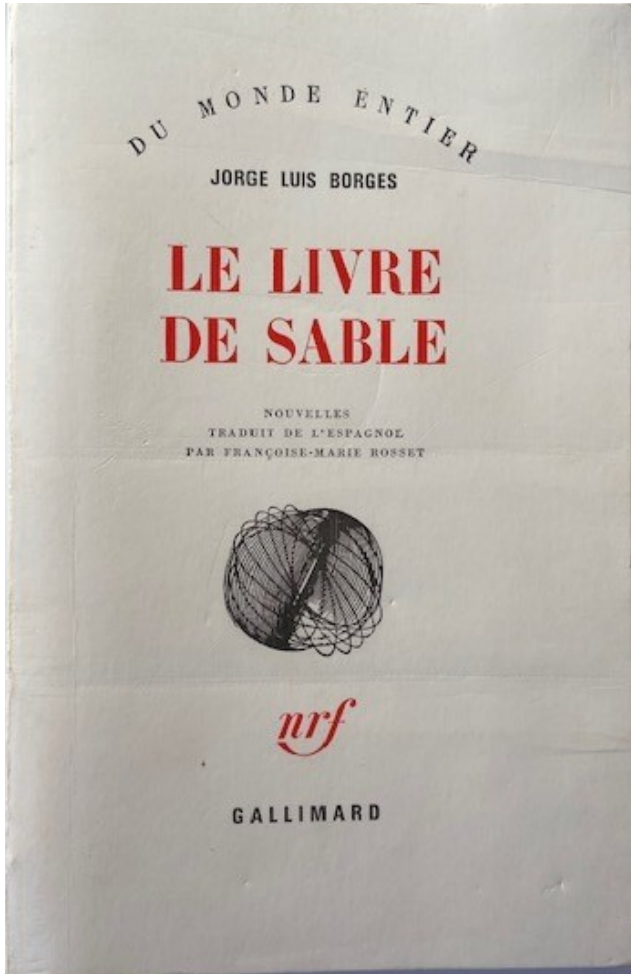
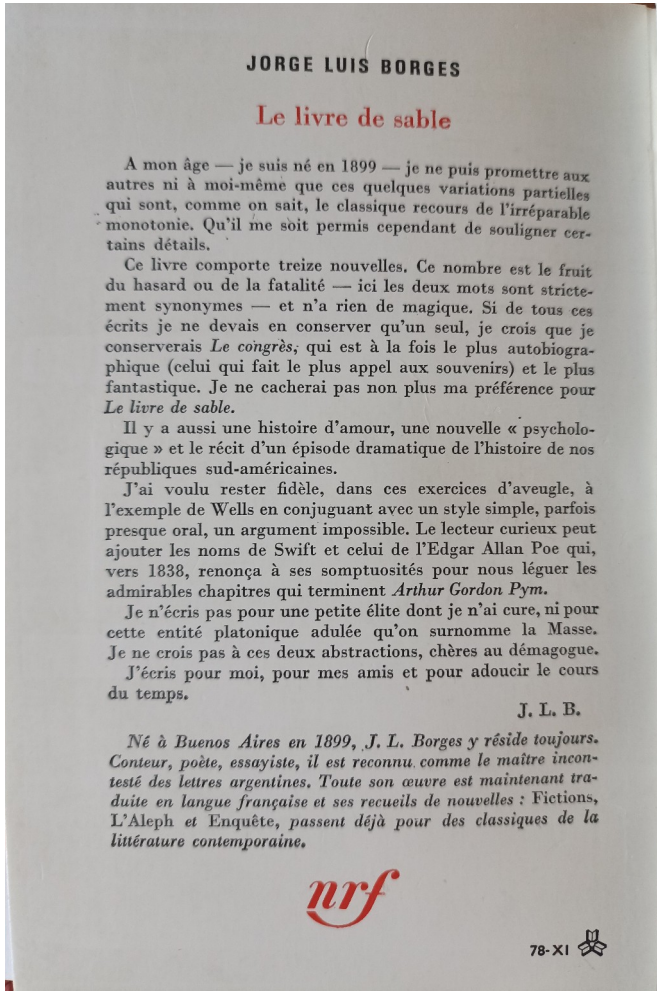
Commentaire : Deux changements importants figurent dans Du monde entier à partir de 1975, la quatrième page inclut désormais une biographie de l'auteur et la nationalité de celui-ci est mentionnée, ce qui permet enfin au lecteur de connaître son appartenance géographique et linguistique.

Annexe 26 :

Couverture	Quatrième de couverture
	

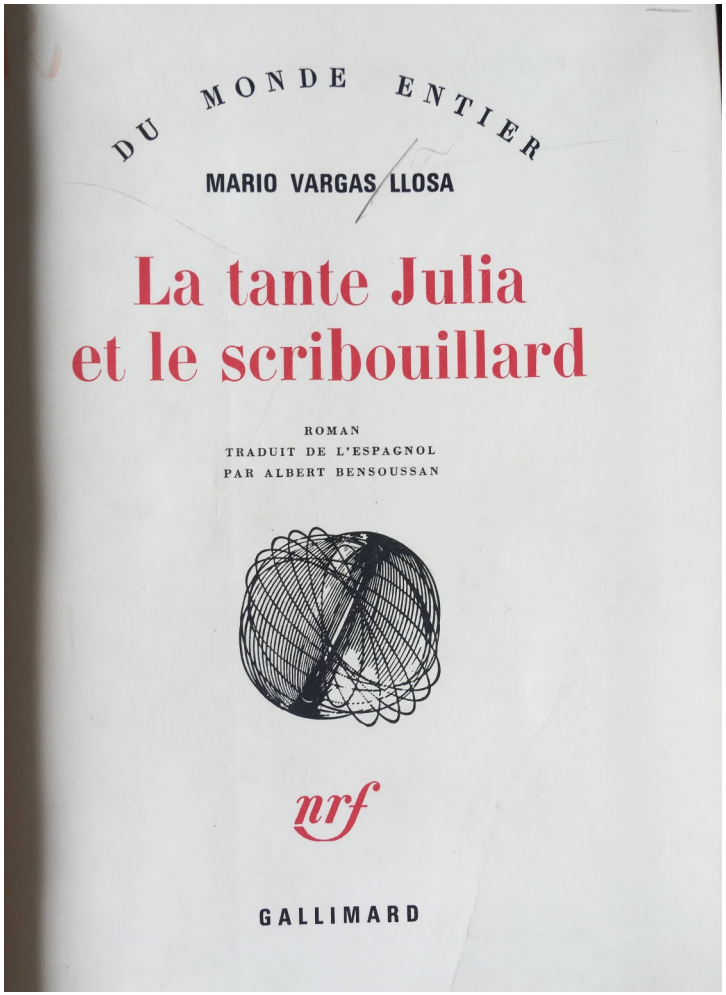
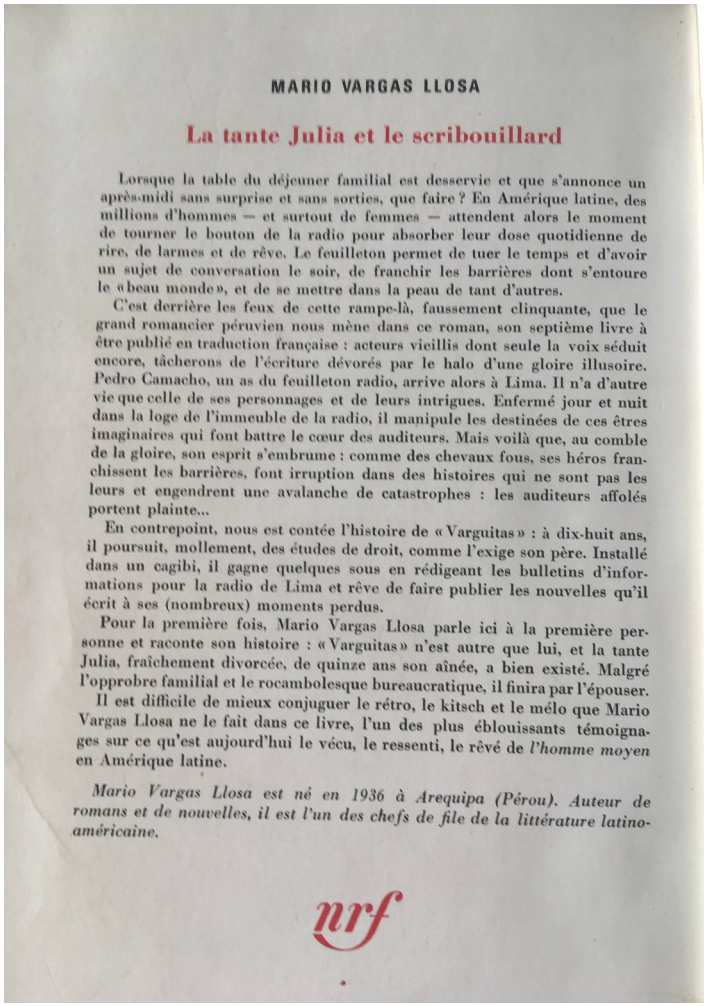
Commentaire : De même que dans la dernière publication d'Arenas aux Éditions du Seuil, la photographie est toujours absente.

Annexe 27 :

Couverture	Quatrième de couverture
	

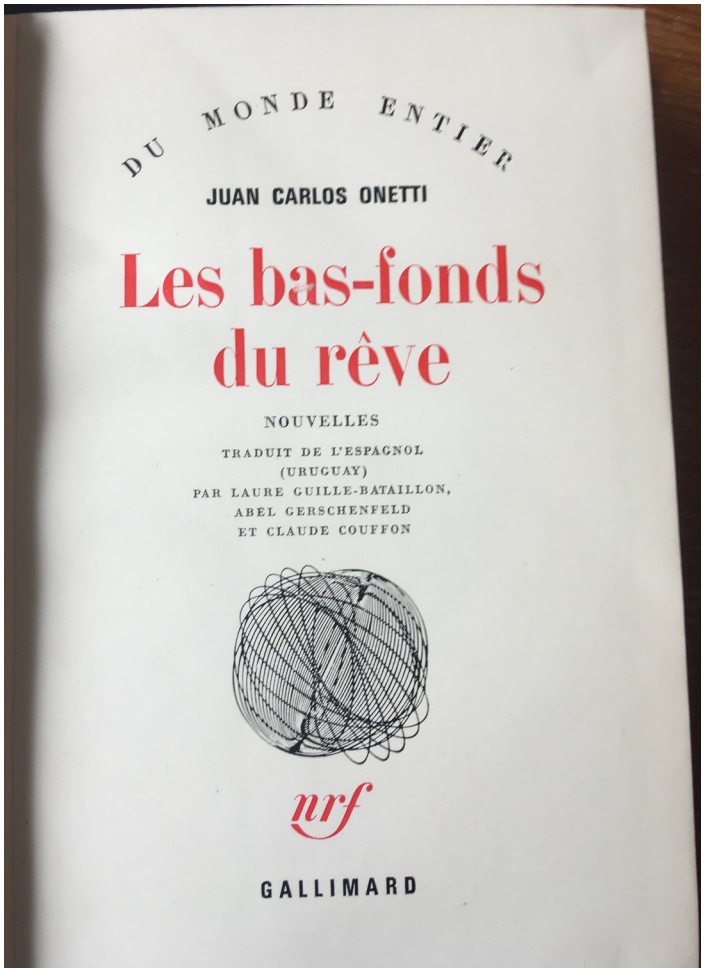
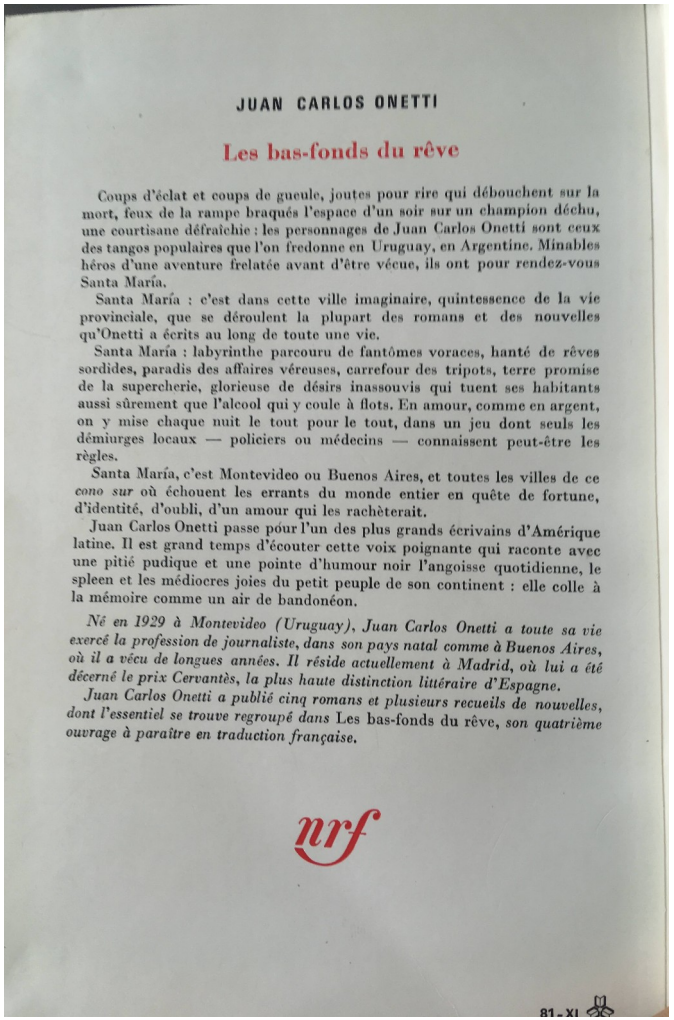
Commentaire : Dans la quatrième, Gallimard ne se limite pas à informer sur la vie de Borges mais l'on y présente aussi ses livres comme des « classiques de la littérature contemporaine ». À la différence des éloges figurant précédemment, désormais il n'y a plus de limites géographiques.

Annexe 28 :

Couverture	Quatrième de couverture
	

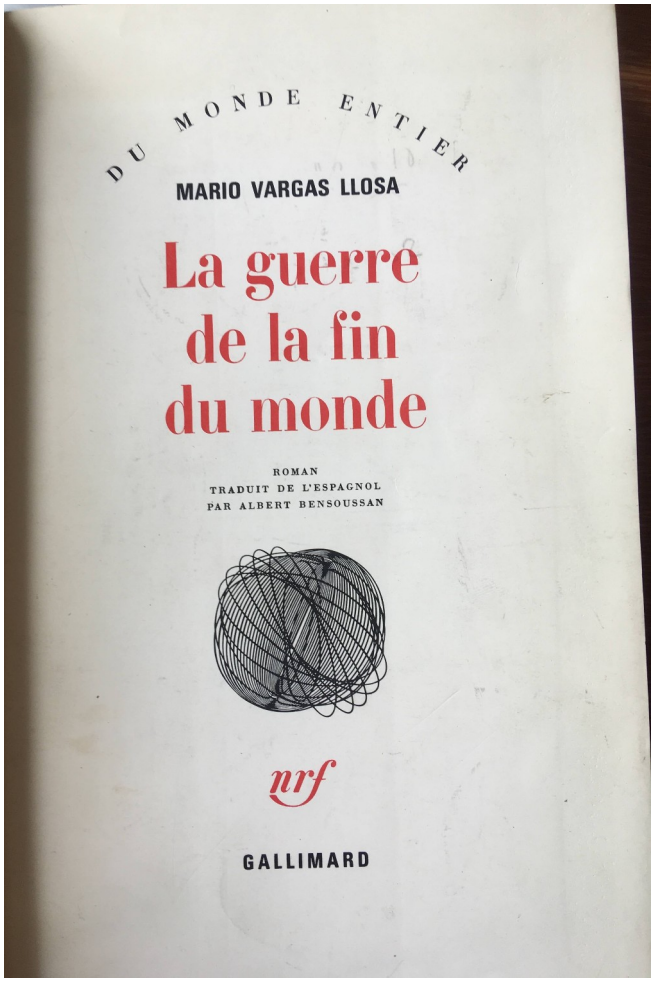
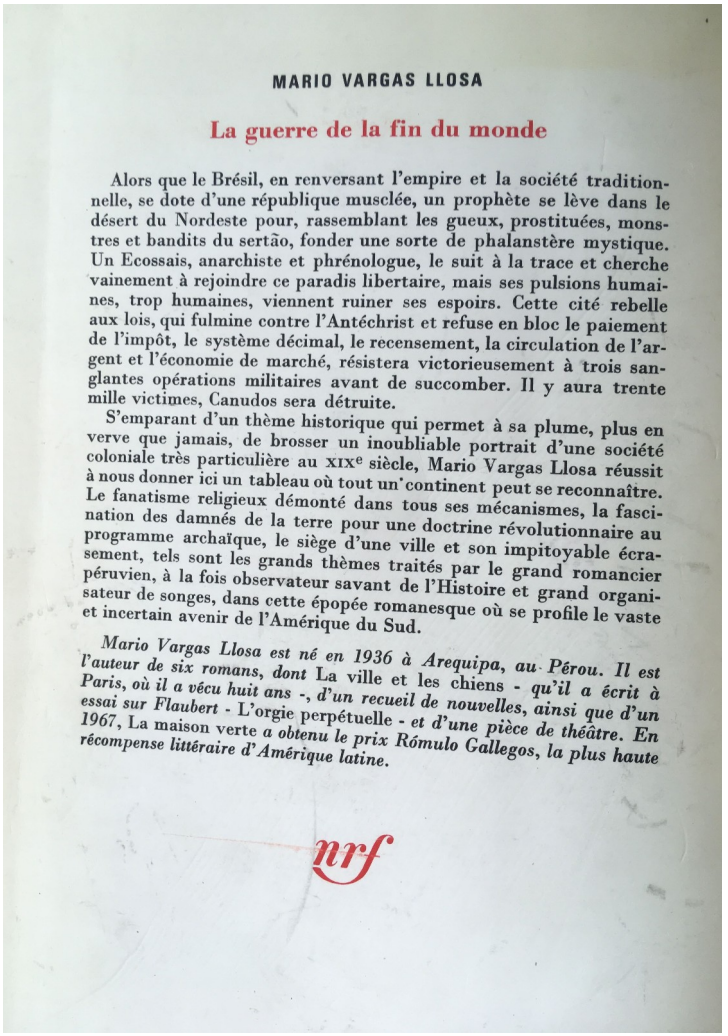
Commentaire : La stratégie de Gallimard se répète et consiste à présenter ses auteurs comme des écrivains exceptionnels. De cette façon, l'on considère que Vargas Llosa est « l'un des chefs de file de la littérature latino-américaine ». Néanmoins, Vargas Llosa est toujours limité à sa région.

Annexe 29 :

Couverture	Quatrième de couverture
	

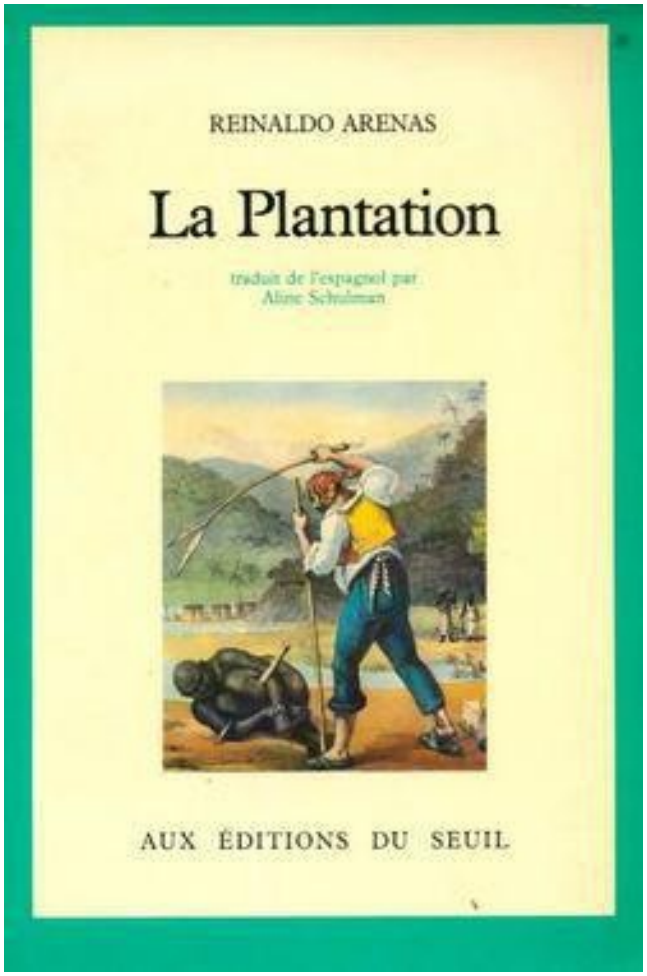
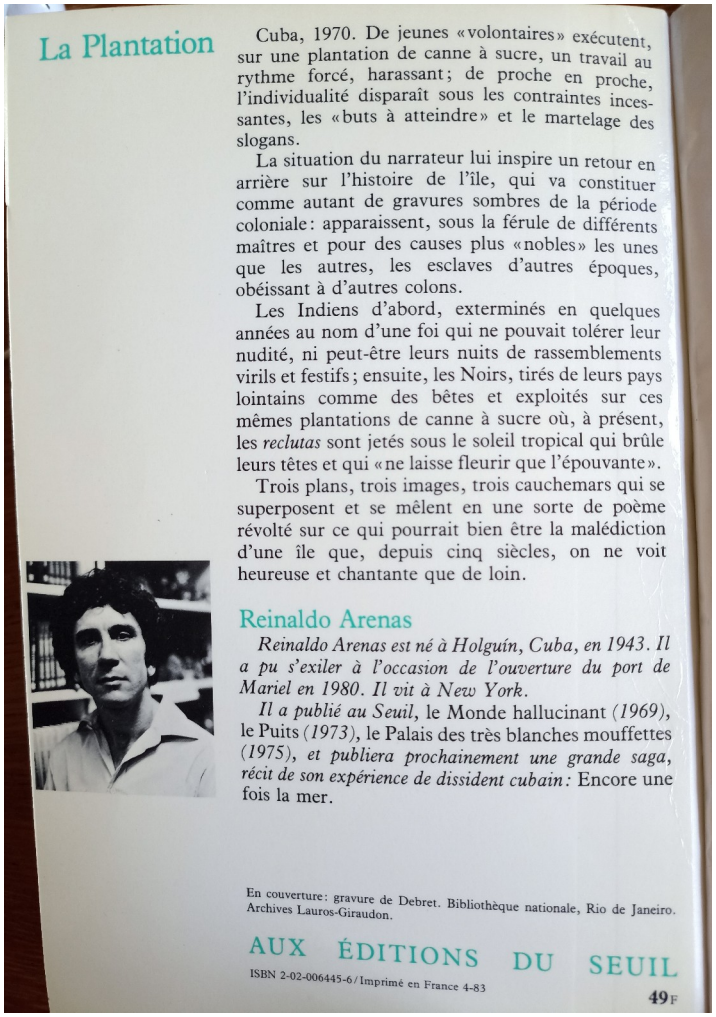
Commentaire : Fait rare pour l'époque, la couverture présente en détail la variété linguistique de l'espagnol. Cette information ne figurera plus dans les publications suivantes de Du monde entier mais, de nos jours, s'affiche dans l'immense majorité des livres traduits.

Annexe 30 :

Couverture	Quatrième de couverture
	

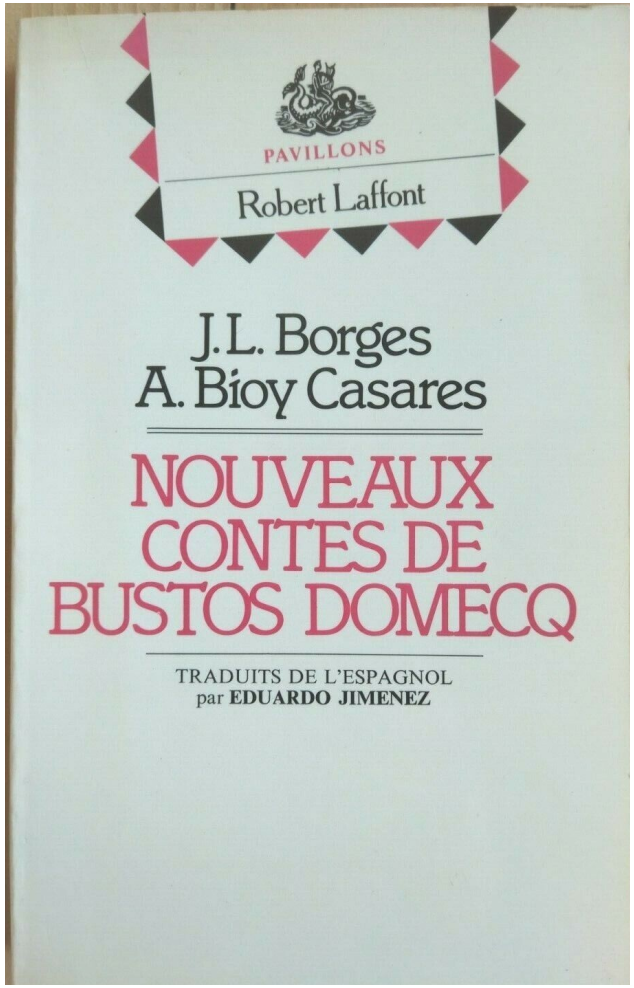
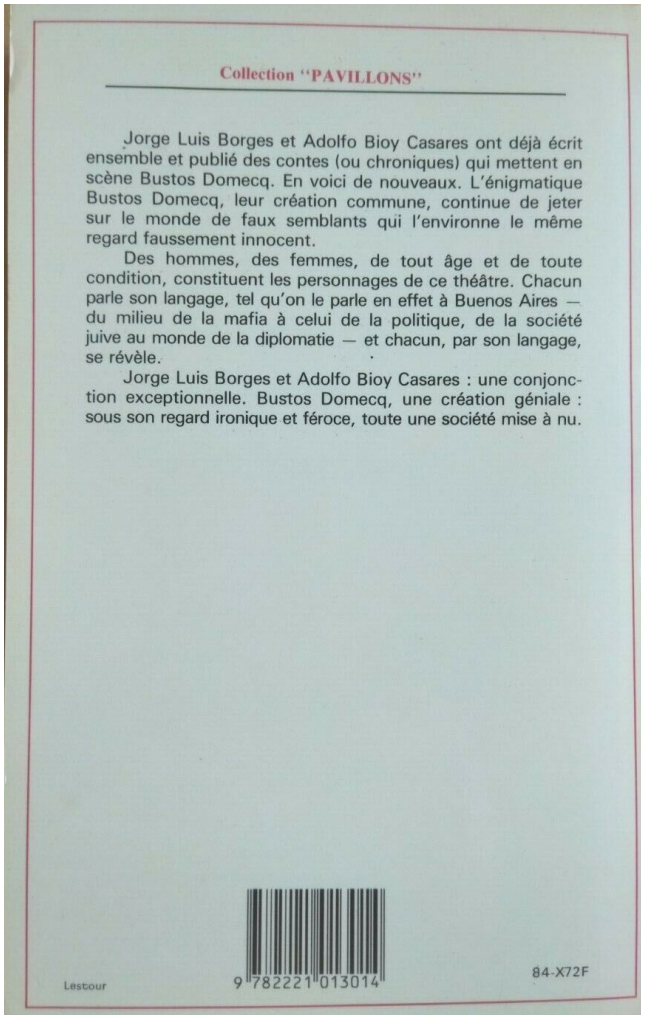
Commentaire : Fournir des informations sur les prix littéraires devient une stratégie commune chez Gallimard, dans le cas de Vargas Llosa l'on mentionne le Prix Rómulo Gallegos.

Annexe 31 :

Couverture	Quatrième de couverture
	

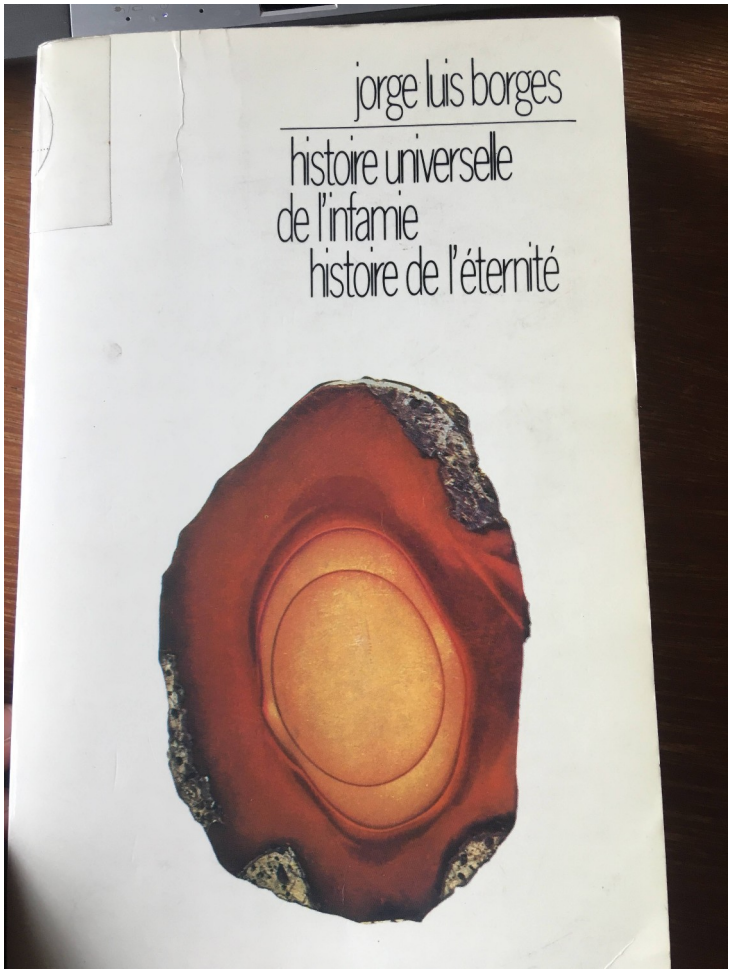
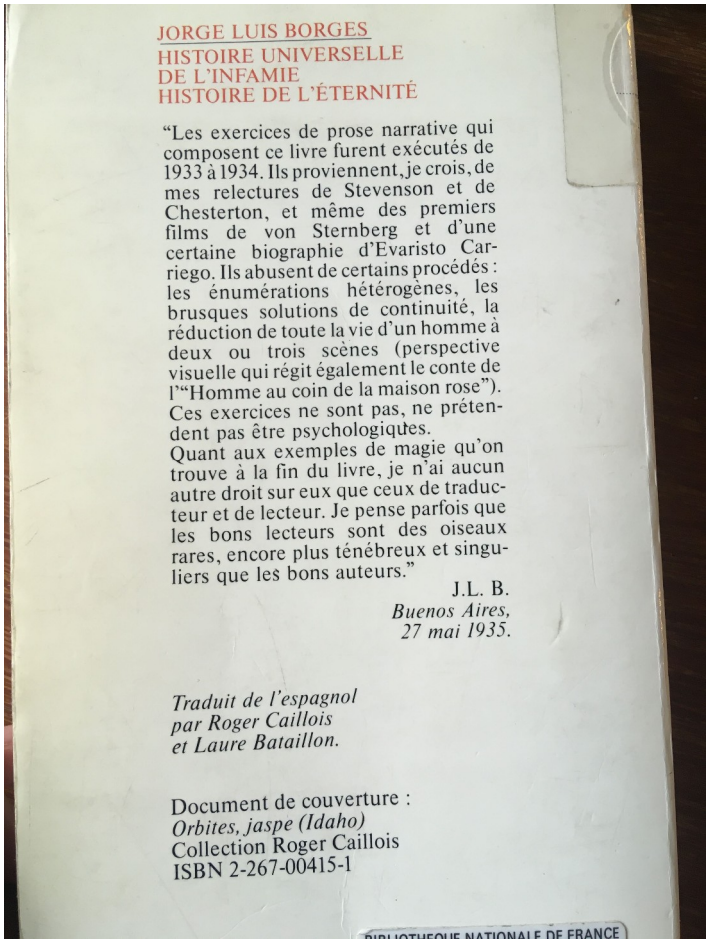
Commentaire : À partir des années quatre-vingt, aux Éditions du Seuil l'on décide d'afficher à nouveau la photographie de l'auteur dans la quatrième.

Annexe 32 :

Couverture	Quatrième de couverture
	

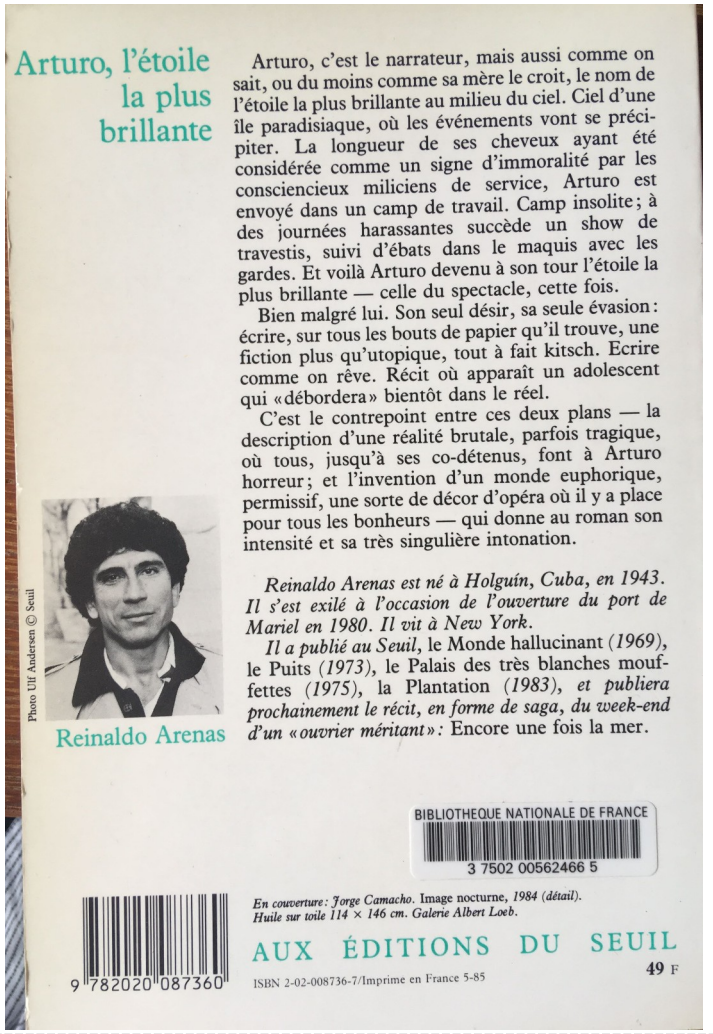
Commentaire : Contrairement à la stratégie en vigueur à son époque, Laffont décide de ne pas afficher la biographie de l'auteur dans la quatrième.

Annexe 33 :

Couverture	Quatrième de couverture
	

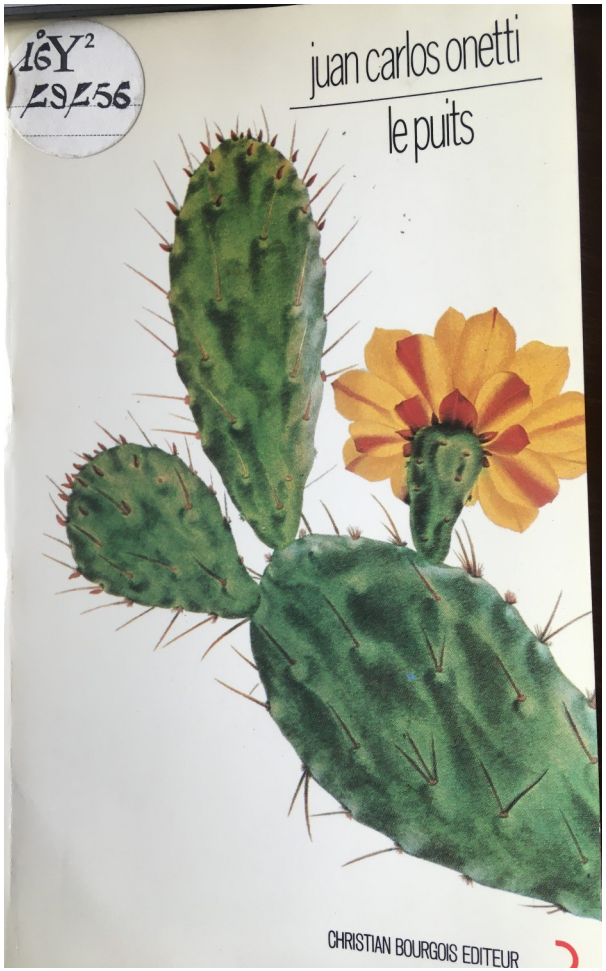
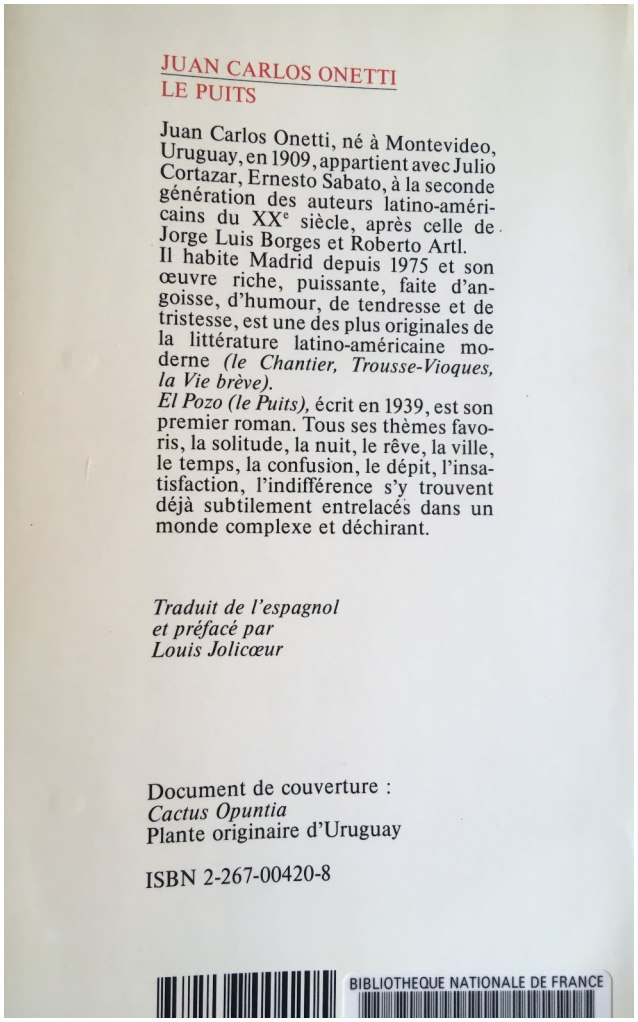
Commentaire : Christian Bourgois réédite le livre des Éditions du Rocher, en conservant la même traduction mais en ajoutant le mot « universelle » dans le titre du premier livre, respectant ainsi le titre en espagnol. Dans la quatrième figure un texte de Borges lui-même qui présente son livre.

Annexe 34 :

Couverture	Quatrième de couverture
	

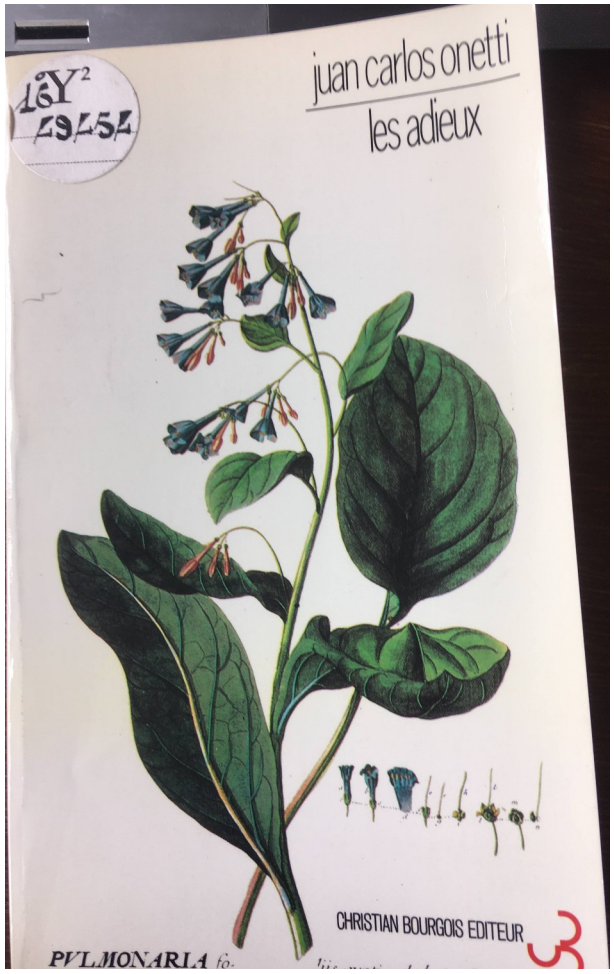
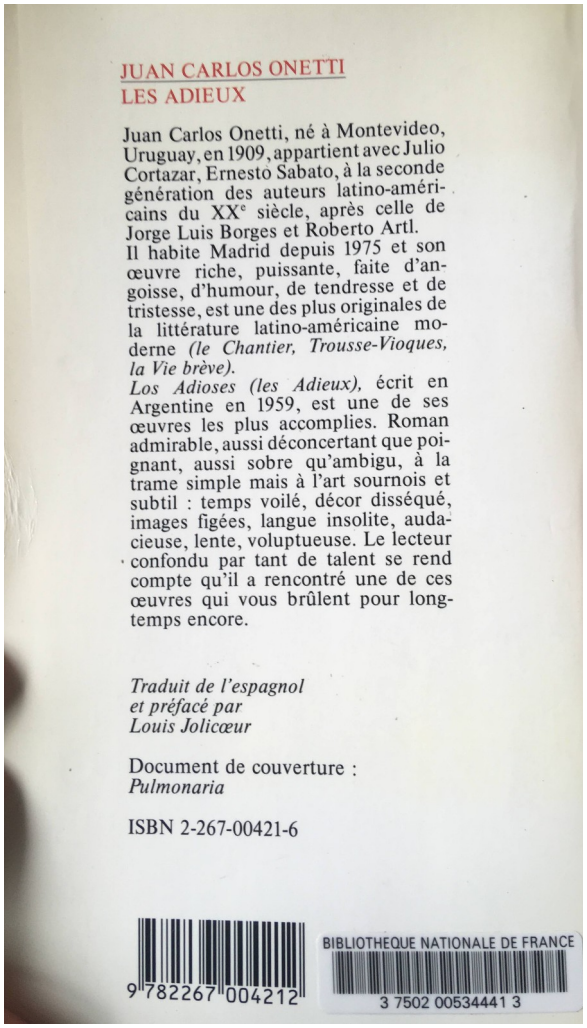
Commentaire : Une autre élément de modernisation aux Éditions du Seuil sera l'inclusion d'une image sur la couverture ainsi que l'information au sujet de la variété linguistique de l'espagnol.

Annexe 35 :

Couverture	Quatrième de couverture
	

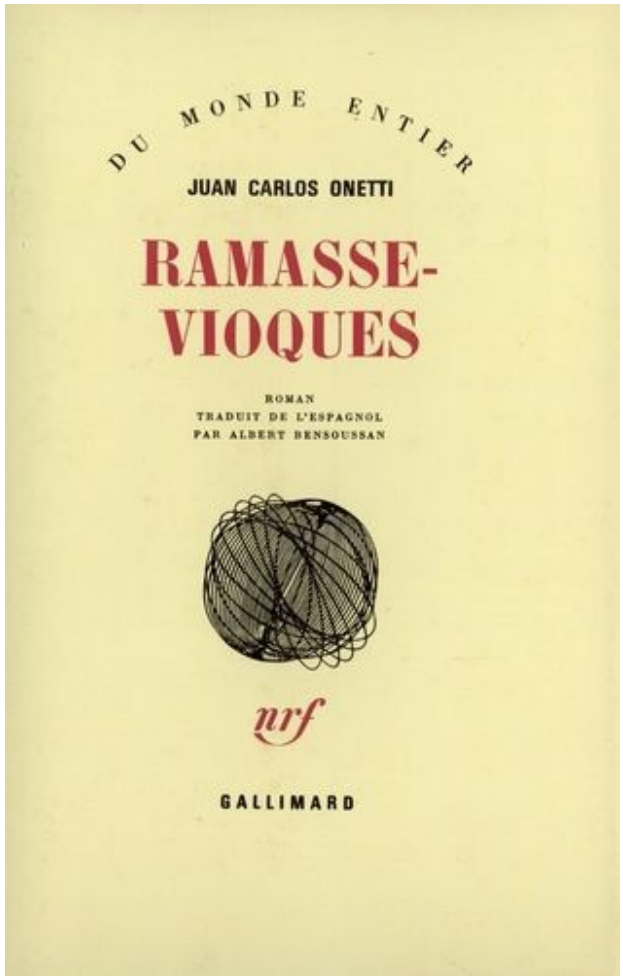
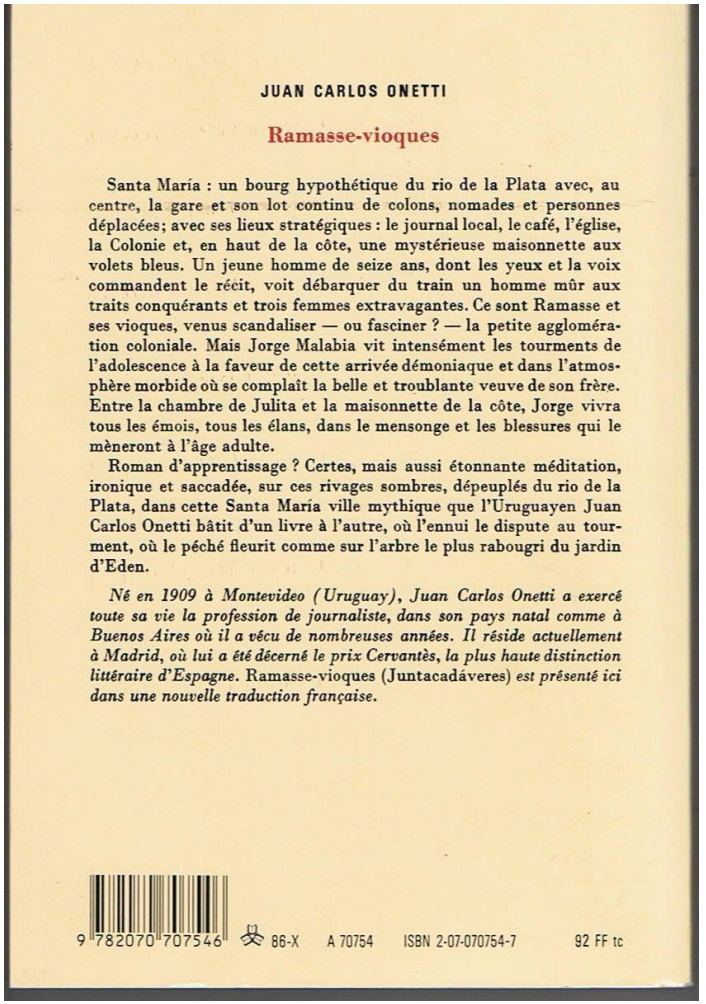
Commentaire : Christian Bourgois fait aussi son apparition dans la publication de la prose latino-américaine. Ses livres, qui se caractérisent par leur petit format, comportent une illustration sur la couverture et une quatrième de couverture bien plus qu'élogieuse.

Annexe 36 :

Couverture	Quatrième de couverture
	

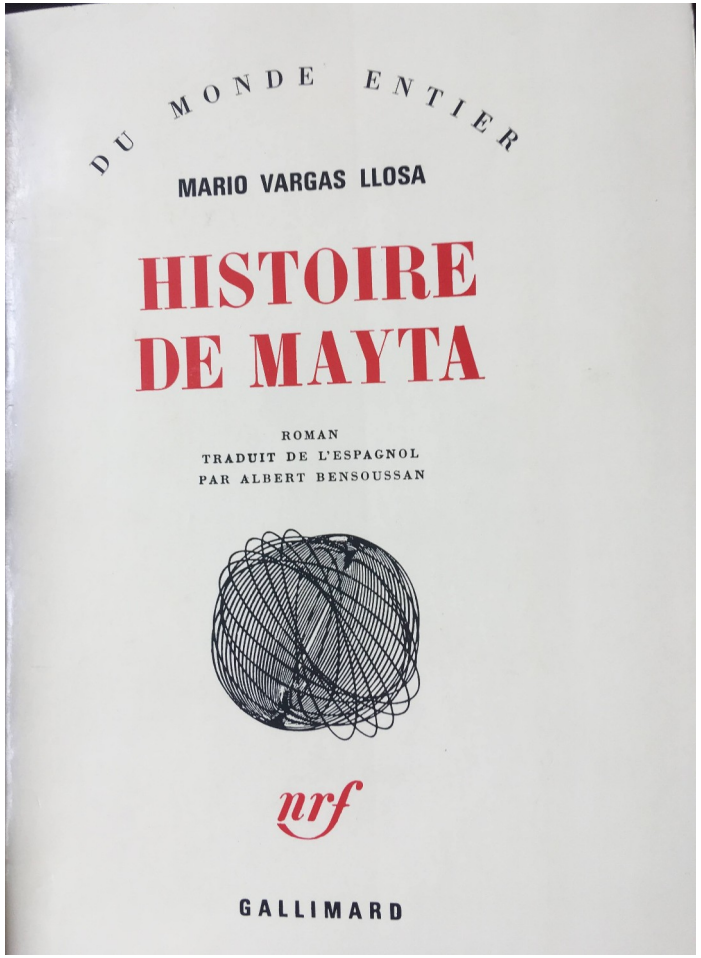
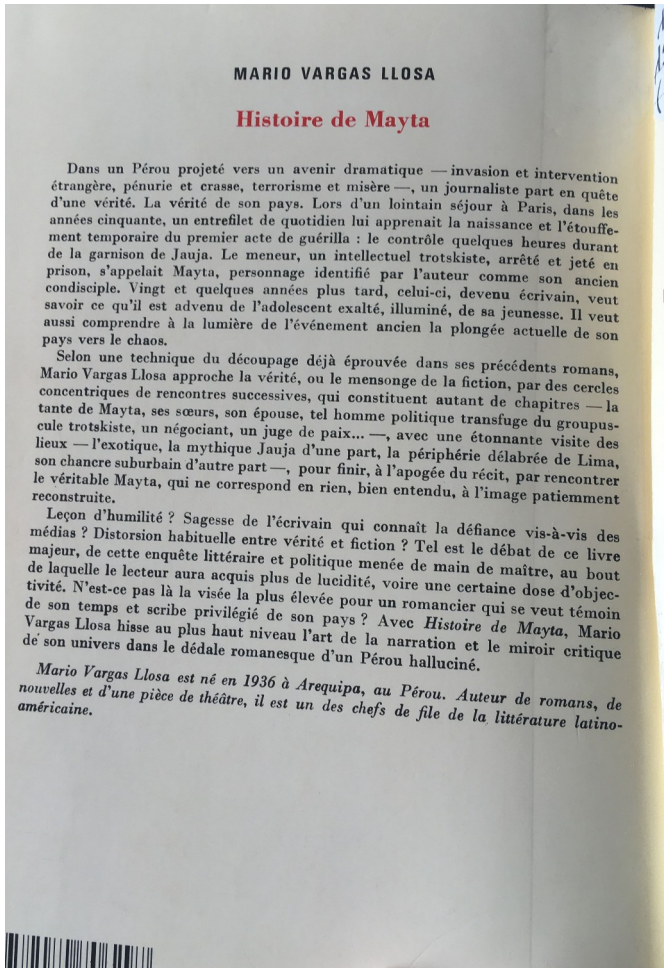
Commentaire : Même si les couvertures de Christian Bourgois attiraient l'attention du lecteur, elles étaient toutefois souvent choisies au hasard, ce qui pouvait susciter une impression erronée au sujet du récit.

Annexe 37 :

Couverture	Quatrième de couverture
	

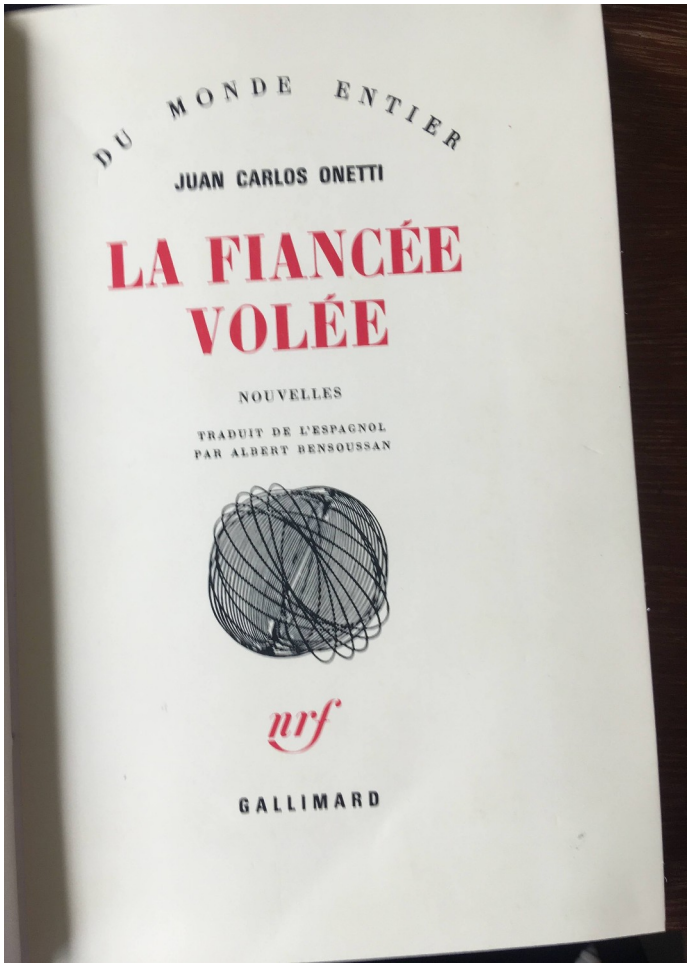
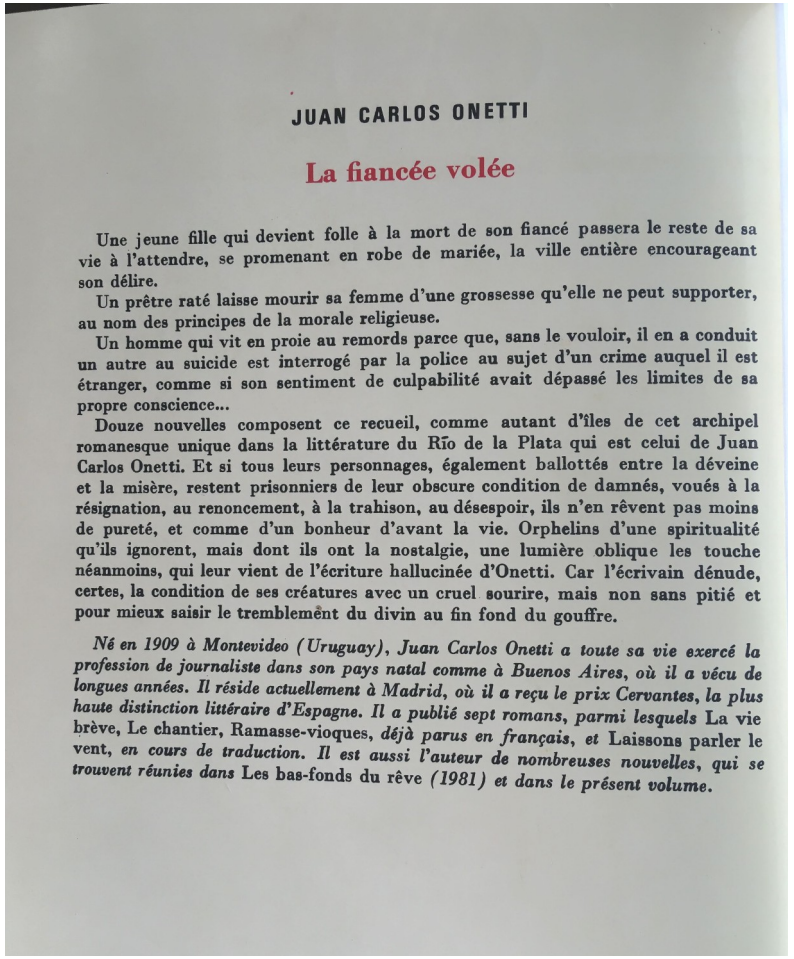
Commentaire : L'inclusion d'Onetti dans le catalogue de Gallimard, ainsi que la réédition de son livre sous un nouveau titre, met en évidence le capital littéraire que l'Uruguayen avait accumulé au cours des années précédentes.

Annexe 38 :

Couverture	Quatrième de couverture
	

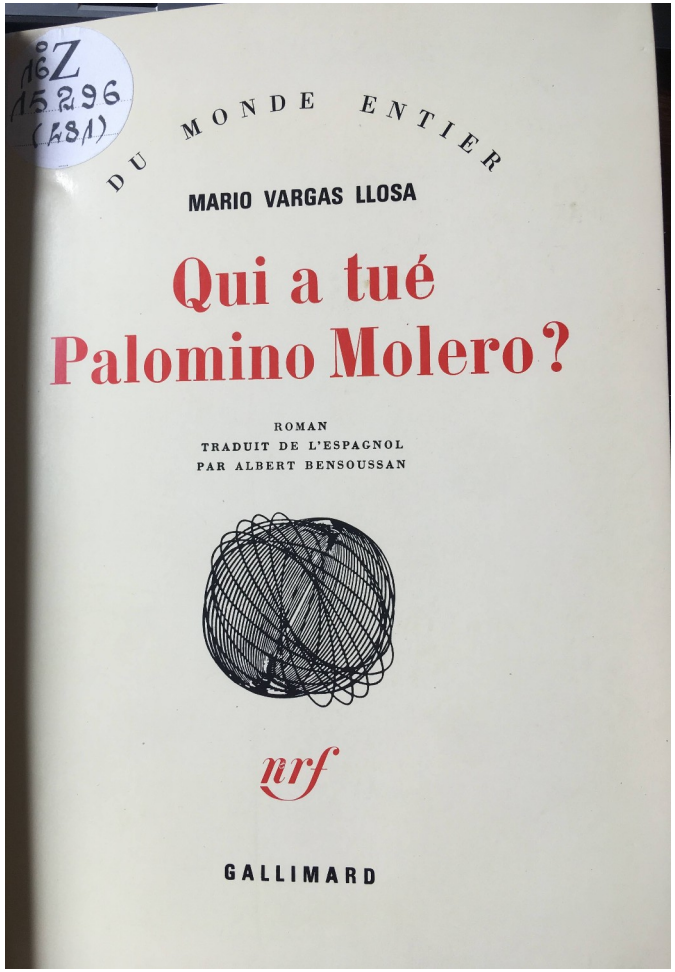
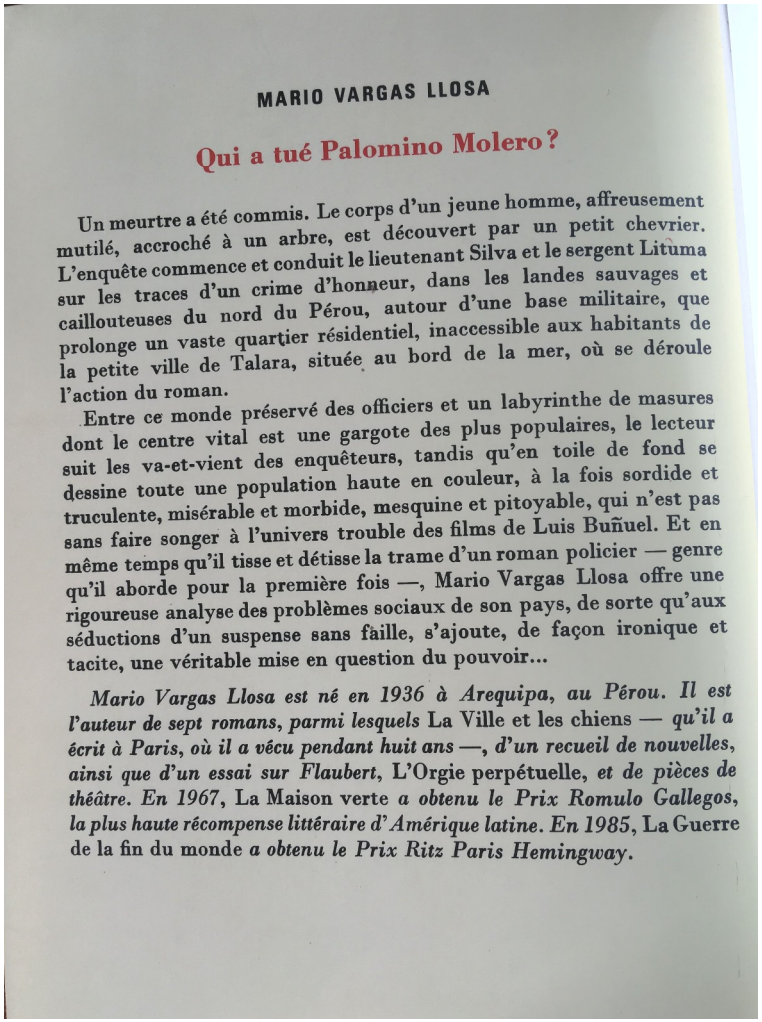
Commentaire : La couverture de Du monde entier ainsi que la quatrième de couverture resteront inchangées jusque dans les années deux mille. Cependant, l'extension de la biographie dans la Quatrième de couverture resterait variable.

Annexe 39 :

Couverture	Quatrième de couverture
	

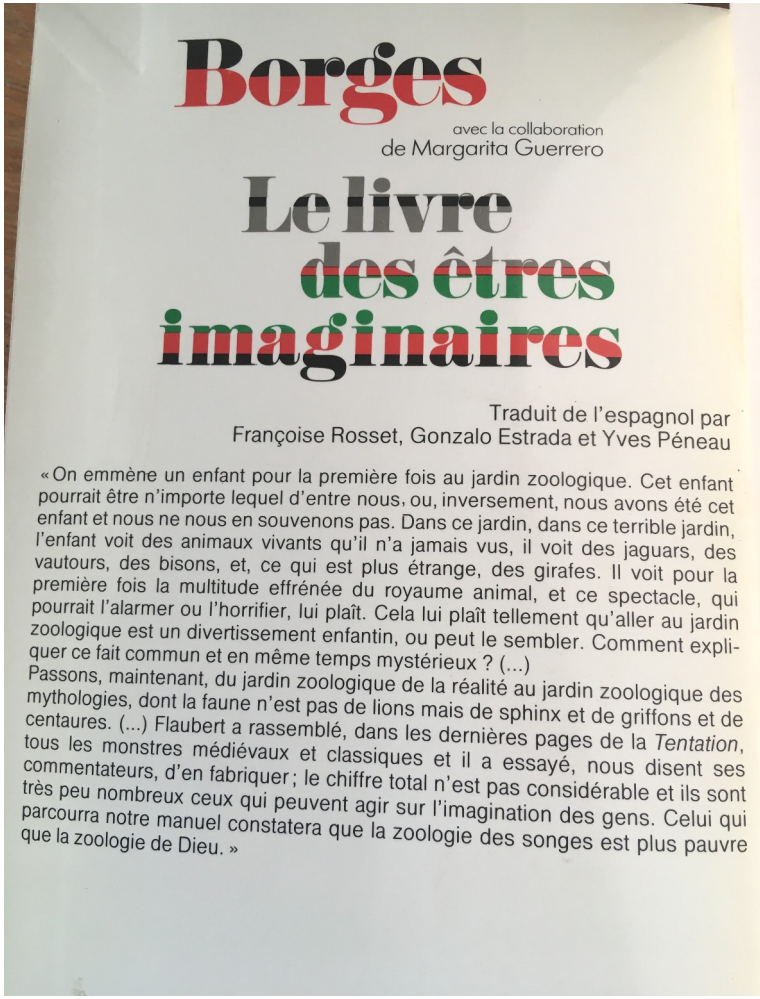
Commentaire : Avec l'inclusion des écrivains latino-américains consacrés dans le champ hispanophone, Gallimard devient l'un des moteurs de leur diffusion en France.

Annexe 40 :

Couverture	Quatrième de couverture
	

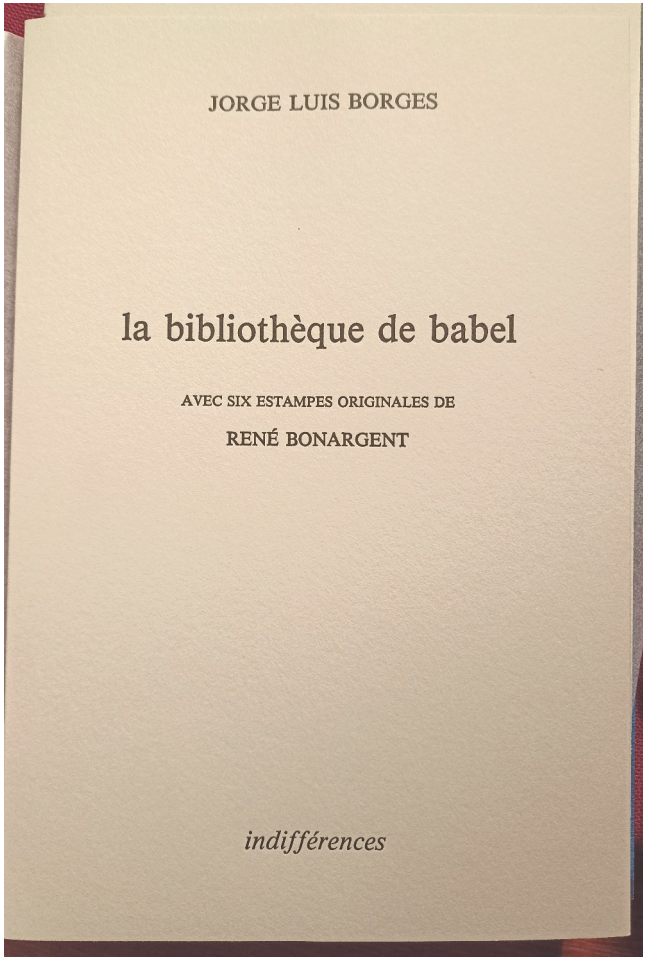
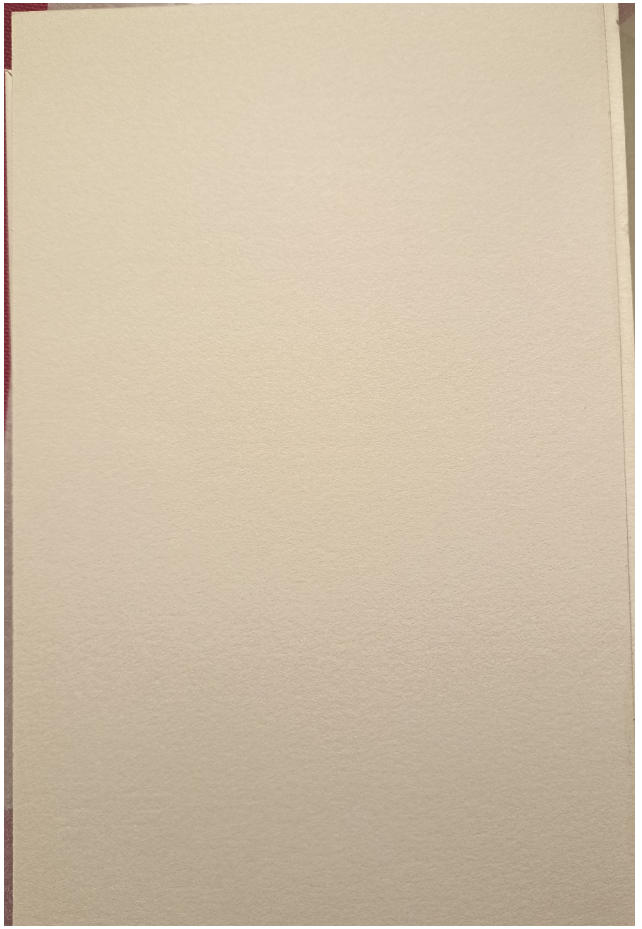
Commentaire : Dans le cas de Vargas Llosa, l'on ajoute des informations sur les prix littéraires obtenus pour garantir son caractère littéraire exceptionnel.

Annexe 41 :

Couverture	Quatrième de couverture
	

Commentaire : *Le livre des êtres imaginaires* est la réédition de *Manuel de zoologie fantastique*, mais est, cette fois-ci, publié chez Gallimard. Son inclusion dans L'Imaginaire est due à sa réédition et notons aussi que la quatrième de couverture constitue une citation de Borges lui-même.

Annexe 42 :

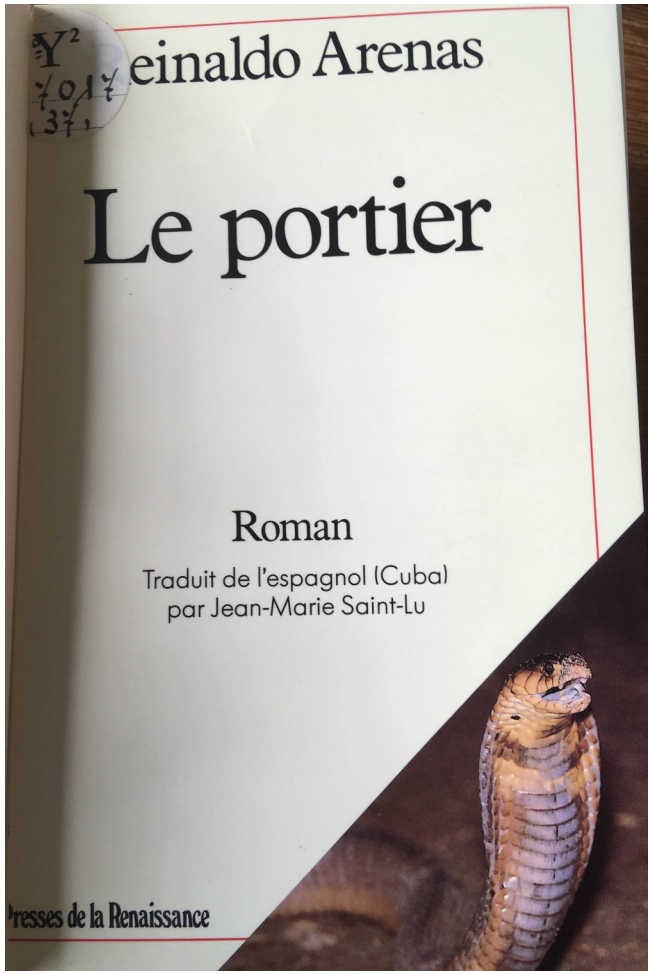
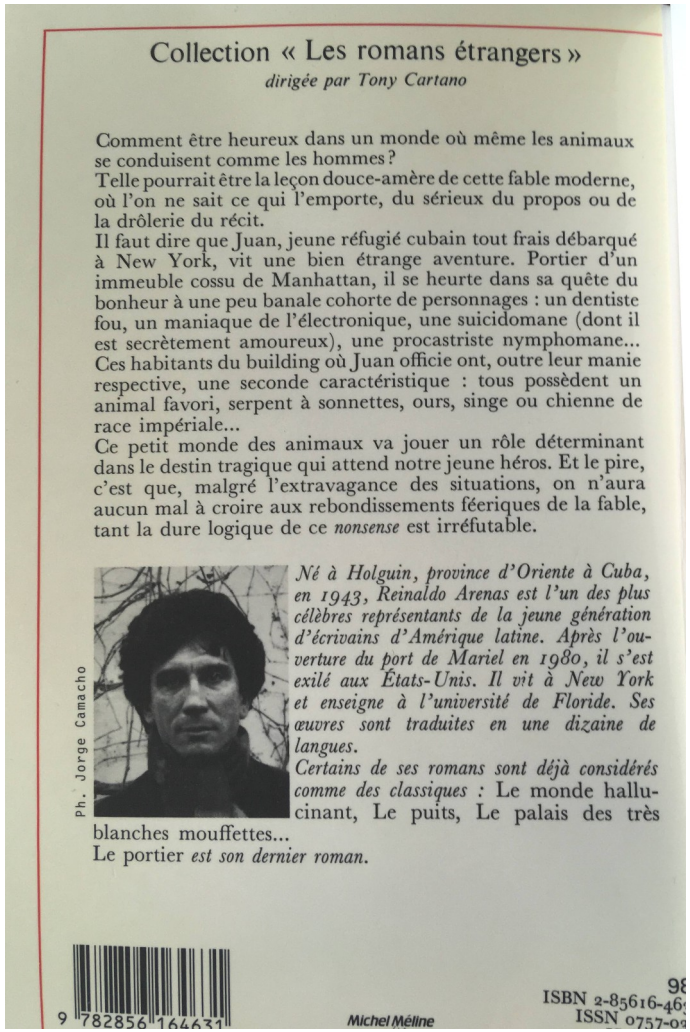
Couverture	Quatrième de couverture
	
Commentaire : S'agissant d'un livre collectionnable, René Bonargent offre une couverture minimaliste ainsi qu'une quatrième de couverture sans informations, il s'adresse ainsi à un public déjà connaisseur de l'œuvre de Borges.	

Annexe 43 :

Couverture	Quatrième de couverture

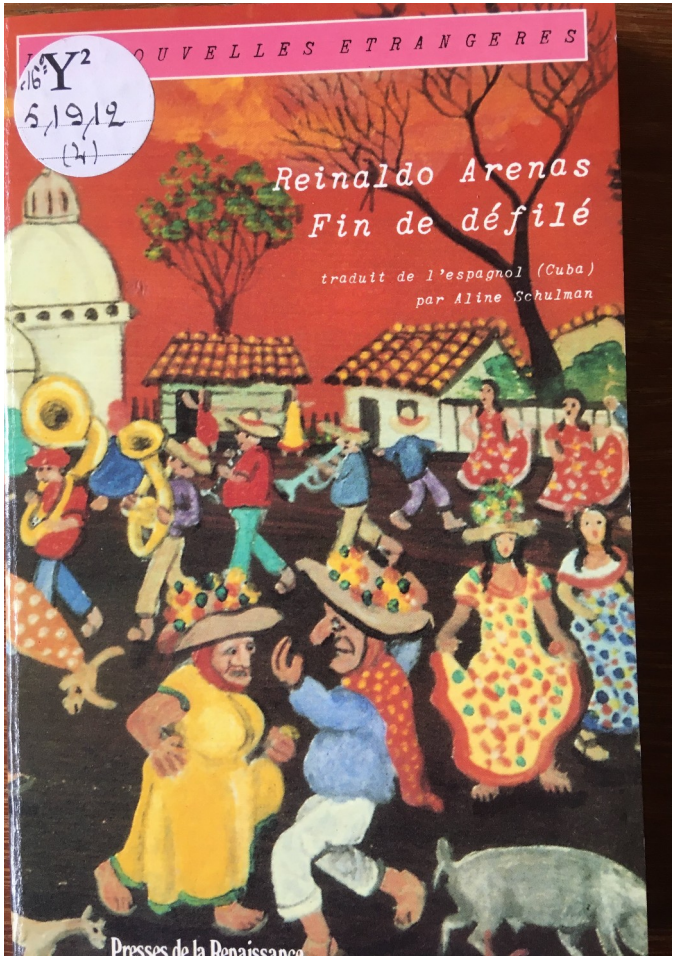
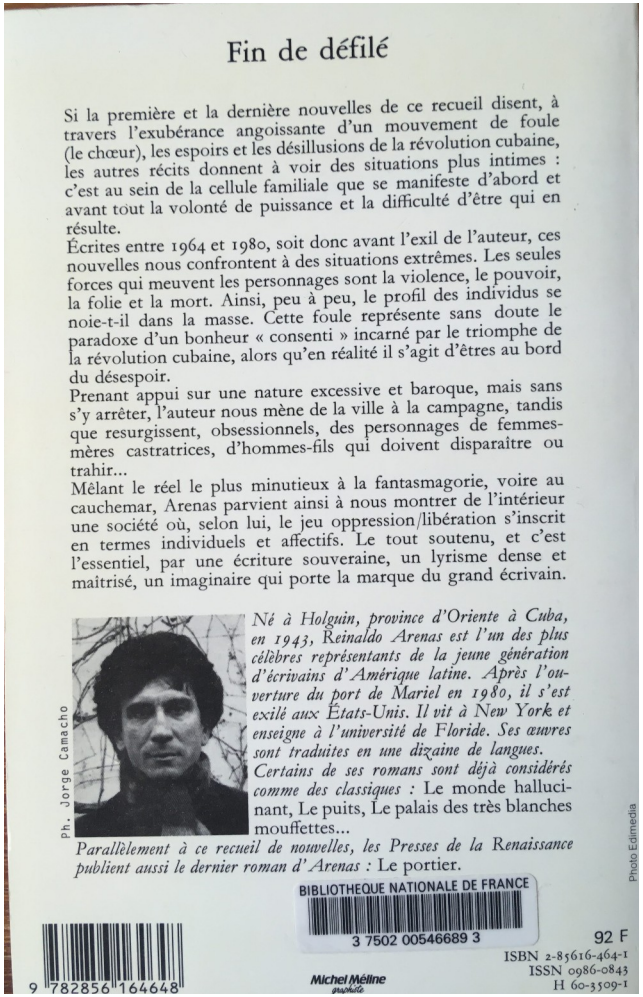
Commentaire : L'utilisation d'une illustration dans la couverture de la collection du Cadre vert n'a pas été reprise cette fois-ci, ce qui montre que les éditeurs ont décidé de conserver son style classique.

Annexe 44 :

Couverture	Quatrième de couverture
	

Commentaire : En raison de problèmes rencontrés avec la nouvelle administration du Seuil, Arenas décide de changer de maison d'édition. Chez Presse de la Renaissance l'on trouvera toujours une image ou une illustration sur la couverture. La quatrième demeure similaire à celle du Seuil.

Annexe 45 :

Couverture	Quatrième de couverture
	

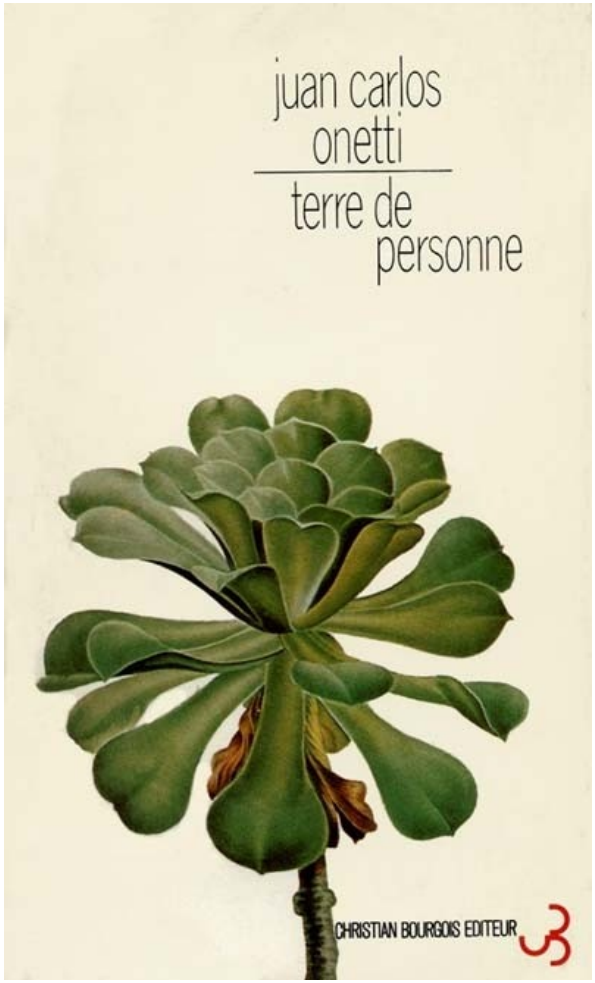
Commentaire : La couverture de ce livre est étroitement liée au récit d'Arenas, ce qui montre la volonté de Presse de la Renaissance de mettre cet ouvrage en valeur. Néanmoins, à la différence de sa dernière traduction, celui-ci appartient à la collection des Nouvelles Étrangères.

Annexe 46 :

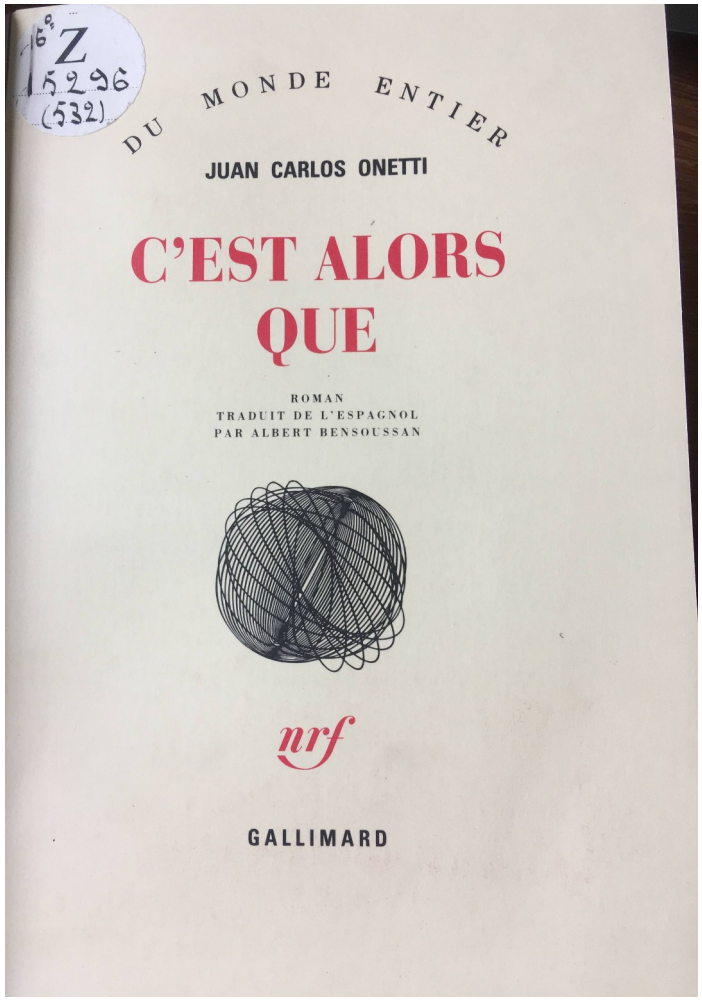
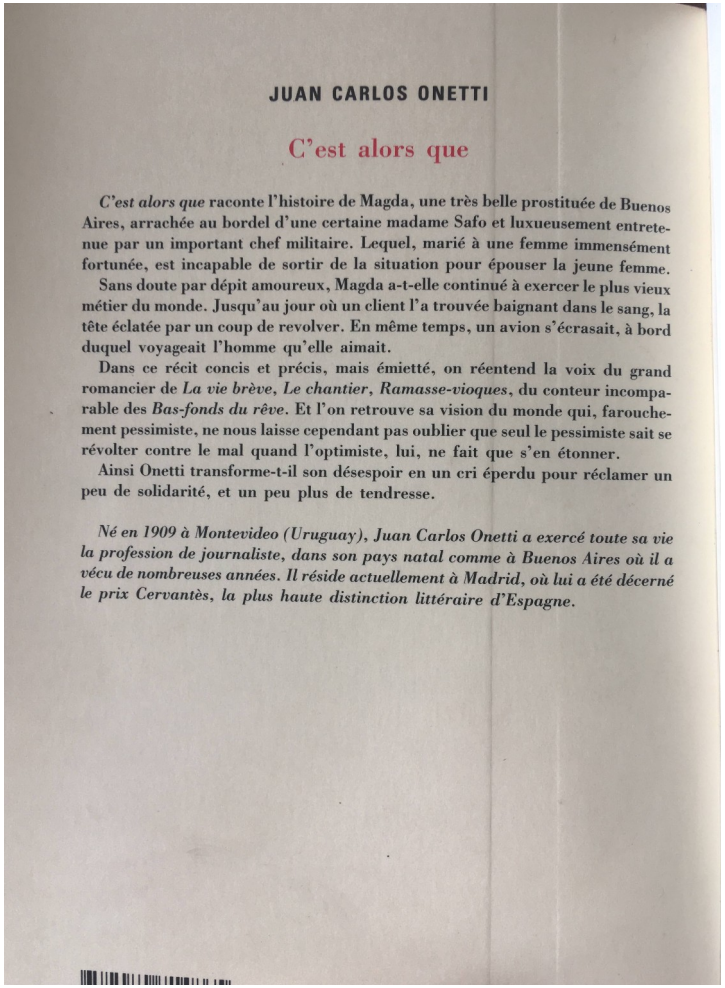
Couverture	Quatrième de couverture

Commentaire : Comme dans le cas de Christian Bourgois, les publications de la Presse de la Renaissance étaient imprimées en petit format, ce qui les rendait accessibles à un large public. Cette fois-ci il est publié dans la collection Les romans étrangers.

Annexe 47 :

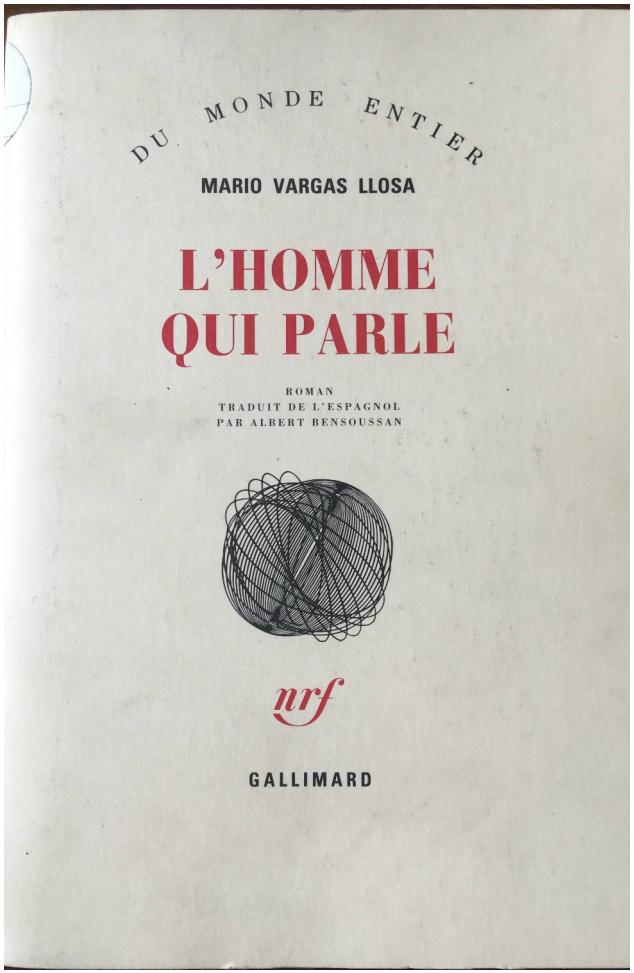
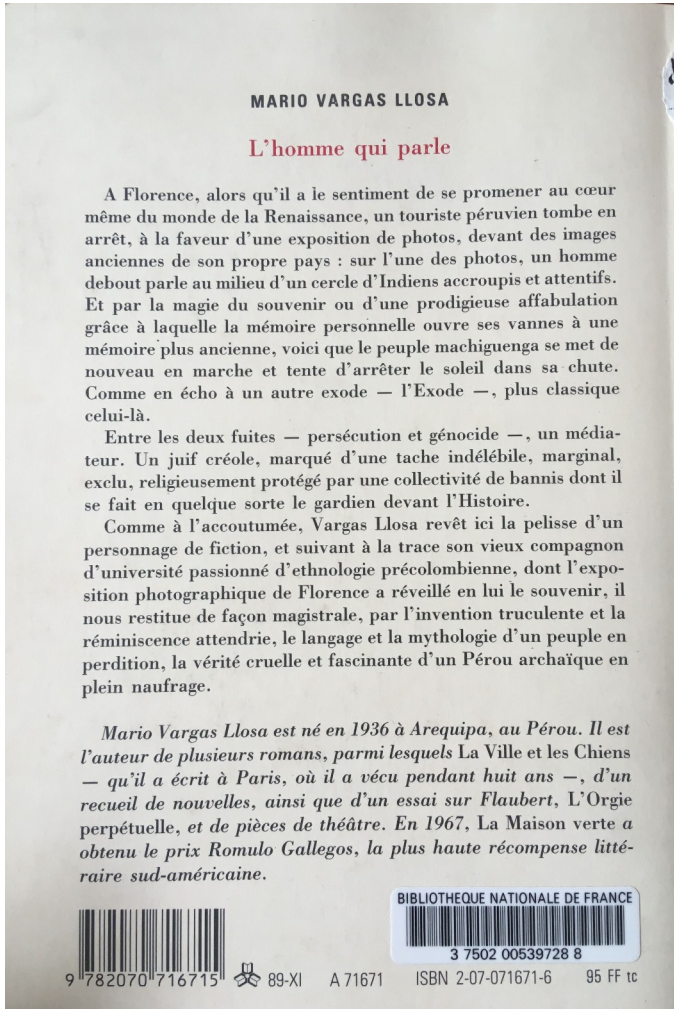
Couverture	**Quatrième de couverture**
	Non consultable
Commentaire : Ce livre n'a pas pu être consultable dans l'édition de 1989, nous n'avons trouvé qu'une illustration de la couverture, et aucune information au sujet de la quatrième.	

Annexe 48 :

Couverture	Quatrième de couverture
	

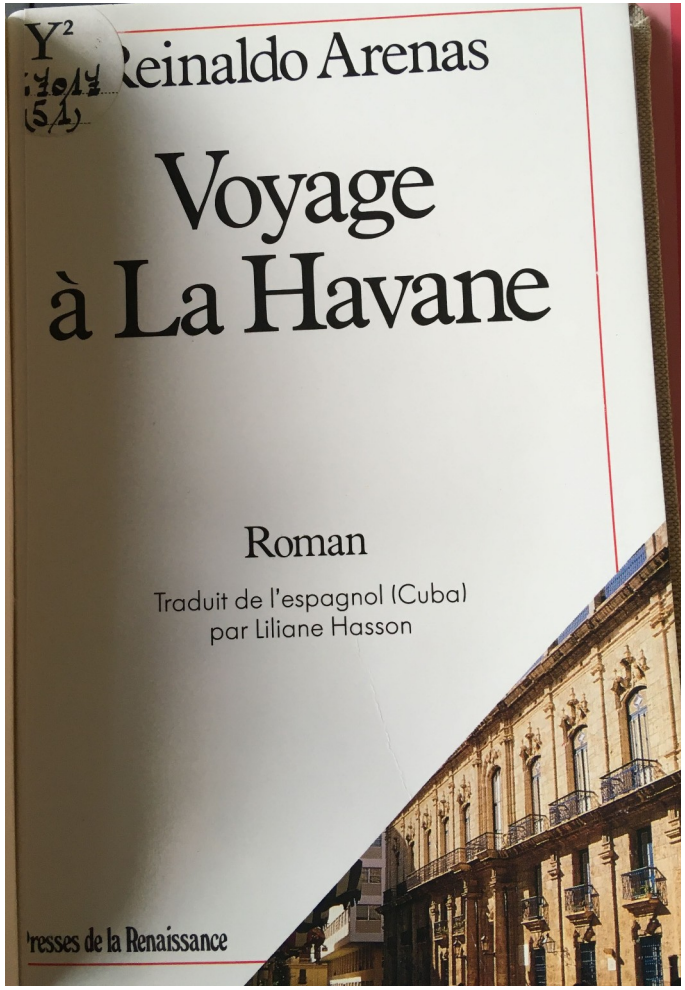
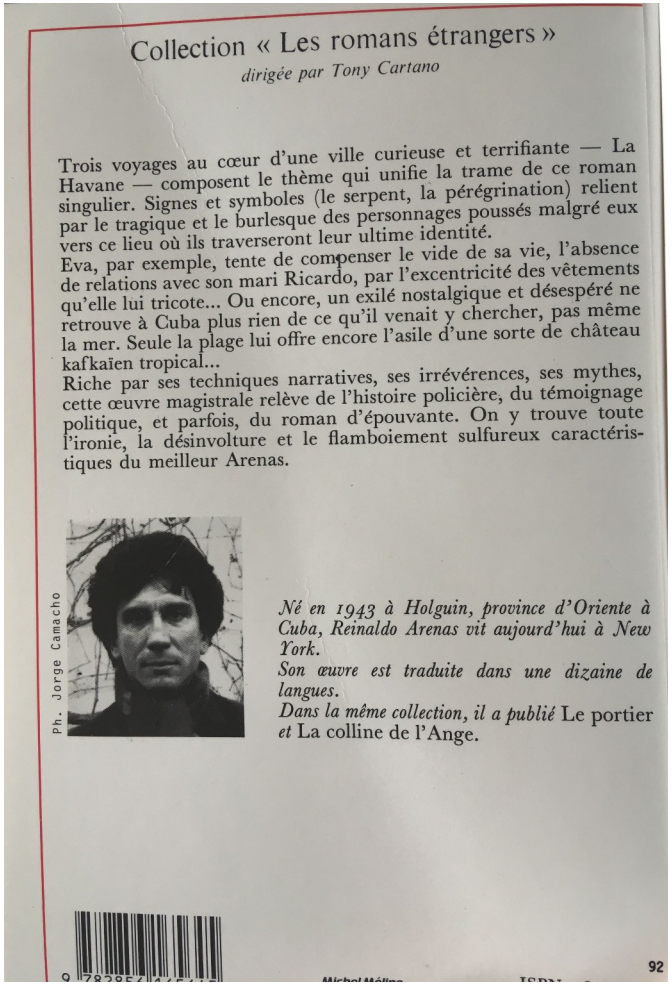
Commentaire : La Quatrième de couverture de Du monde entier met toujours en valeur les prix littéraires de ses auteurs traduits.

Annexe 49 :

Couverture	Quatrième de couverture
	

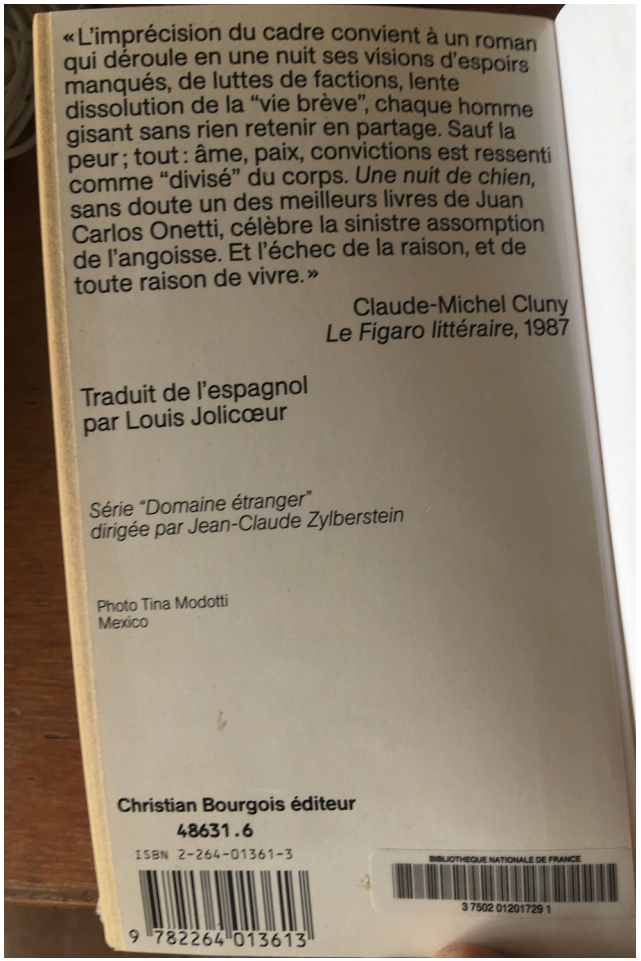
Commentaire : Vargas Llosa a été exclusivement publié par Gallimard.

Annexe 50 :

Couverture	Quatrième de couverture
	

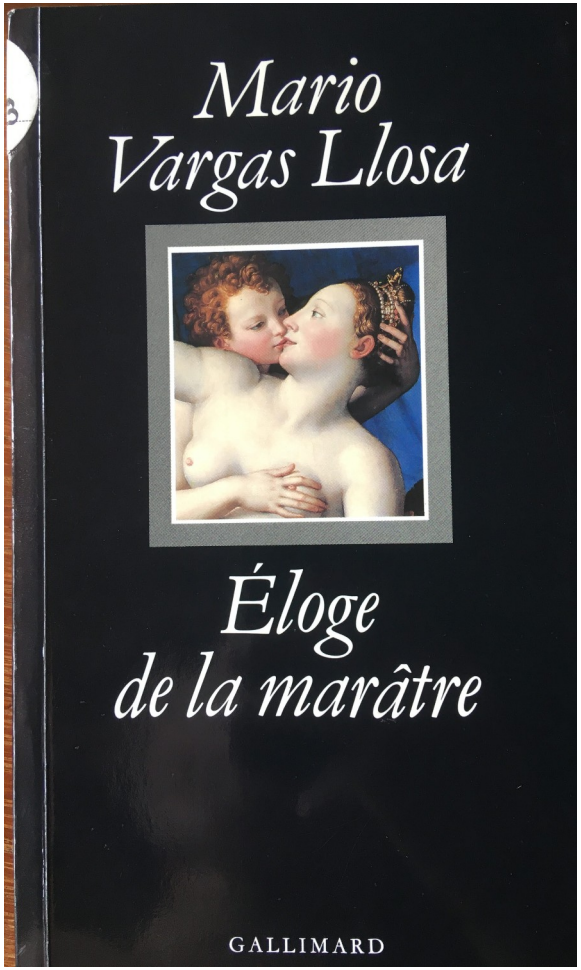
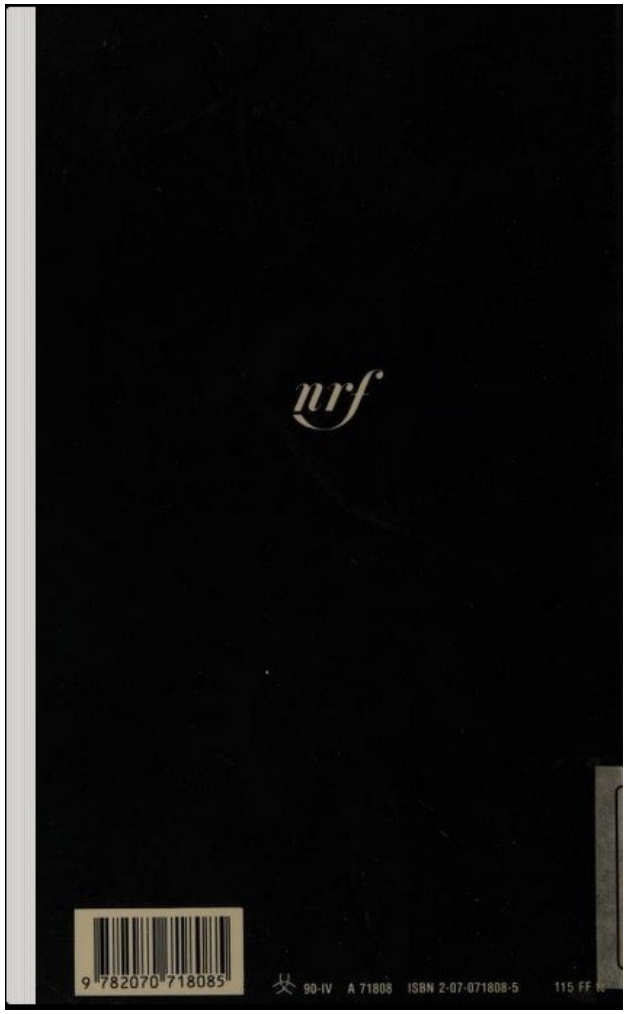
Commentaire : Hormis l'image d'une rue de La Havane, les informations demeurent inchangées chez Presses de la Renaissance.

Annexe 51 :

Couverture	Quatrième de couverture
	

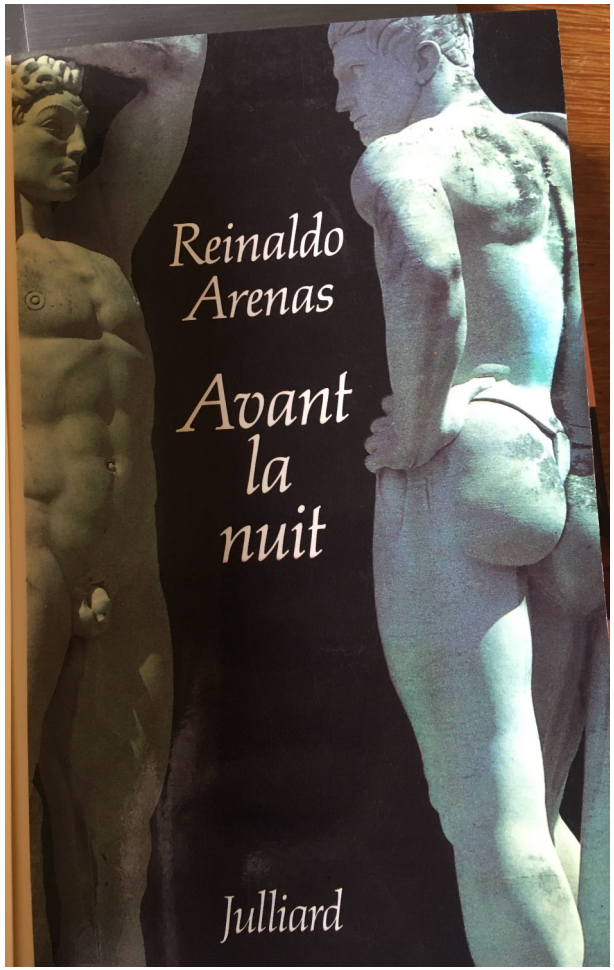
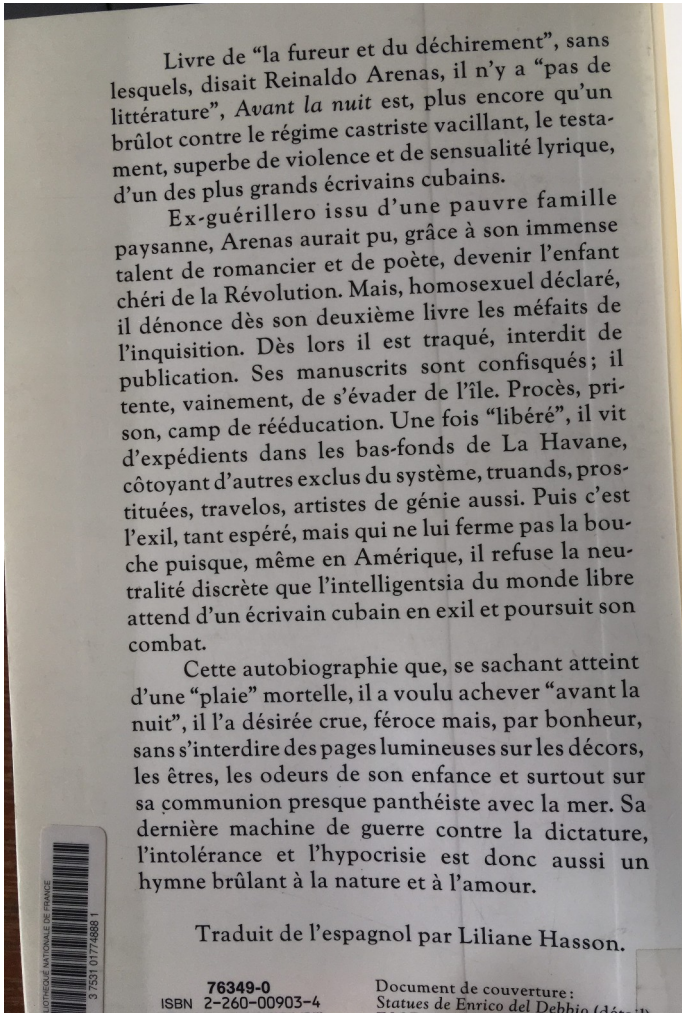
Commentaire : Toujours avec une image sur la couverture, Christian Bourgois se démarque aussi parce que, dans la quatrième, est utilisée l'opinion d'un critique littéraire réputé pour consacrer l'auteur qu'il publie.

Annexe 52 :

Couverture	Quatrième de couverture
	

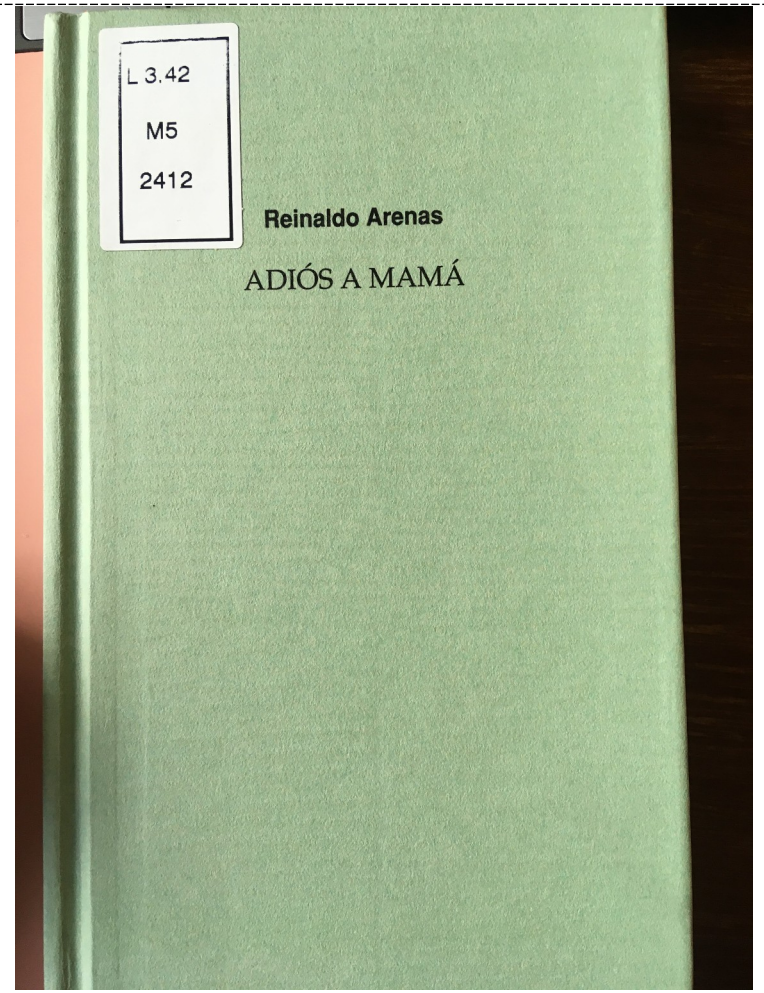
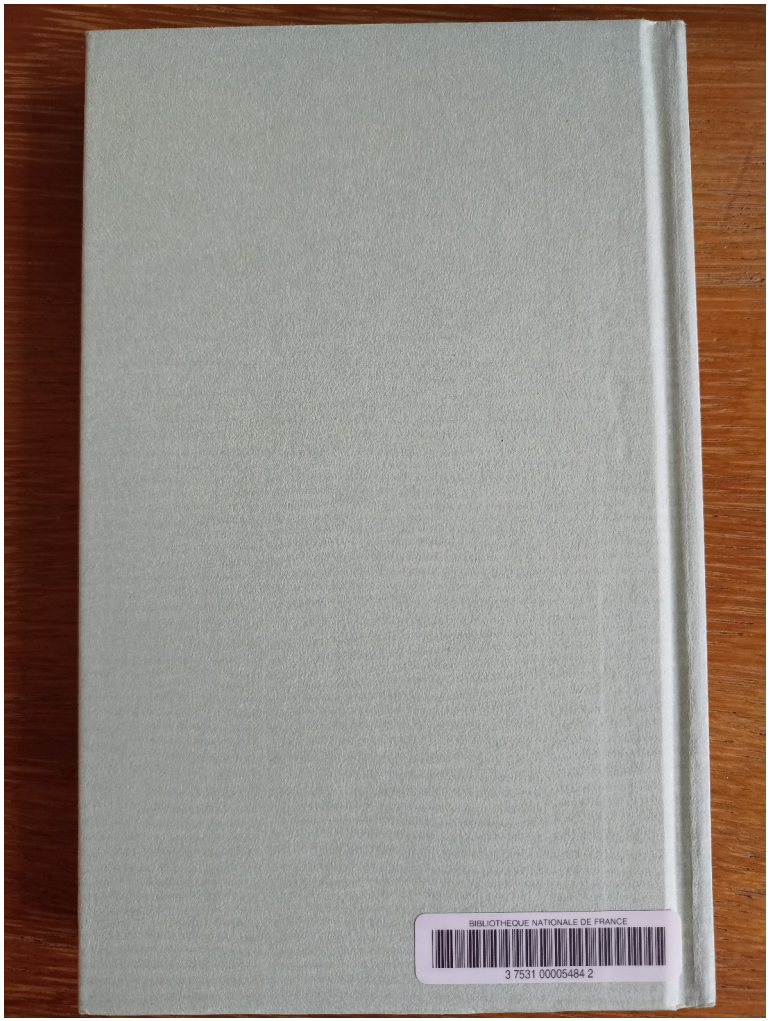
Commentaire : Le premier roman érotique de Vargas Llosa ne sera pas inclus dans la collection Du monde entier mais fera partie du Hors série Littérature. Ce livre présentera des illustrations sur la couverture, ainsi qu'à l'intérieur et la quatrième restera entièrement vide.

Annexe 53 :

Couverture	Quatrième de couverture
	

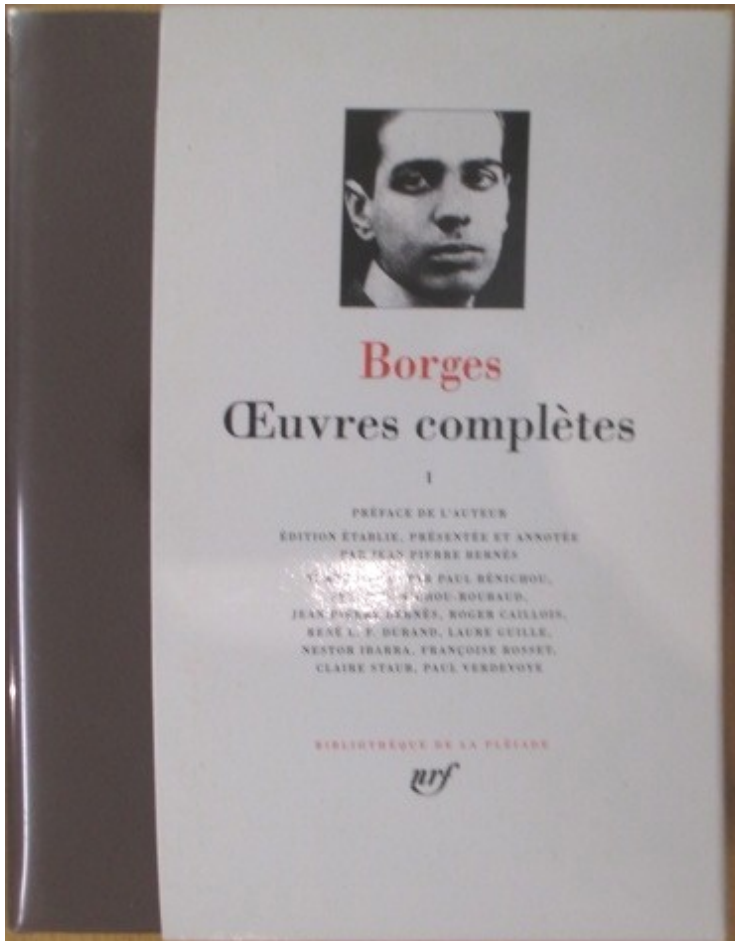
Commentaire : L'image suggestive de la couverture laisse supposer au lecteur qu'il s'agit d'un livre ayant un fort contenu érotique. Cependant, c'est seulement après avoir lu la quatrième que l'on saura que ce livre est en réalité une autobiographie.

Annexe 54 :

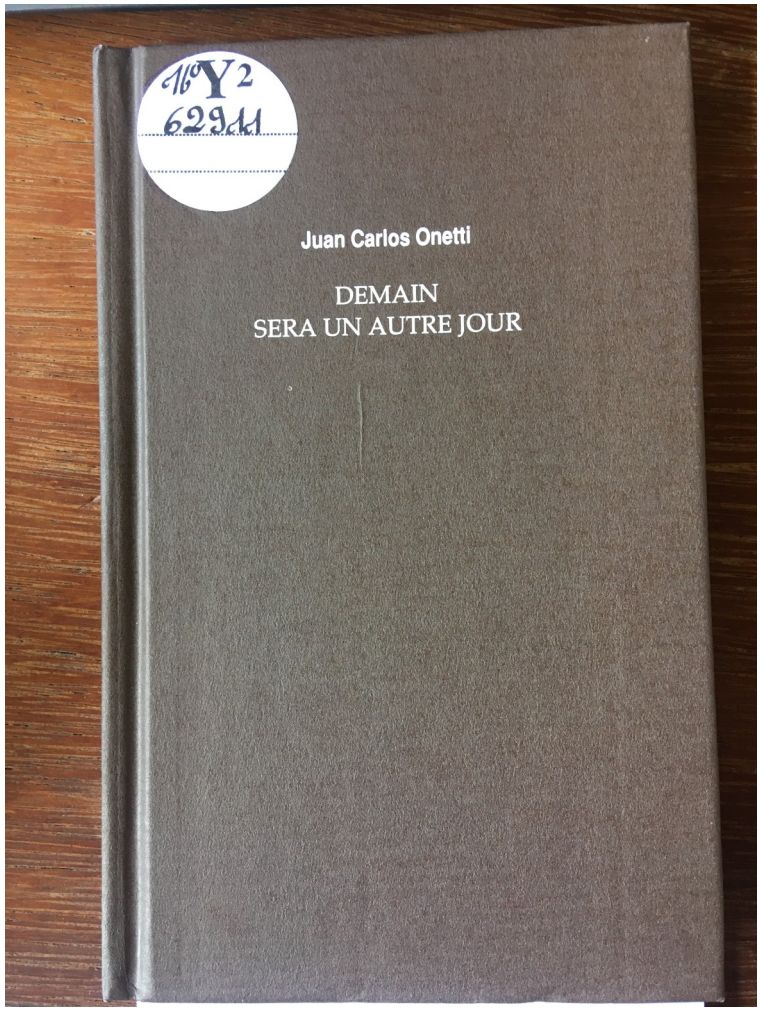
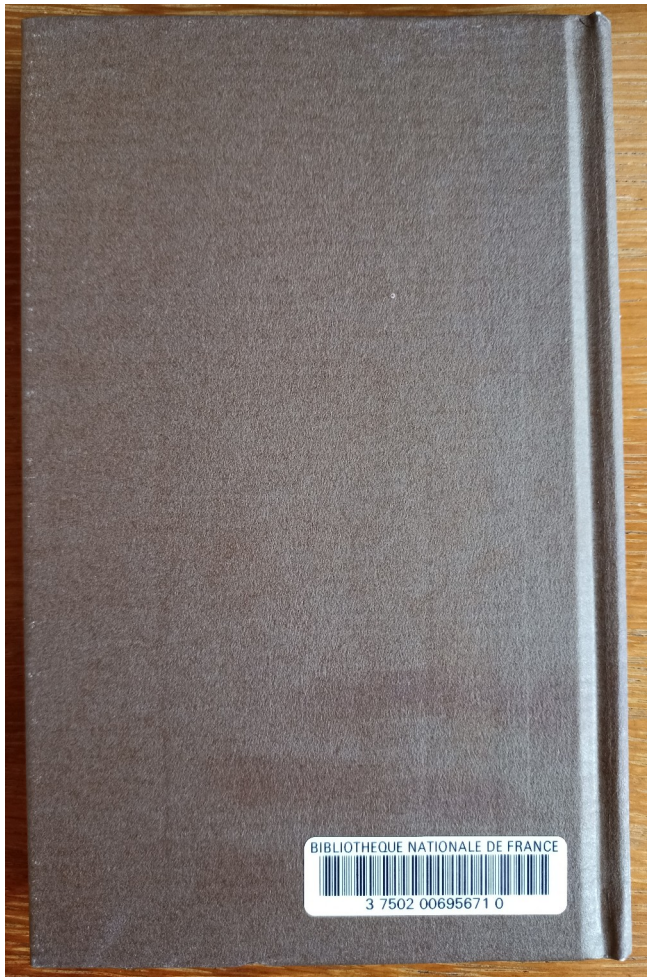
Couverture	**Quatrième de couverture**
	

Commentaire : La maison d'édition Le Serpent à plumes n'offre presque aucune information paratextuelle, ni sur la couverture ni dans la quatrième. Même le titre du livre est rédigé en espagnol ce qui pourrait surprendre un lecteur qui n'est pas familiarisé avec le Cubain.

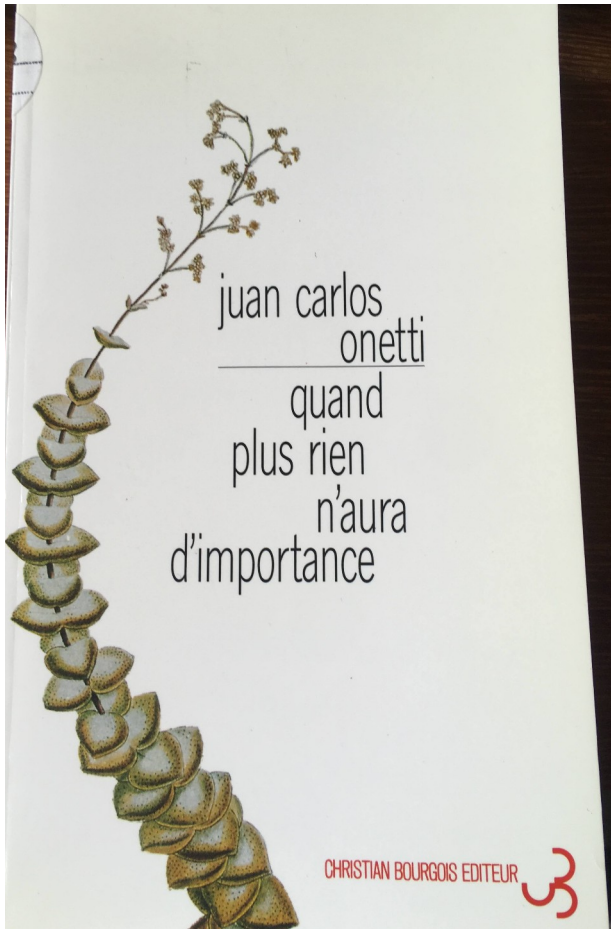
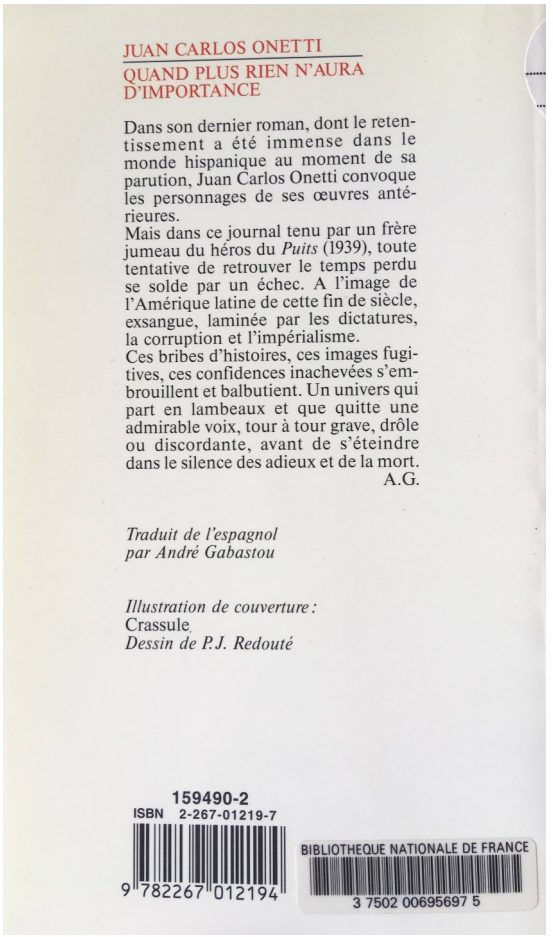
Annexe 55 :

Couverture	Quatrième de couverture
	
Commentaire : Étant donné les caractéristiques spécifiques de la collection La Pléiade, il n'y a pas d'information dans la quatrième de couverture.	

Annexe 56 :

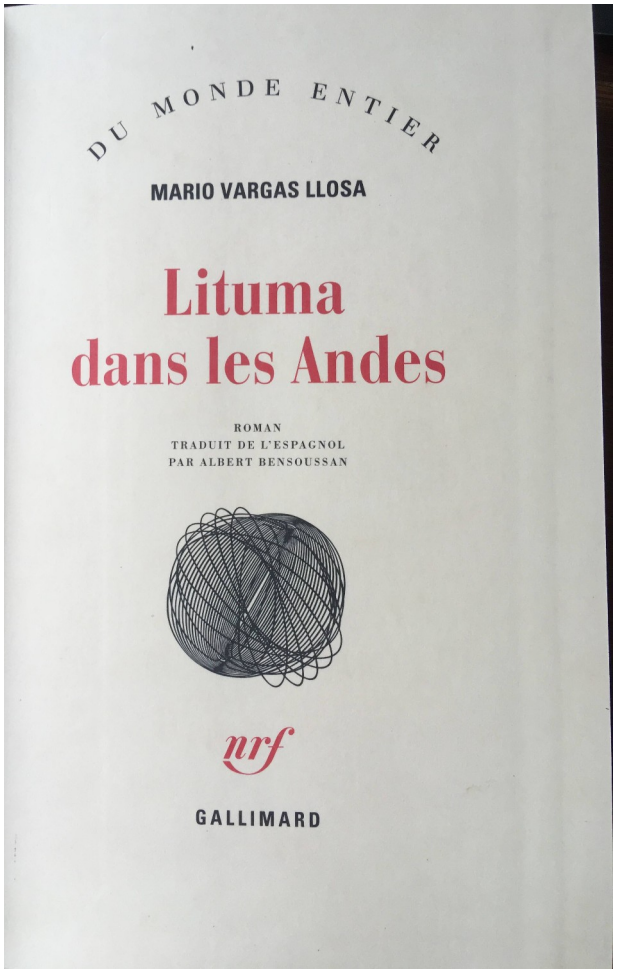
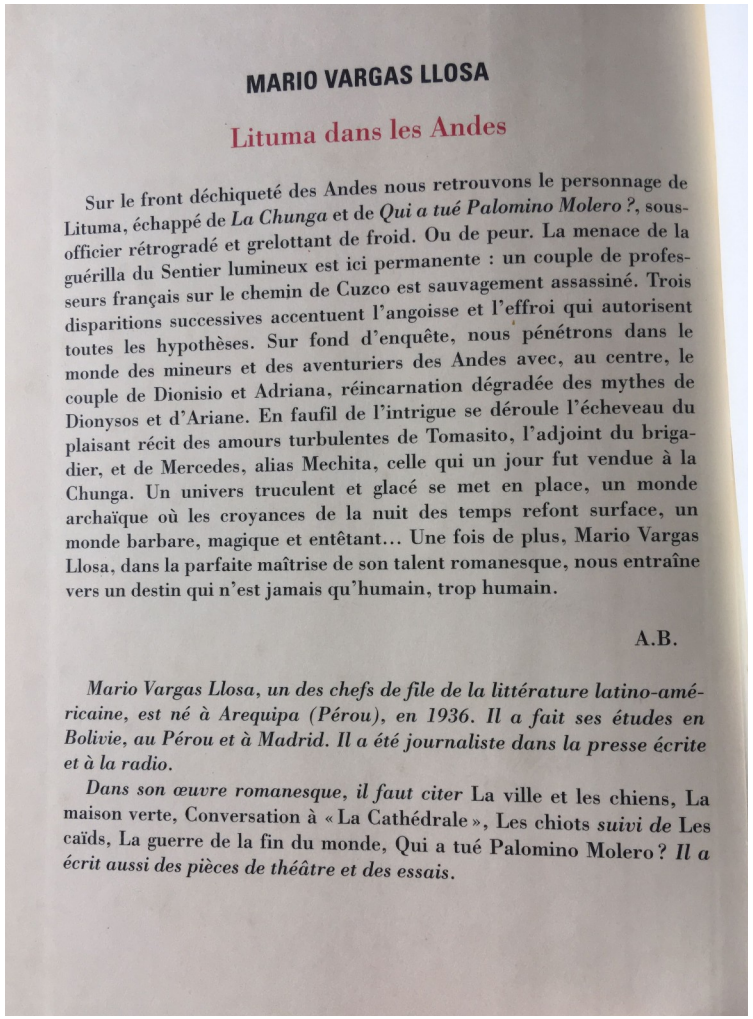
Couverture	Quatrième de couverture
	
Commentaire : Le style graphique sobre du Serpent à plumes répète la même absence d'information pour le livre d'Onetti.	

Annexe 57 :

Couverture	Quatrième de couverture
	

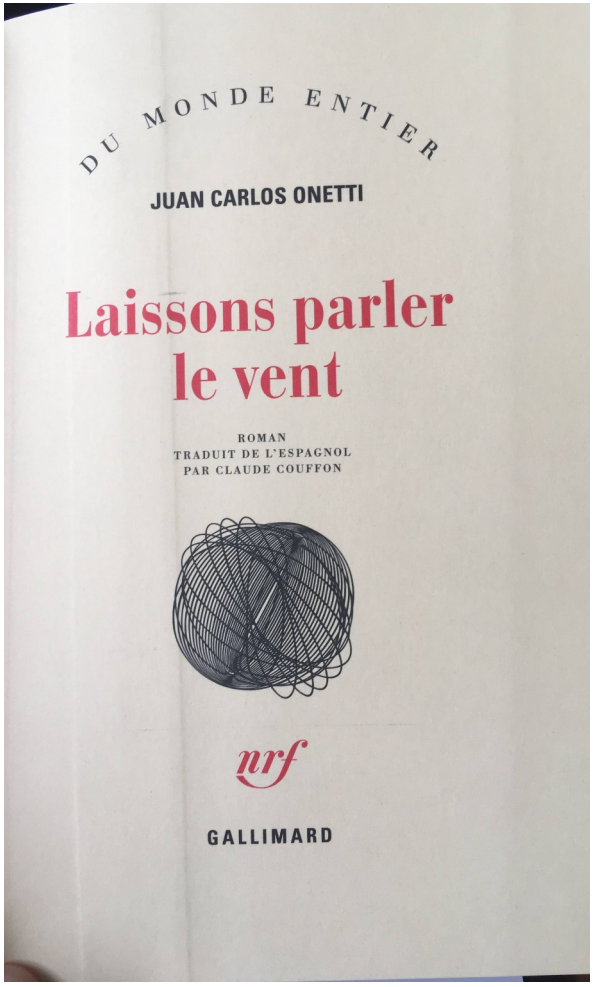
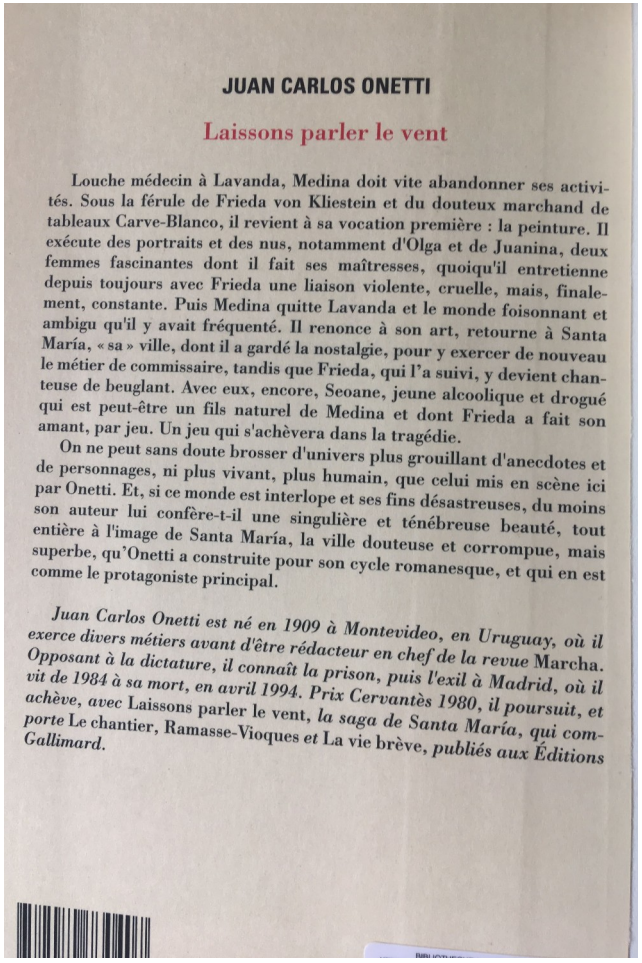
Commentaire : Une autre différence par rapport aux livres précédents de Christian Bourgois est que la quatrième de couverture est signée par André Gabastou, qui est également le traducteur du livre.

Annexe 58 :

Couverture	Quatrième de couverture
	

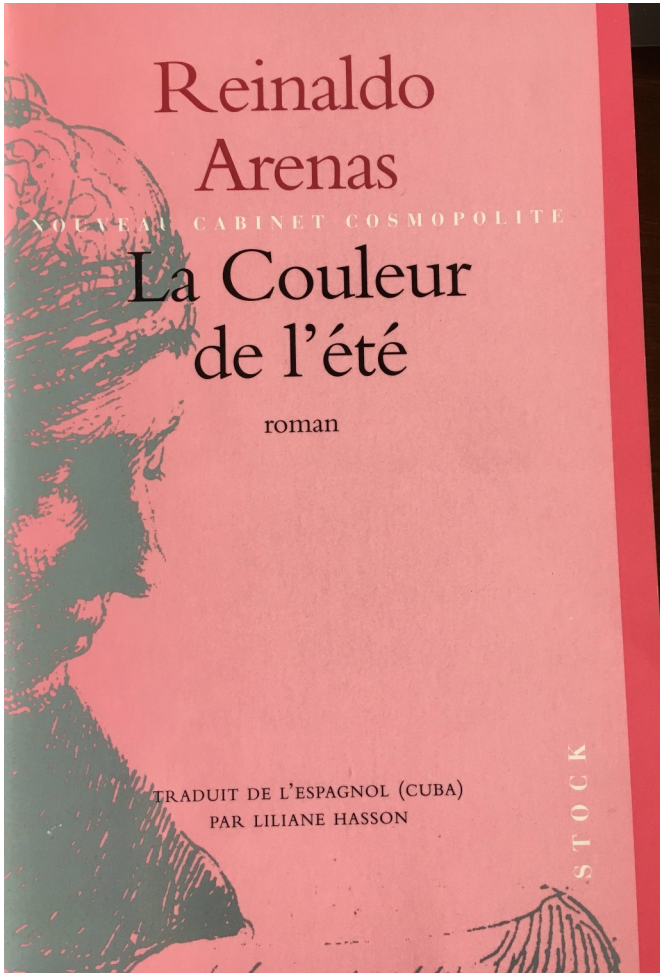
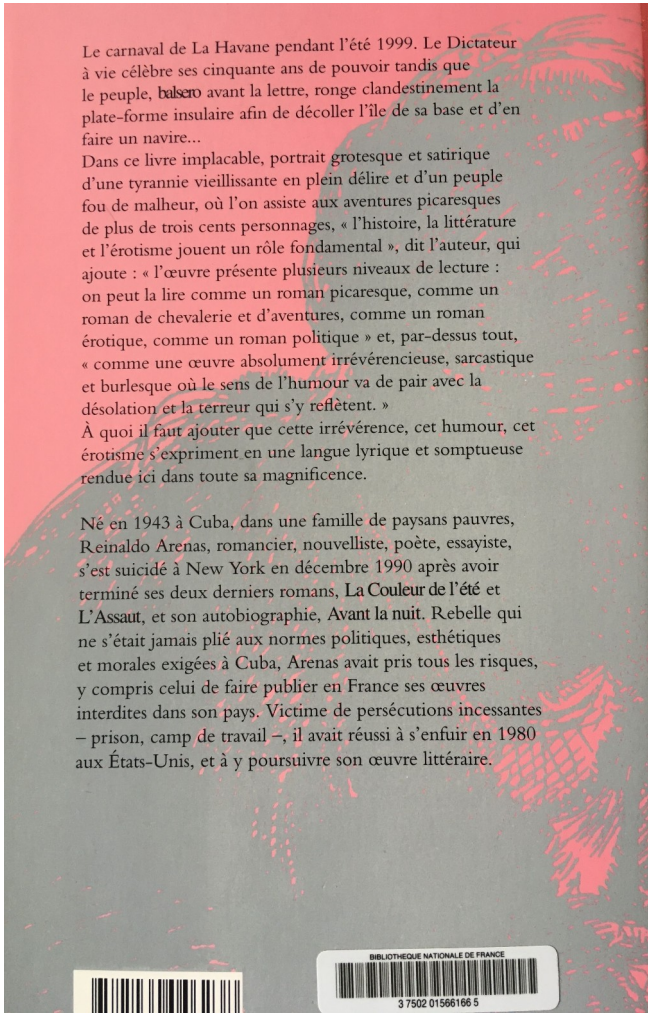
Commentaire : Dans ce livre, la quatrième de couverture est signée par le traducteur, Albert Bensoussan, et l'on offre aussi une brève liste de ses livres traduits.

Annexe 59 :

Couverture	Quatrième de couverture
	

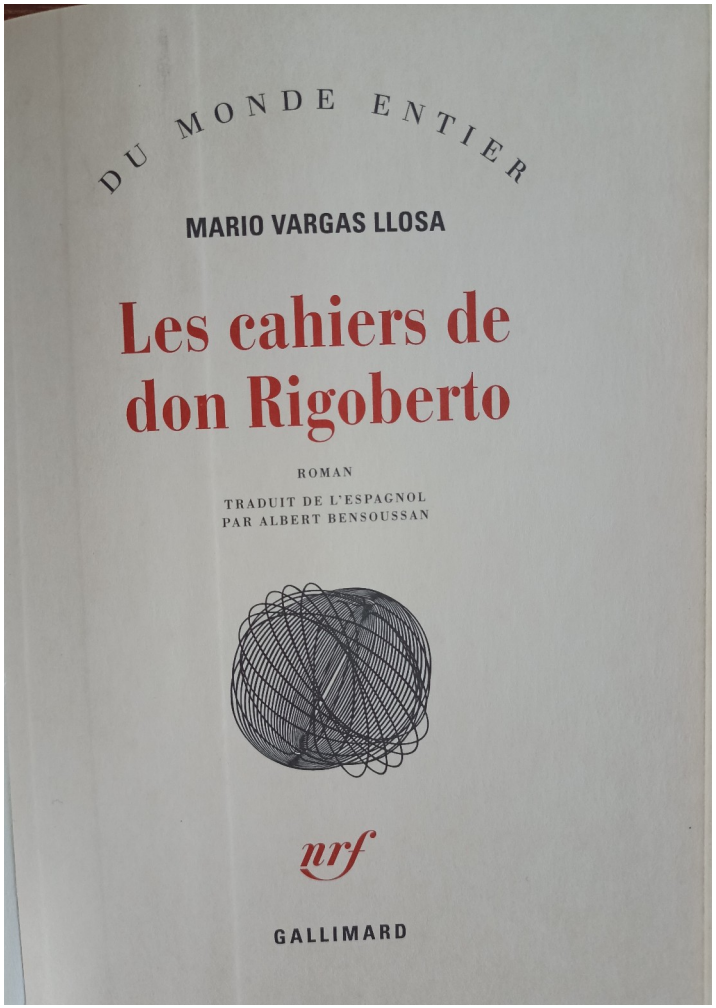
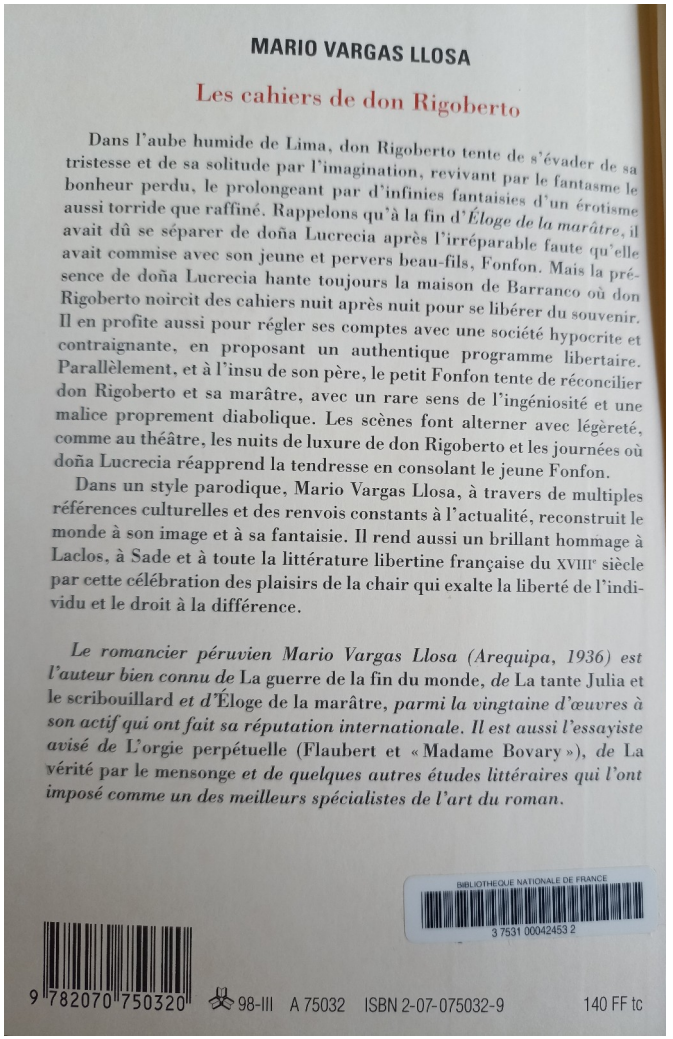
Commentaire : Dans le cas d'Onetti, l'on énumère la liste des livres traduits en français mais qui ont été publiés chez Gallimard.

Annexe 60 :

Couverture	Quatrième de couverture
	

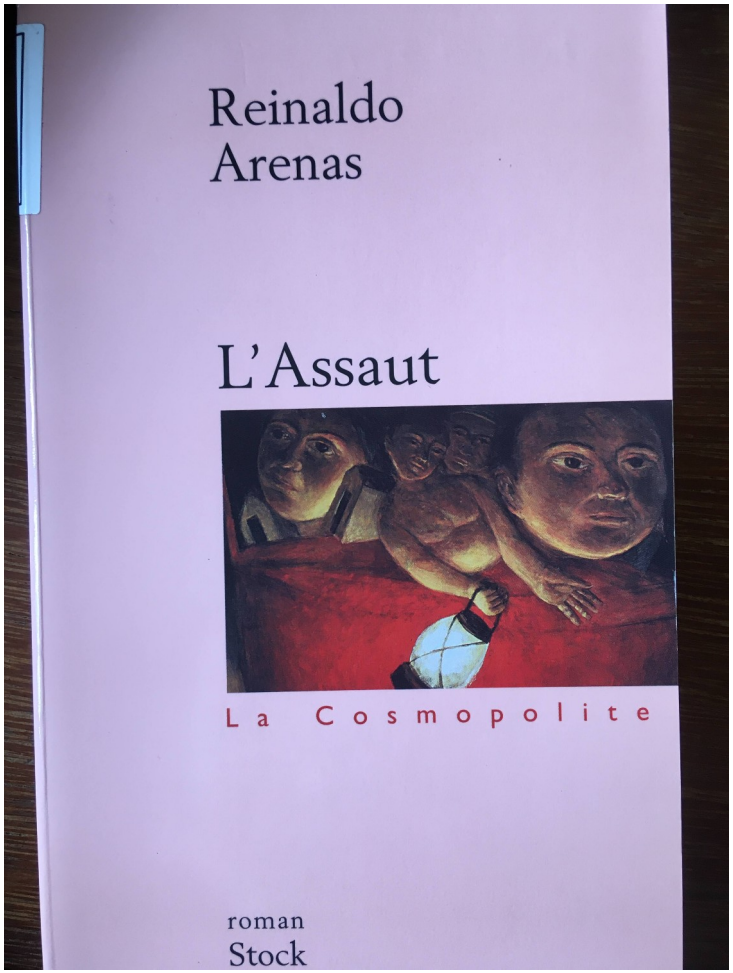
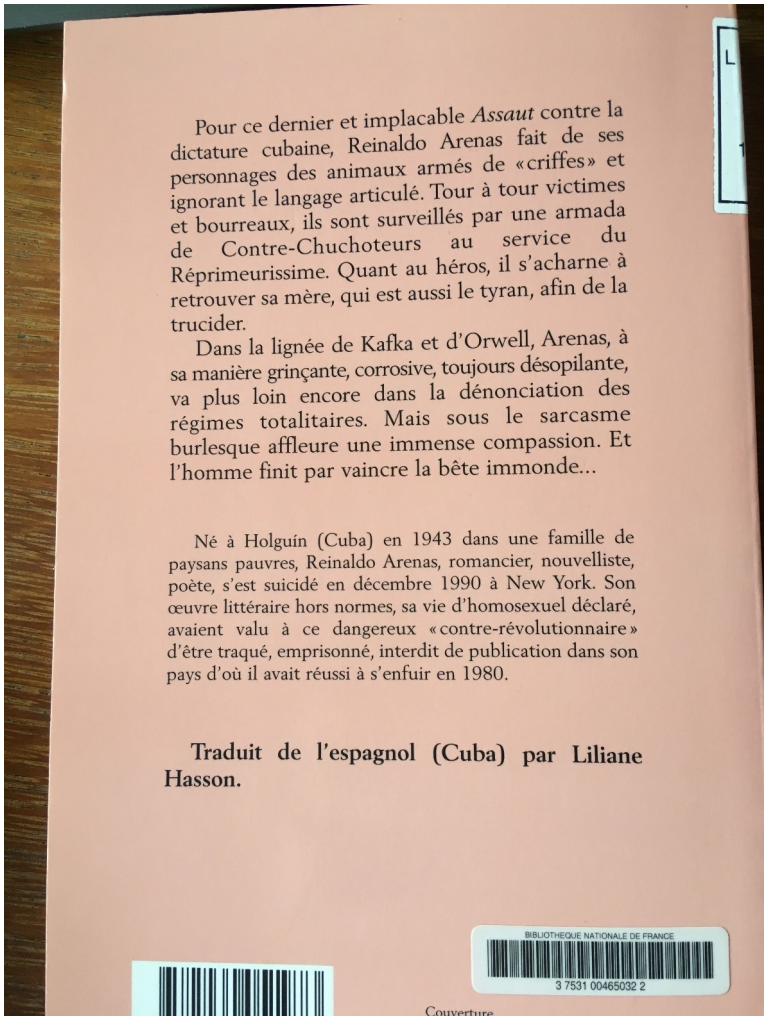
Commentaire : Arenas change encore une fois de maison d'édition en France, maintenant il publie chez Stock. L'illustration de la couverture ne semble pas avoir de relation avec le récit du livre. Dans la quatrième l'on énumère des livres qui ont aussi été publiés dans d'autres maisons d'édition.

Annexe 61 :

Couverture	Quatrième de couverture
	

Commentaire : Il n’est pas possible de distinguer de modifications dans Du monde entier.

Annexe 62 :

Couverture	**Quatrième de couverture**
	

Pour ce dernier et implacable *Assaut* contre la dictature cubaine, Reinaldo Arenas fait de ses personnages des animaux armés de «criffes» et ignorant le langage articulé. Tour à tour victimes et bourreaux, ils sont surveillés par une armada de Contre-Chuchoteurs au service du Réprimeurissime. Quant au héros, il s'acharne à retrouver sa mère, qui est aussi le tyran, afin de la trucider.

Dans la lignée de Kafka et d'Orwell, Arenas, à sa manière grinçante, corrosive, toujours désopilante, va plus loin encore dans la dénonciation des régimes totalitaires. Mais sous le sarcasme burlesque affleure une immense compassion. Et l'homme finit par vaincre la bête immonde...

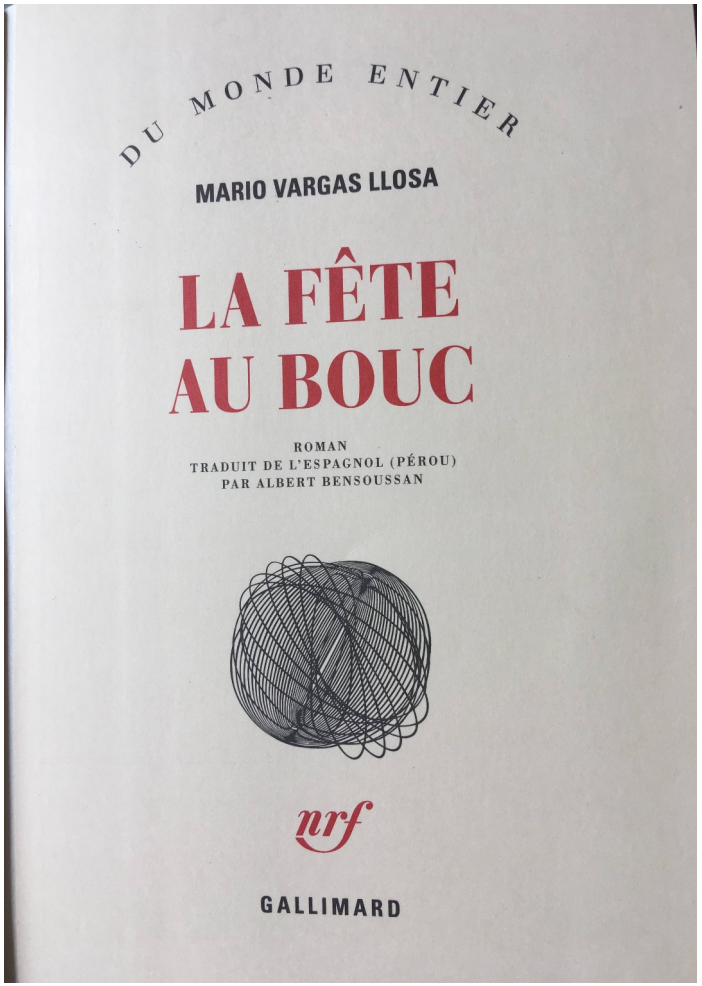
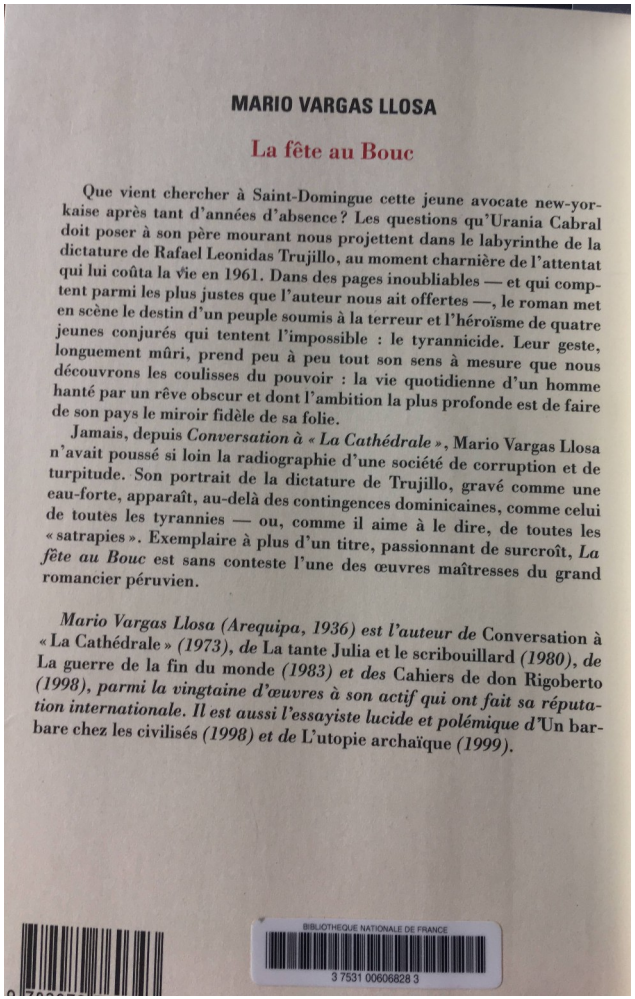
Né à Holguín (Cuba) en 1943 dans une famille de paysans pauvres, Reinaldo Arenas, romancier, nouvelliste, poète, s'est suicidé en décembre 1990 à New York. Son œuvre littéraire hors normes, sa vie d'homosexuel déclaré, avaient valu à ce dangereux «contre-révolutionnaire» d'être traqué, emprisonné, interdit de publication dans son pays d'où il avait réussi à s'enfuir en 1980.

Traduit de l'espagnol (Cuba) par Liliane Hasson.

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE
3 7531 00465032 2
Couverture

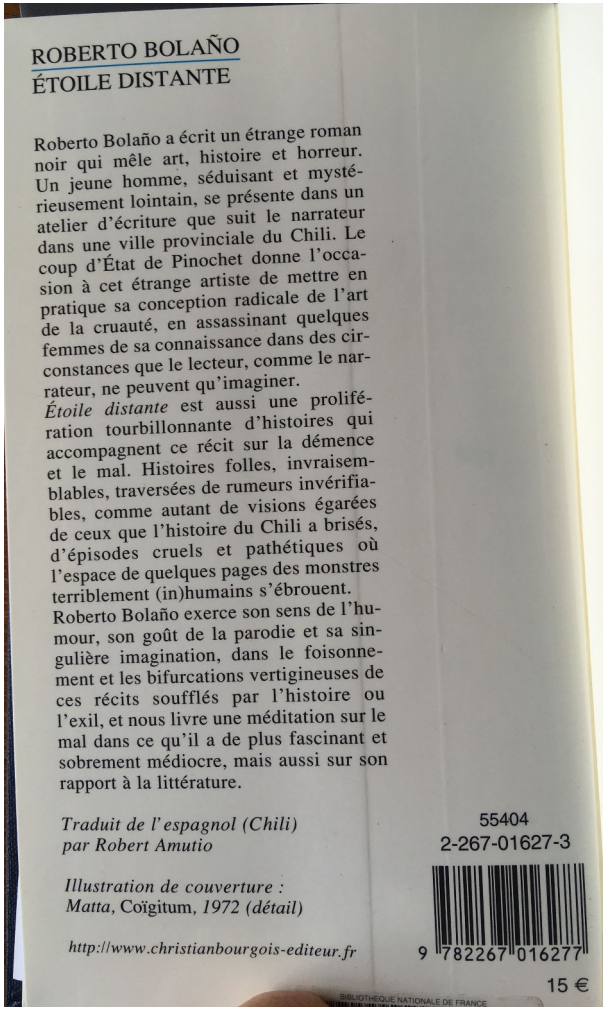
Commentaire : Le dernier livre d'Arenas paraît aussi chez Stock et avec la traduction de Liliane Hasson, qui deviendra une amie personnelle d'Arenas et la légataire de son œuvre.

Annexe 63 :

Couverture	Quatrième de couverture
	

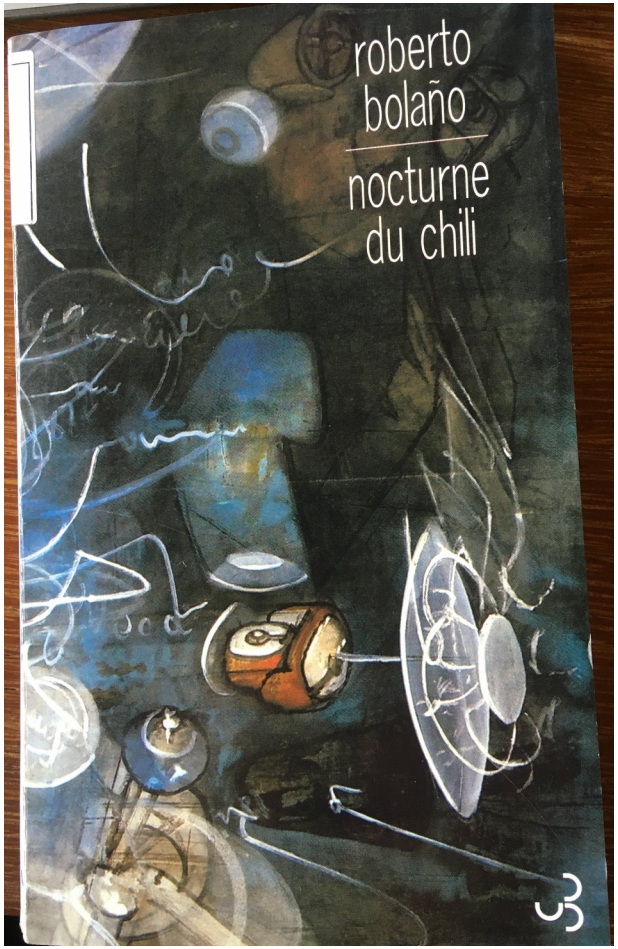
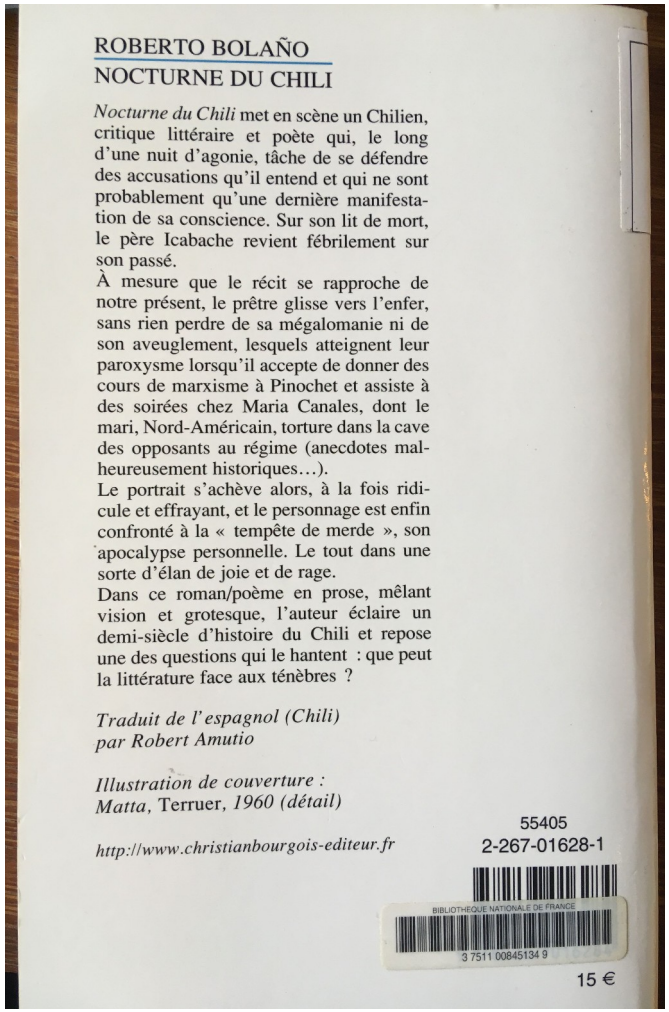
Commentaire : À partir des années deux mille, Du monde entier décidera d'ajouter la variante linguistique de l'espagnol sur sa couverture. Dans la quatrième, l'on essaye aussi de positionner l'image de Vargas Llosa en tant qu'essayiste.

Annexe 64 :

Couverture	Quatrième de couverture
	

Commentaire : La parution de Bolaño chez Christian Bourgois montre le pari de cette maison d'édition pour les écrivains latino-américains encore méconnus en France. Malgré cela, dans la quatrième de couverture nous ne trouvons pas d'information biographique sur le Chilien.

Annexe 65 :

Couverture	Quatrième de couverture
	

ROBERTO BOLAÑO
NOCTURNE DU CHILI

Nocturne du Chili met en scène un Chilien, critique littéraire et poète qui, le long d'une nuit d'agonie, tâche de se défendre des accusations qu'il entend et qui ne sont probablement qu'une dernière manifestation de sa conscience. Sur son lit de mort, le père Icabache revient fébrilement sur son passé.

À mesure que le récit se rapproche de notre présent, le prêtre glisse vers l'enfer, sans rien perdre de sa mégalomanie ni de son aveuglement, lesquels atteignent leur paroxysme lorsqu'il accepte de donner des cours de marxisme à Pinochet et assiste à des soirées chez Maria Canales, dont le mari, Nord-Américain, torture dans la cave des opposants au régime (anecdotes malheureusement historiques…).

Le portrait s'achève alors, à la fois ridicule et effrayant, et le personnage est enfin confronté à la « tempête de merde », son apocalypse personnelle. Le tout dans une sorte d'élan de joie et de rage.

Dans ce roman/poème en prose, mêlant vision et grotesque, l'auteur éclaire un demi-siècle d'histoire du Chili et repose une des questions qui le hantent : que peut la littérature face aux ténèbres ?

Traduit de l'espagnol (Chili)
par Robert Amutio

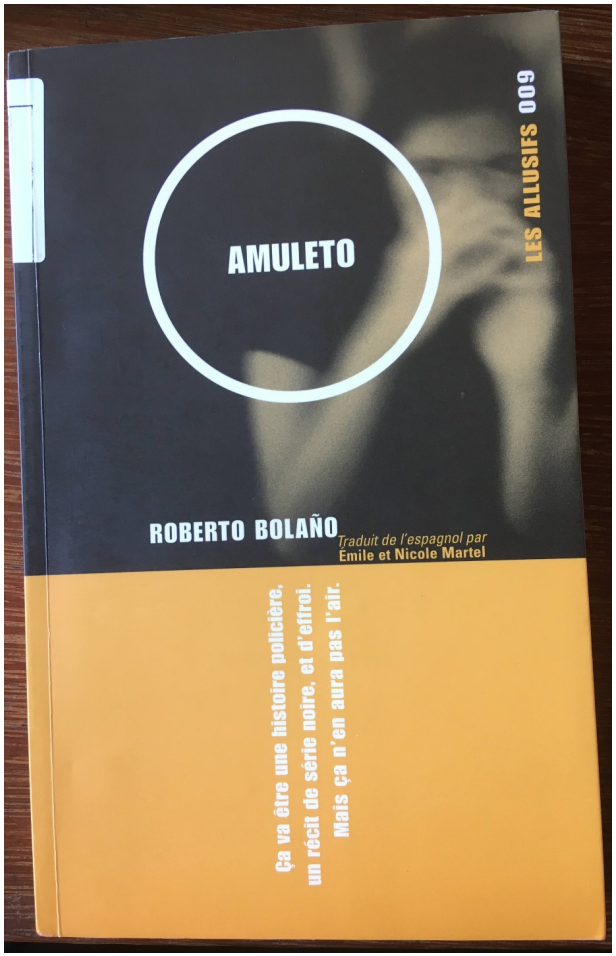
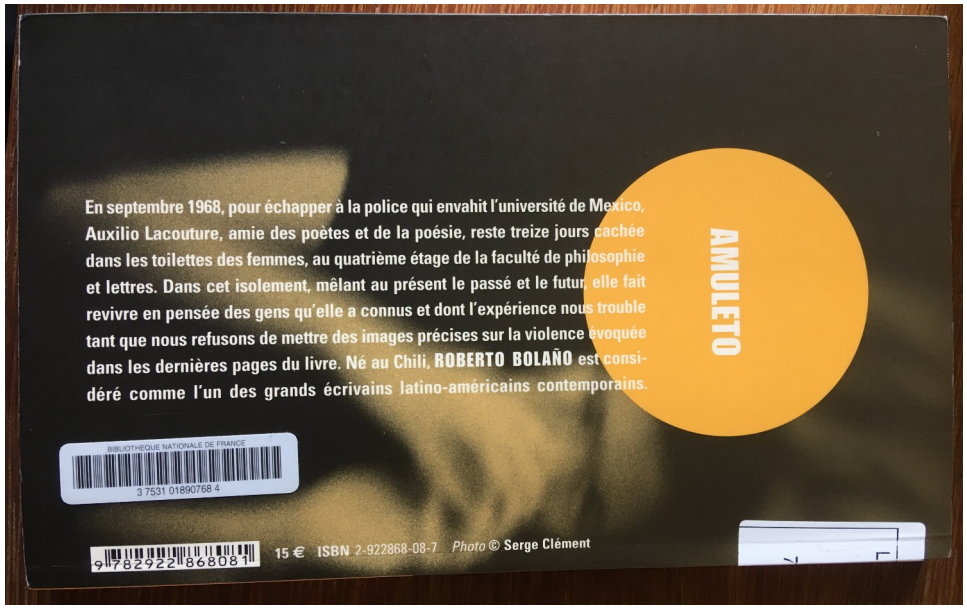
Illustration de couverture :
Matta, Terruer, *1960 (détail)*

http://www.christianbourgois-editeur.fr

55405
2-267-01628-1
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE
3 7511 00845134 9
15 €

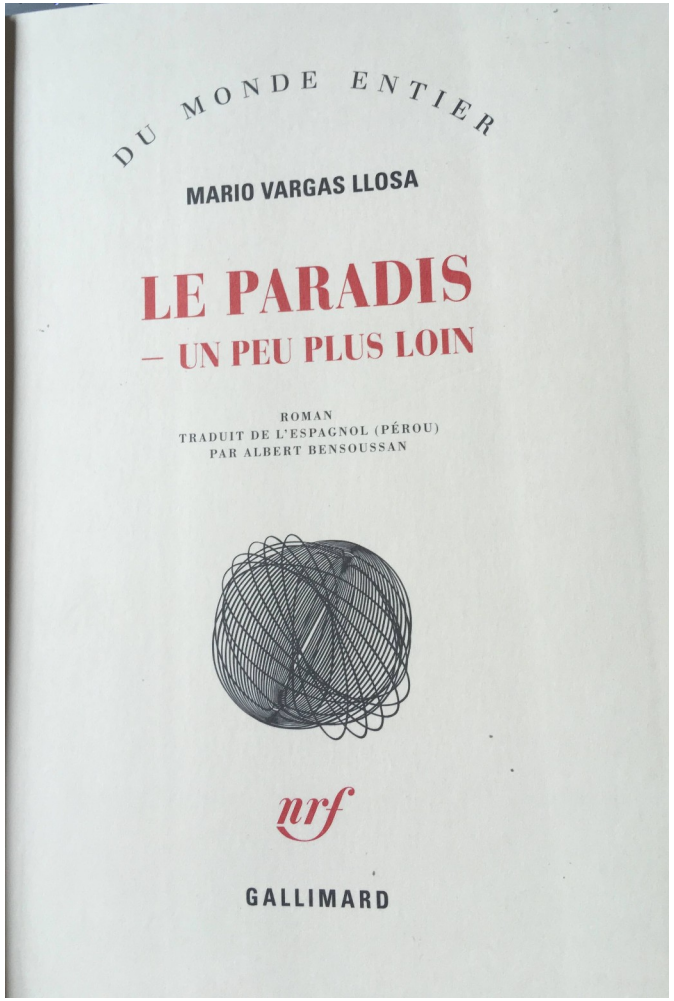
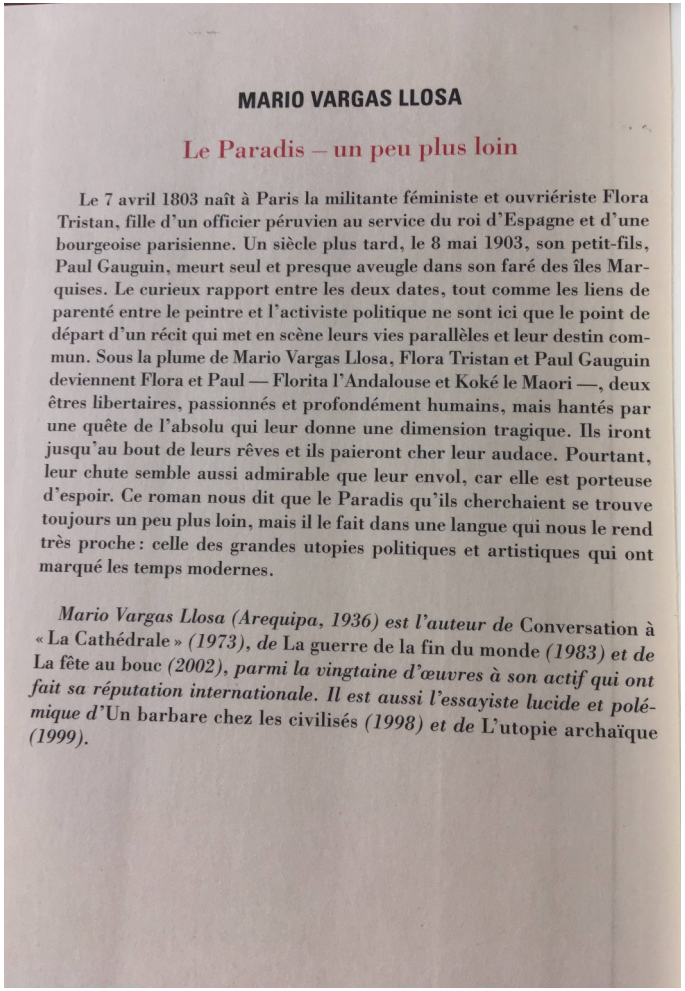
Commentaire : Les couvertures de Christian Bourgois parient toujours sur une couverture illustrée et dynamique, ce qui montre ainsi, par exemple, que son public n'est pas le même que celui de Du monde entier.

Annexe 66 :

Couverture	Quatrième de couverture
	

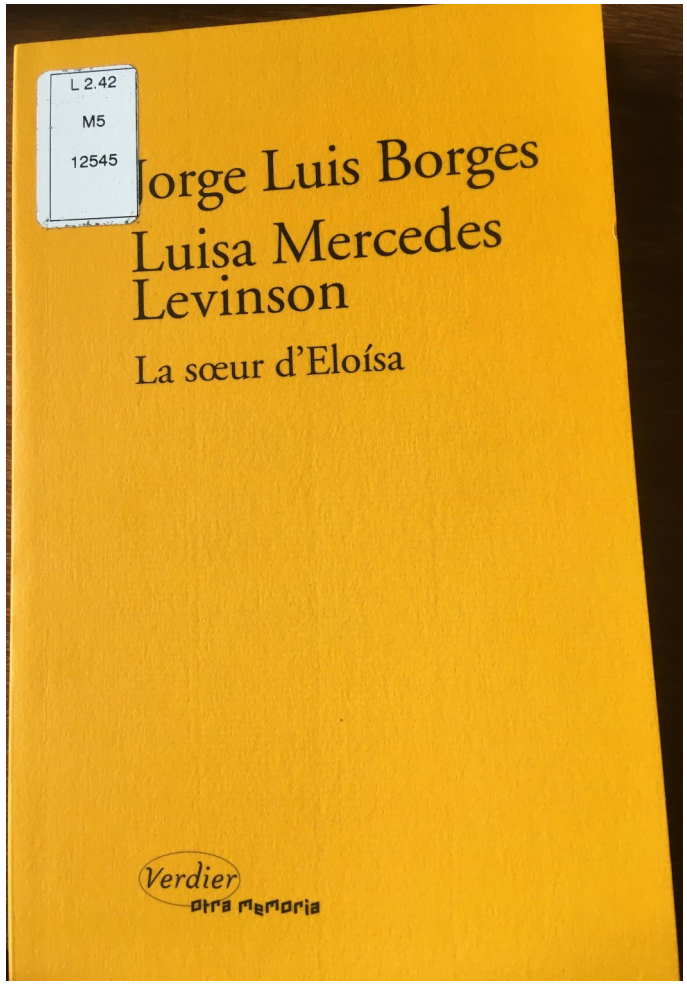
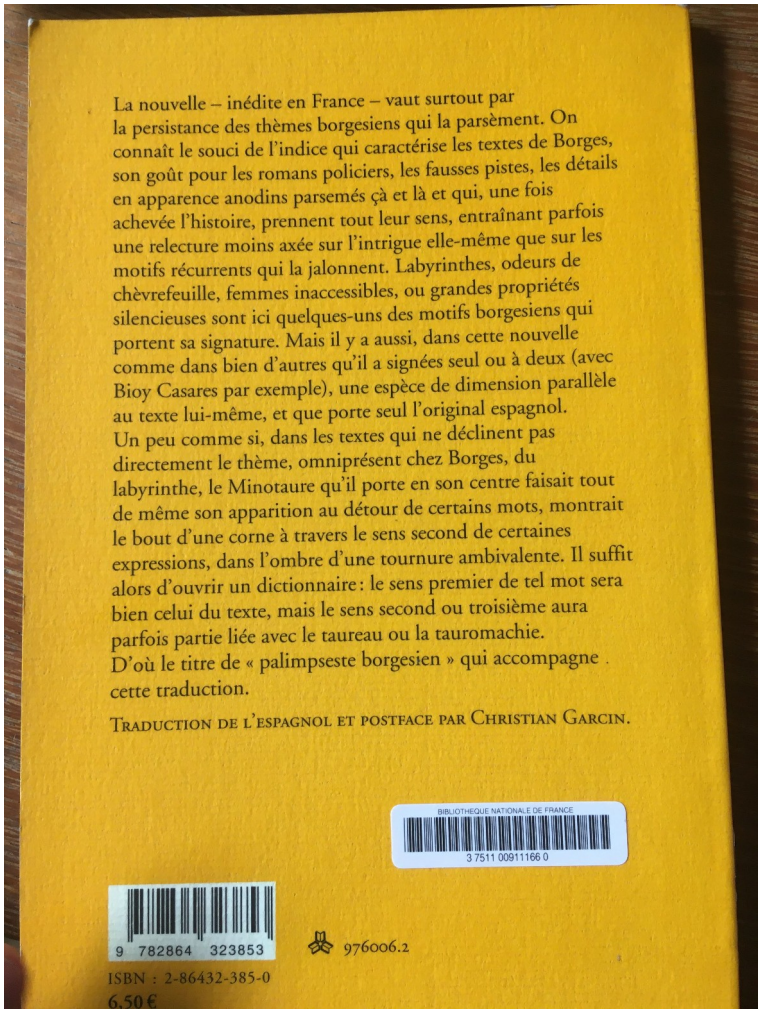
Commentaire : Le style graphique de la maison d'édition Les Allusifs offre une claire différence pour le public français car la présence d'une phrase d'accroche n'est pas habituelle sur les couvertures des livres en France. En revanche, elle figure très couramment dans le monde anglo-saxon.

Annexe 67 :

Couverture	Quatrième de couverture
	

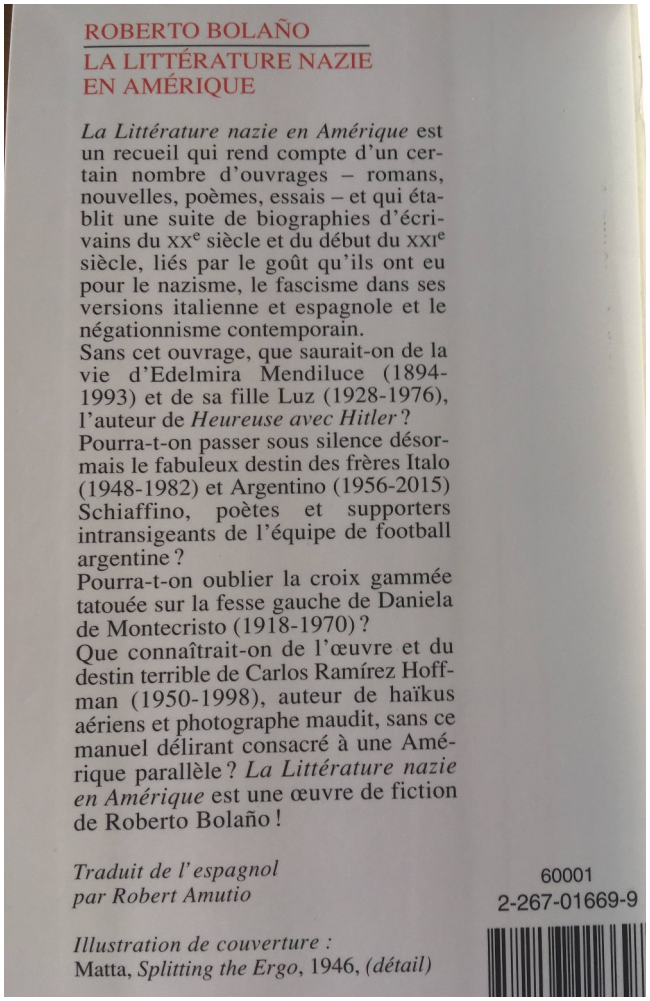
Commentaire : Les informations et le style de Du monde entier demeurent globalement les mêmes.

Annexe 68 :

Couverture	Quatrième de couverture
	

Commentaire : La parution de cette nouvelle encore méconnue en France permet à Verdier de publier un roman de Borges, considéré comme un auteur au succès. Ainsi, l'Argentin est l'écrivain de notre corpus qui a été le plus publié chez différentes maisons d'édition.

Annexe 69 :

Couverture	Quatrième de couverture
	

ROBERTO BOLAÑO

LA LITTÉRATURE NAZIE EN AMÉRIQUE

La Littérature nazie en Amérique est un recueil qui rend compte d'un certain nombre d'ouvrages – romans, nouvelles, poèmes, essais – et qui établit une suite de biographies d'écrivains du XX^e siècle et du début du XXI^e siècle, liés par le goût qu'ils ont eu pour le nazisme, le fascisme dans ses versions italienne et espagnole et le négationnisme contemporain.
Sans cet ouvrage, que saurait-on de la vie d'Edelmira Mendiluce (1894-1993) et de sa fille Luz (1928-1976), l'auteur de *Heureuse avec Hitler* ?
Pourra-t-on passer sous silence désormais le fabuleux destin des frères Italo (1948-1982) et Argentino (1956-2015) Schiaffino, poètes et supporters intransigeants de l'équipe de football argentine ?
Pourra-t-on oublier la croix gammée tatouée sur la fesse gauche de Daniela de Montecristo (1918-1970) ?
Que connaîtrait-on de l'œuvre et du destin terrible de Carlos Ramírez Hoffman (1950-1998), auteur de haïkus aériens et photographe maudit, sans ce manuel délirant consacré à une Amérique parallèle ? *La Littérature nazie en Amérique* est une œuvre de fiction de Roberto Bolaño !

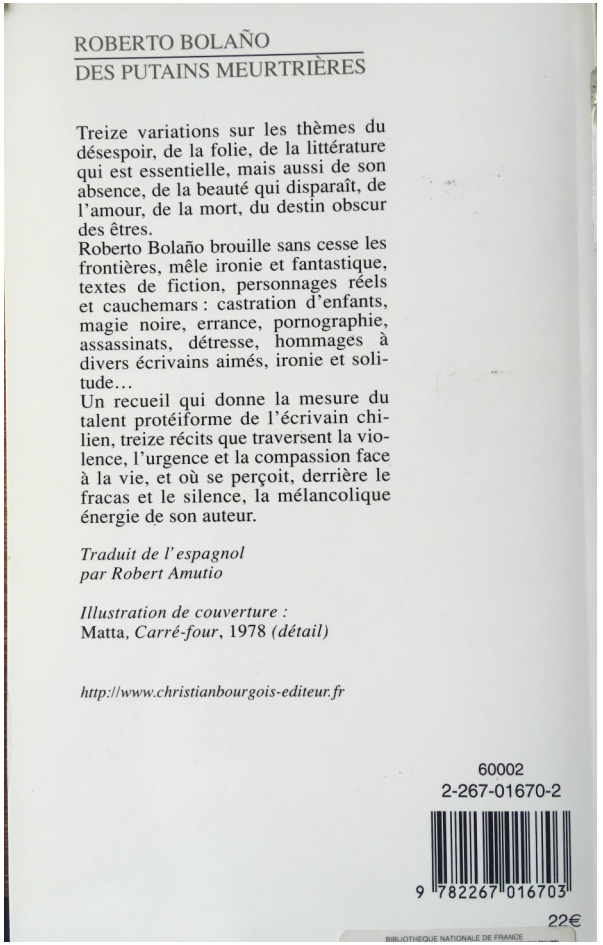
Traduit de l'espagnol par Robert Amutio

Illustration de couverture : Matta, *Splitting the Ergo*, 1946, *(détail)*

60001
2-267-01669-9

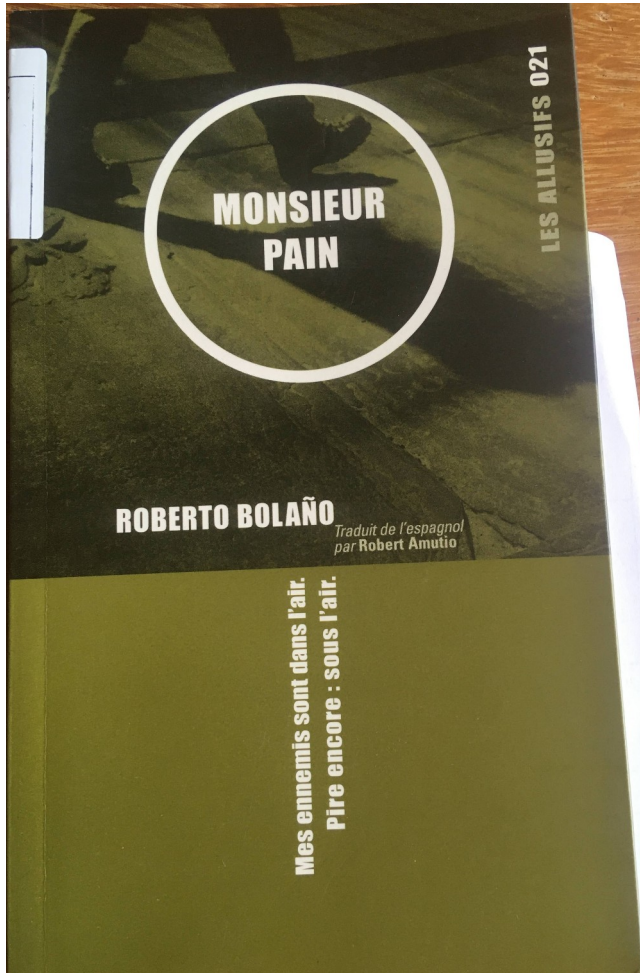
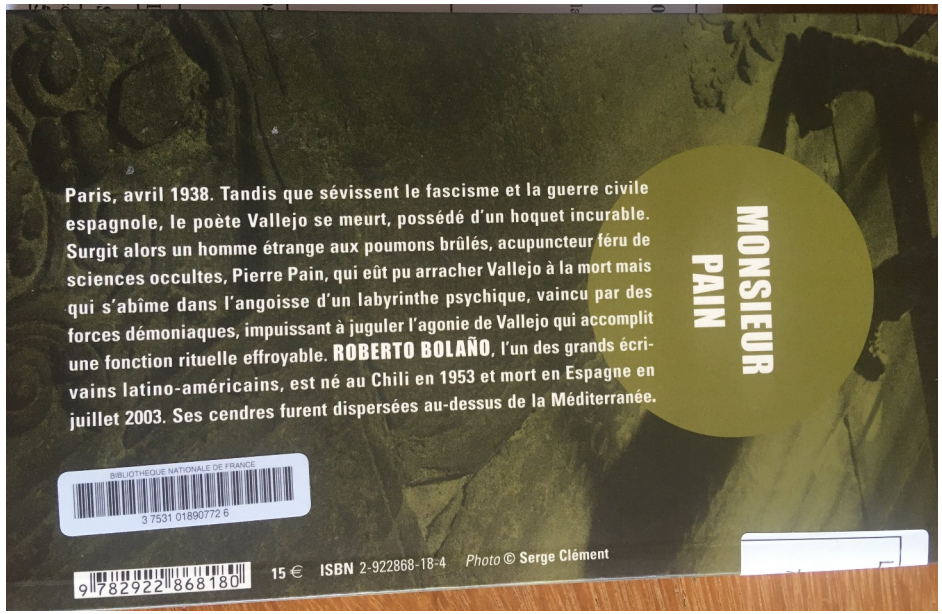
Commentaire : Christian Bourgois conserve le style attirant de la couverture ainsi que les mêmes informations dans la quatrième.

Annexe 70 :

Couverture	Quatrième de couverture
	

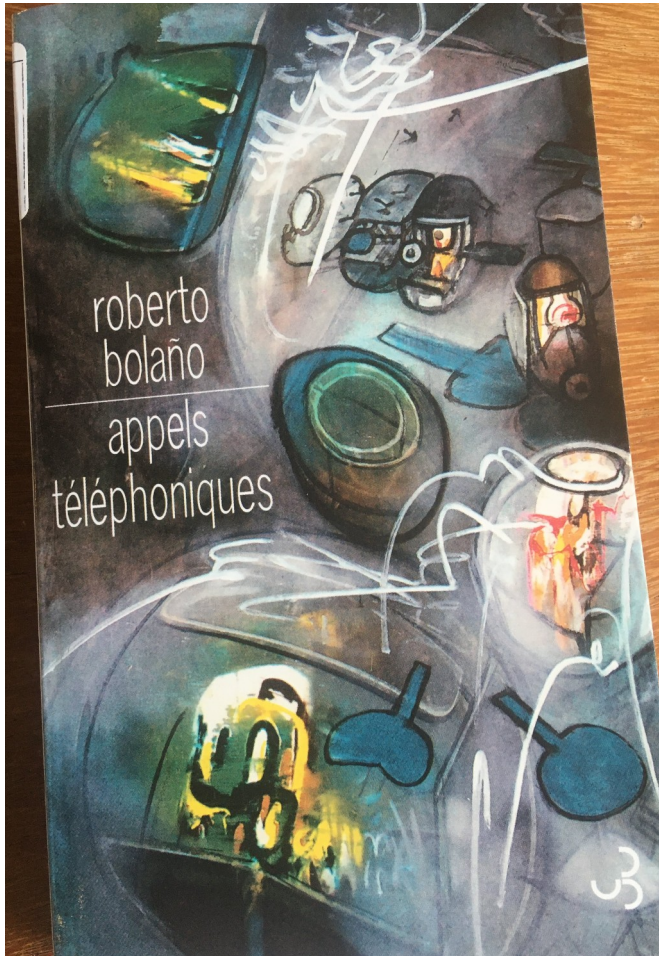
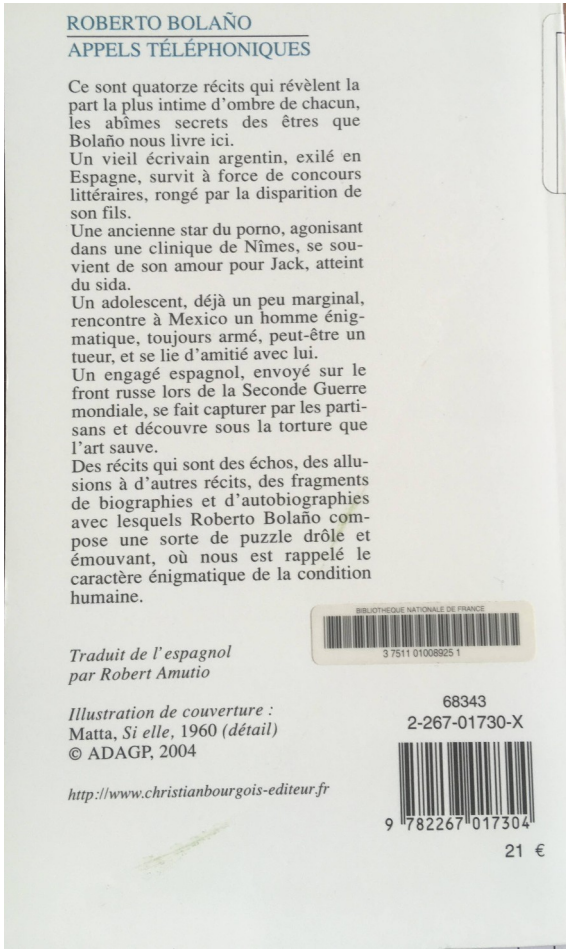
Commentaire : Christian Bourgois conserve le style attrayant de la couverture ainsi que les mêmes informations dans la quatrième.

Annexe 71 :

Couverture	Quatrième de couverture
	

Commentaire : Comme dans le premier livre de Bolaño publié chez Les Allusifs, l'image et la phrase d'accroche sont conservées sur la couverture.

Annexe 72 :

Couverture	Quatrième de couverture
	

ROBERTO BOLAÑO

APPELS TÉLÉPHONIQUES

Ce sont quatorze récits qui révèlent la part la plus intime d'ombre de chacun, les abîmes secrets des êtres que Bolaño nous livre ici.
Un vieil écrivain argentin, exilé en Espagne, survit à force de concours littéraires, rongé par la disparition de son fils.
Une ancienne star du porno, agonisant dans une clinique de Nîmes, se souvient de son amour pour Jack, atteint du sida.
Un adolescent, déjà un peu marginal, rencontre à Mexico un homme énigmatique, toujours armé, peut-être un tueur, et se lie d'amitié avec lui.
Un engagé espagnol, envoyé sur le front russe lors de la Seconde Guerre mondiale, se fait capturer par les partisans et découvre sous la torture que l'art sauve.
Des récits qui sont des échos, des allusions à d'autres récits, des fragments de biographies et d'autobiographies avec lesquels Roberto Bolaño compose une sorte de puzzle drôle et émouvant, où nous est rappelé le caractère énigmatique de la condition humaine.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE
3 7511 01008925 1

Traduit de l'espagnol par Robert Amutio

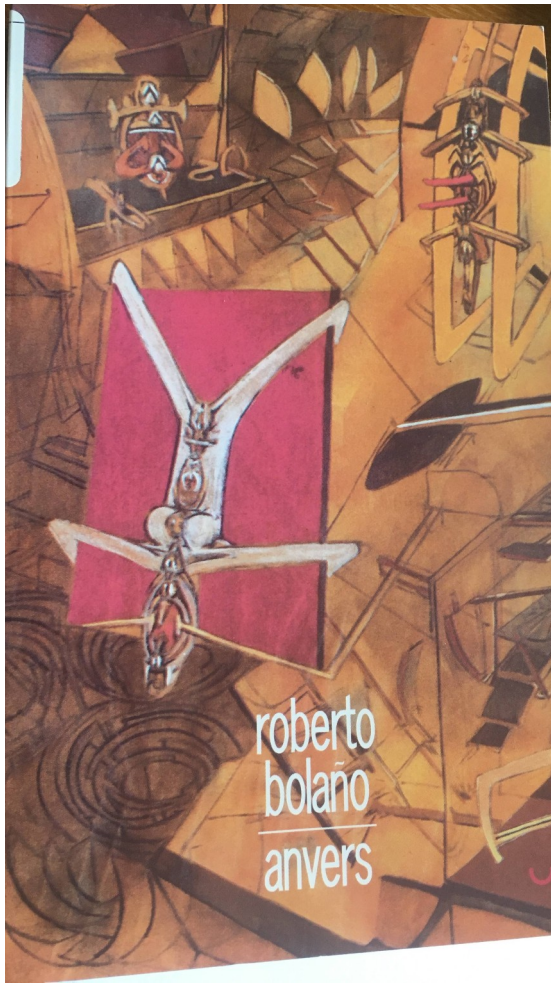
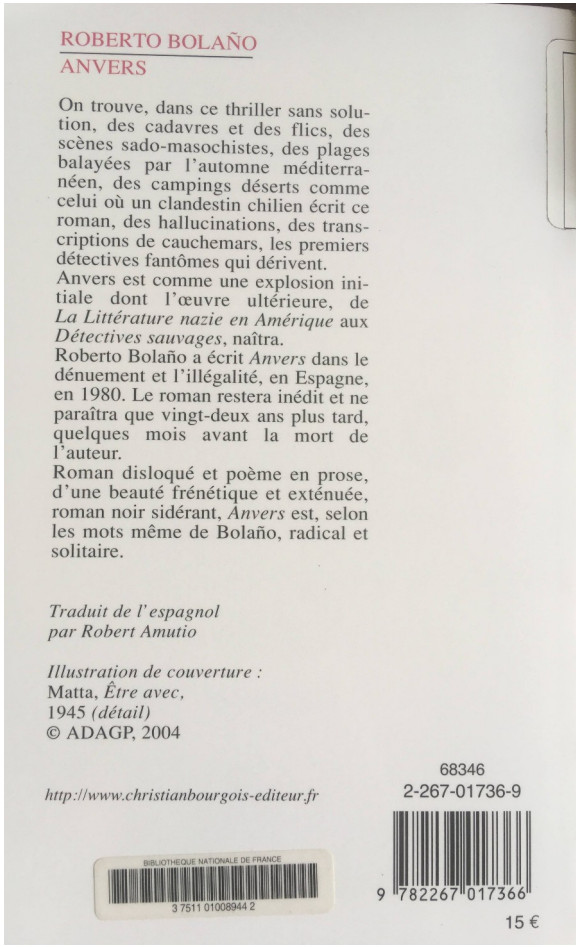
Illustration de couverture :
Matta, *Si elle*, 1960 *(détail)*
© ADAGP, 2004

http://www.christianbourgois-editeur.fr

68343
2-267-01730-X
9 782267 017304
21 €

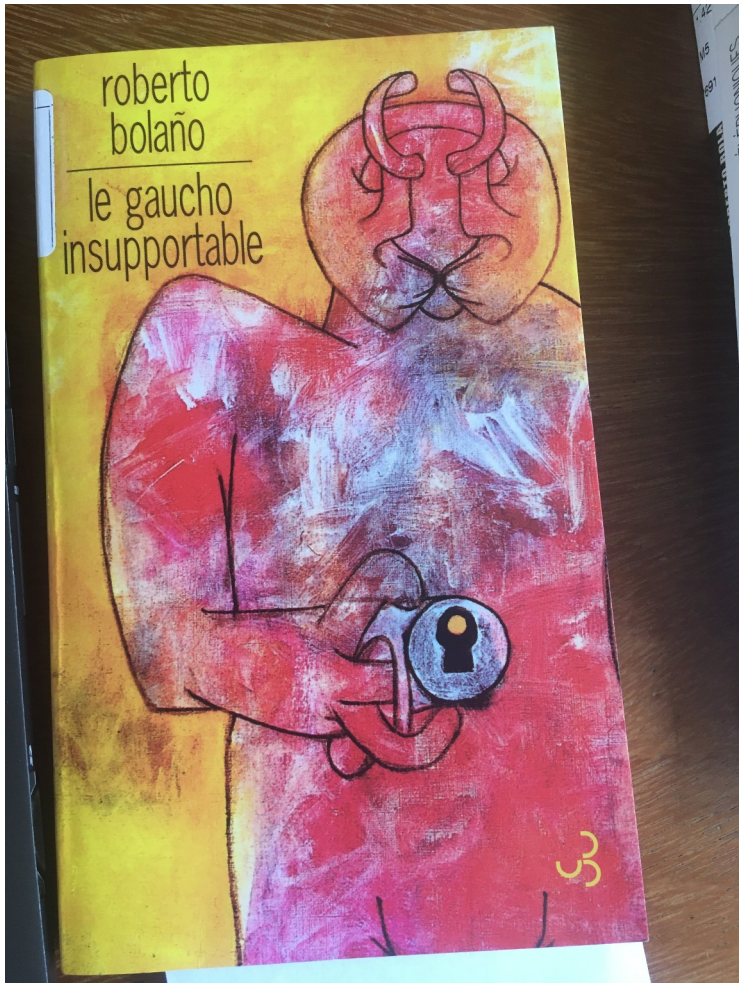
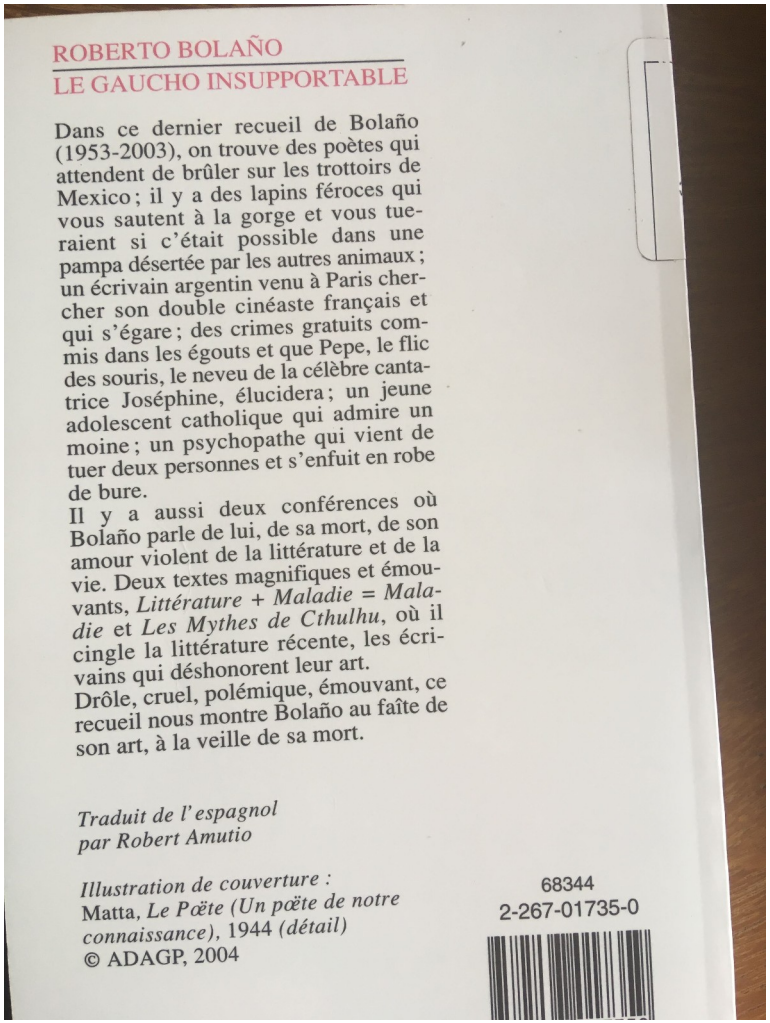
Commentaire : Christian Bourgois conserve le style attrayant de la couverture ainsi que les mêmes informations dans la quatrième.

Annexe 73 :

Couverture	Quatrième de couverture
	

Commentaire : Christian Bourgois conserve le style attrayant de la couverture ainsi que les mêmes informations dans la quatrième.

Annexe 74 :

Couverture	Quatrième de couverture
	

ROBERTO BOLAÑO

LE GAUCHO INSUPPORTABLE

Dans ce dernier recueil de Bolaño (1953-2003), on trouve des poètes qui attendent de brûler sur les trottoirs de Mexico ; il y a des lapins féroces qui vous sautent à la gorge et vous tueraient si c'était possible dans une pampa désertée par les autres animaux ; un écrivain argentin venu à Paris chercher son double cinéaste français et qui s'égare ; des crimes gratuits commis dans les égouts et que Pepe, le flic des souris, le neveu de la célèbre cantatrice Joséphine, élucidera ; un jeune adolescent catholique qui admire un moine ; un psychopathe qui vient de tuer deux personnes et s'enfuit en robe de bure.

Il y a aussi deux conférences où Bolaño parle de lui, de sa mort, de son amour violent de la littérature et de la vie. Deux textes magnifiques et émouvants, *Littérature + Maladie = Maladie* et *Les Mythes de Cthulhu*, où il cingle la littérature récente, les écrivains qui déshonorent leur art.

Drôle, cruel, polémique, émouvant, ce recueil nous montre Bolaño au faîte de son art, à la veille de sa mort.

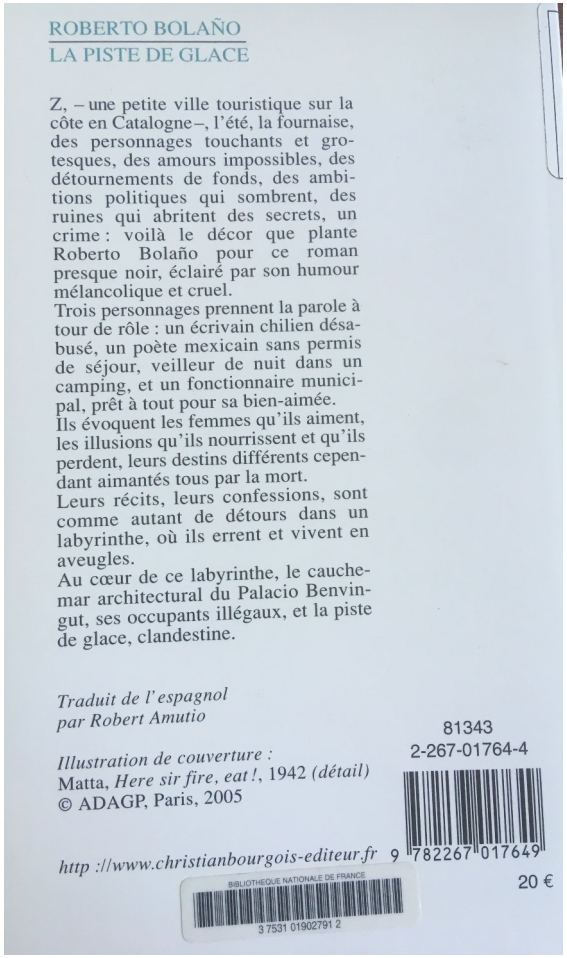
Traduit de l'espagnol
par Robert Amutio

Illustration de couverture :
Matta, *Le Pœte (Un pœte de notre connaissance)*, 1944 *(détail)*
© ADAGP, 2004

68344
2-267-01735-0

Commentaire : Christian Bourgois conserve le style attrayant de la couverture ainsi que les mêmes informations dans la quatrième.

Annexe 75 :

Couverture	Quatrième de couverture
	

ROBERTO BOLAÑO
LA PISTE DE GLACE

Z, – une petite ville touristique sur la côte en Catalogne –, l'été, la fournaise, des personnages touchants et grotesques, des amours impossibles, des détournements de fonds, des ambitions politiques qui sombrent, des ruines qui abritent des secrets, un crime : voilà le décor que plante Roberto Bolaño pour ce roman presque noir, éclairé par son humour mélancolique et cruel.
Trois personnages prennent la parole à tour de rôle : un écrivain chilien désabusé, un poète mexicain sans permis de séjour, veilleur de nuit dans un camping, et un fonctionnaire municipal, prêt à tout pour sa bien-aimée.
Ils évoquent les femmes qu'ils aiment, les illusions qu'ils nourrissent et qu'ils perdent, leurs destins différents cependant aimantés tous par la mort.
Leurs récits, leurs confessions, sont comme autant de détours dans un labyrinthe, où ils errent et vivent en aveugles.
Au cœur de ce labyrinthe, le cauchemar architectural du Palacio Benvingut, ses occupants illégaux, et la piste de glace, clandestine.

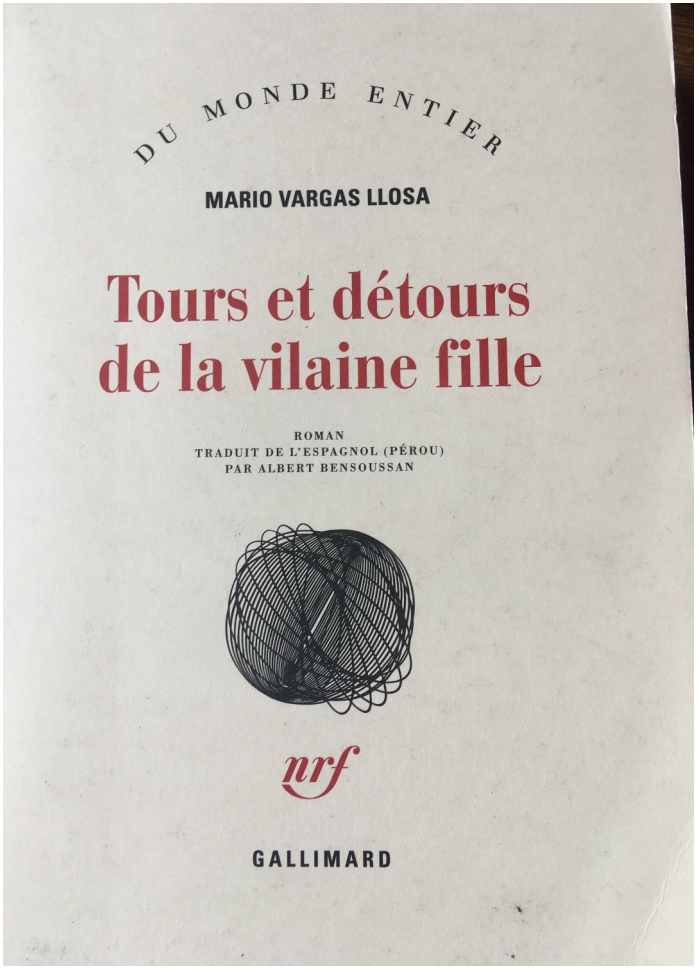
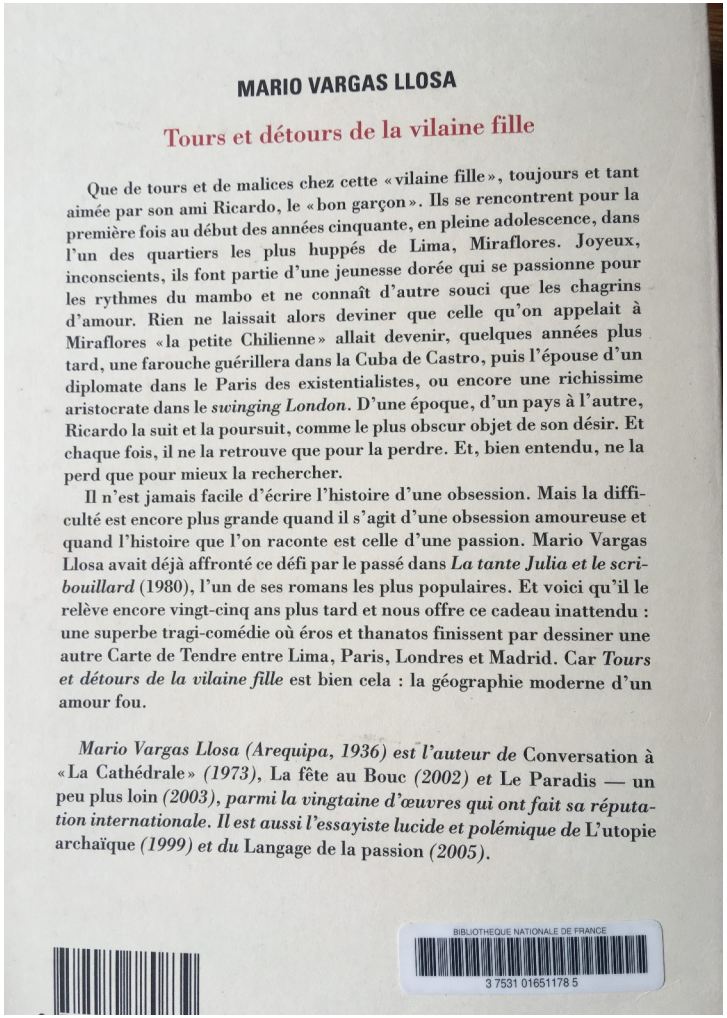
Traduit de l'espagnol
par Robert Amutio

Illustration de couverture :
Matta, *Here sir fire, eat !*, 1942 *(détail)*
© ADAGP, Paris, 2005

81343
2-267-01764-4
9 782267 017649
20 €
http ://www.christianbourgois-editeur.fr
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE
3 7531 01902791 2

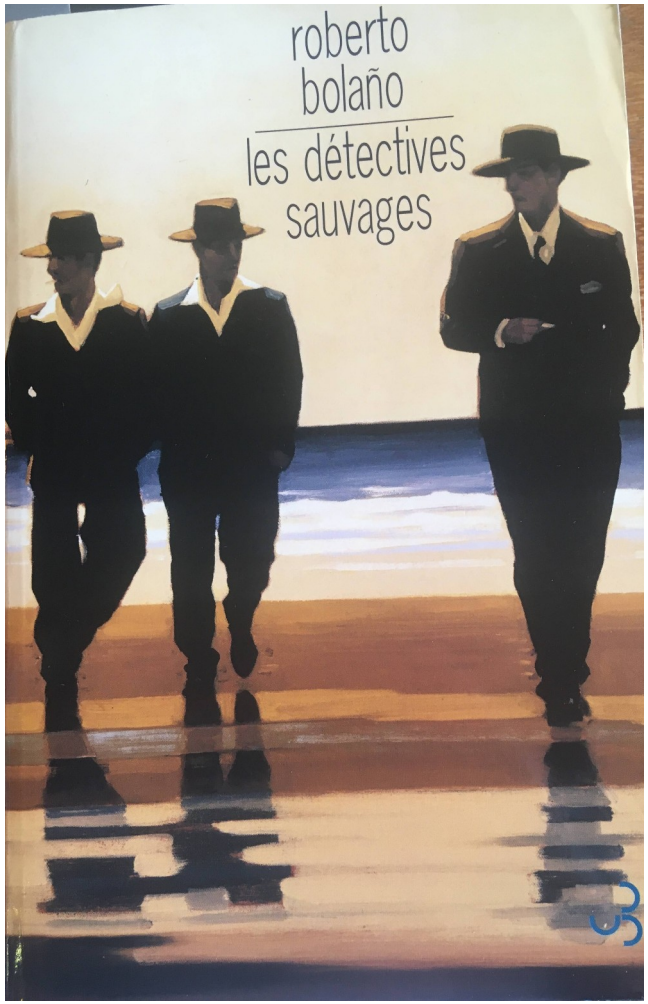
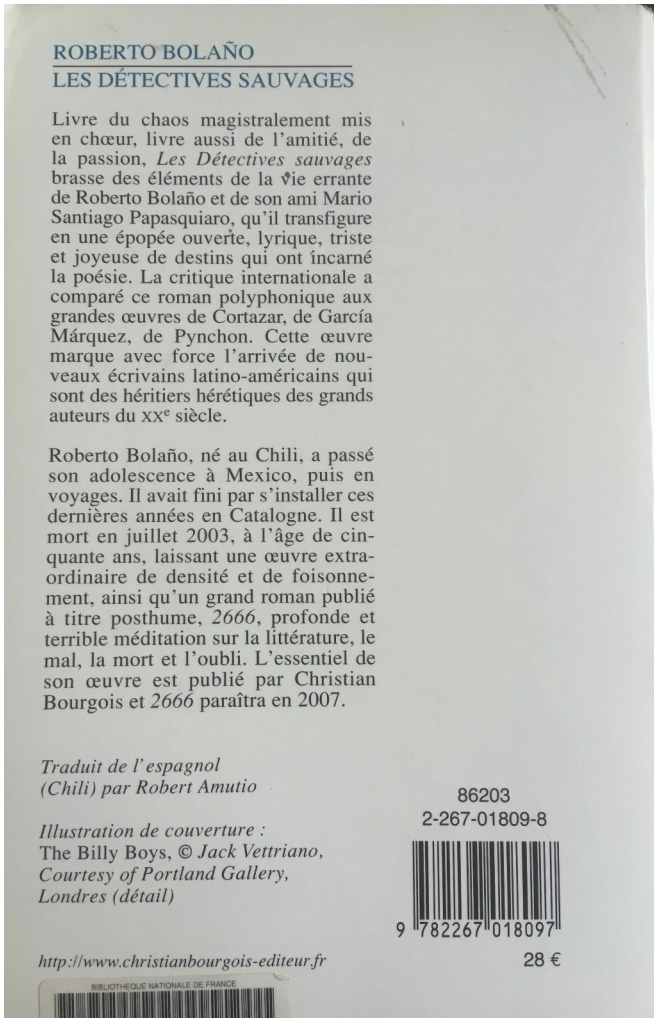
Commentaire : Christian Bourgois conserve le style attrayant de la couverture ainsi que les mêmes informations dans la quatrième.

Annexe 76 :

Couverture	Quatrième de couverture
	

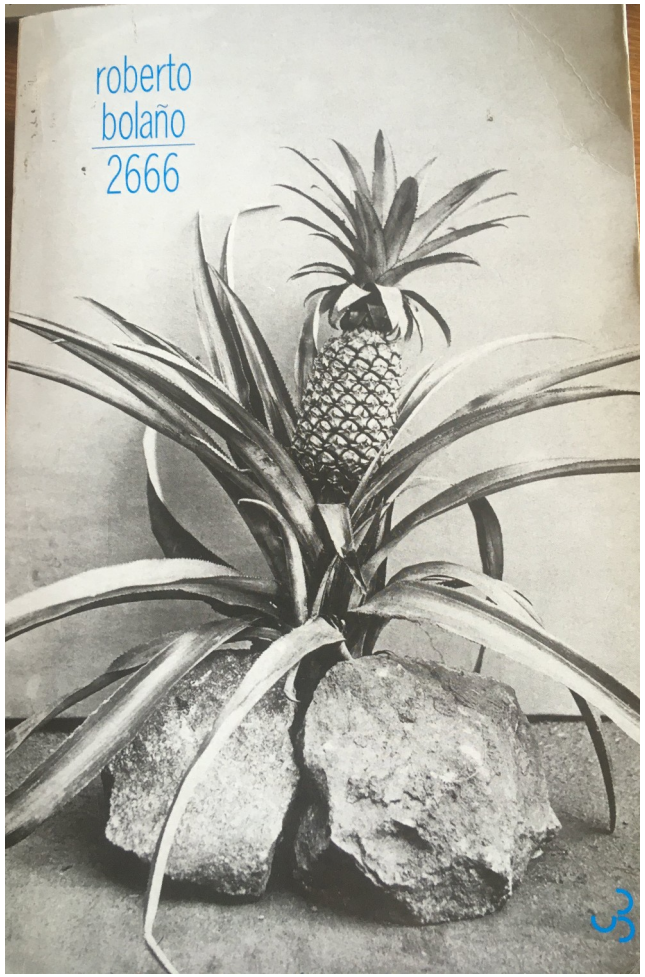
Commentaire : Les informations et le style de Du monde entier demeurent globalement les mêmes.

Annexe 77 :

Couverture	Quatrième de couverture
	

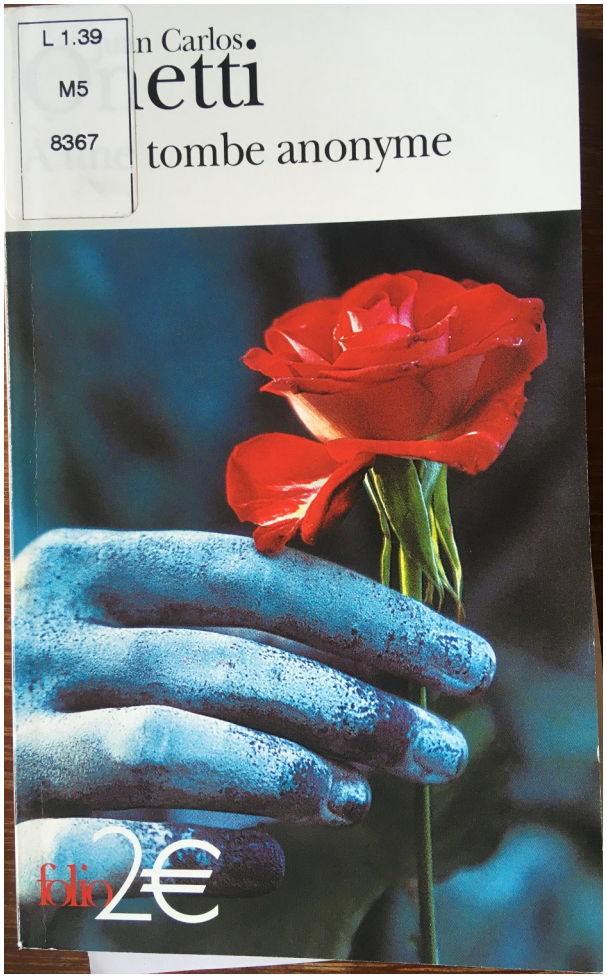
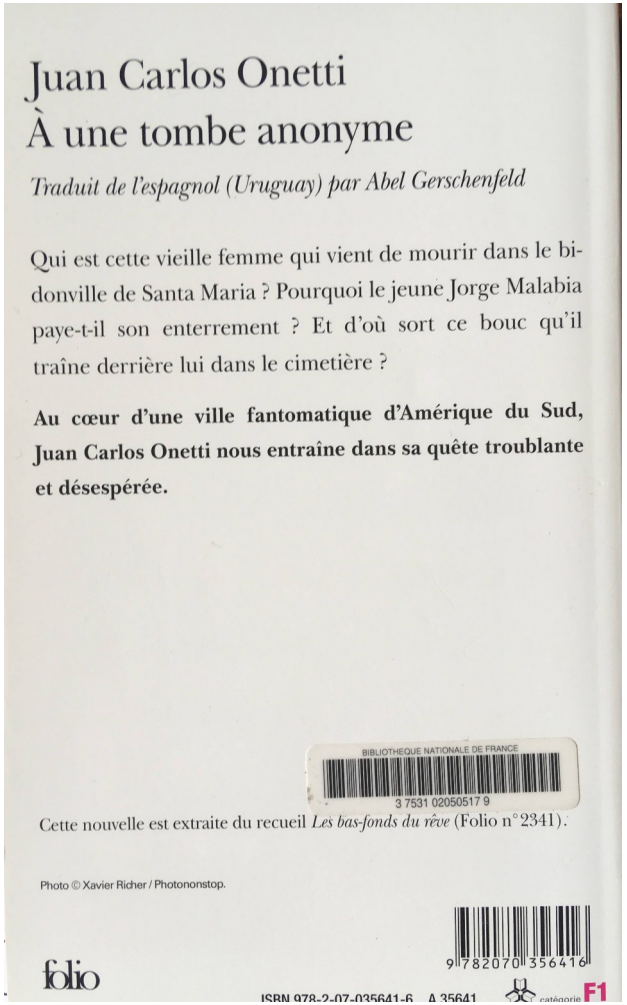
Commentaire : La couverture de Bourgois offre une image moins onirique tandis que, dans la quatrième, est ajoutée la biographie de l'auteur.

Annexe 78 :

Couverture	Quatrième de couverture
	ROBERTO BOLAÑO 2666 *2666* est le dernier roman écrit par Roberto Bolaño. Il a été publié de manière posthume en 2004 et aussitôt salué par la critique internationale. De l'Europe en ruines jusqu'au désert du Sonora à la frontière du Mexique et du Texas, hanté par les meurtres non résolus de centaines de femmes, *2666* offre un parcours abyssal à travers une culture et une civilisation en déroute. L'entreprise de Bolaño est ambitieuse. Embrassant tous les genres, du vaudeville au récit de guerre, en passant par le policier, le fantastique et le comique, *2666* étreint la littérature et incarne ce qu'elle a de plus essentiel : relever le défi de dire l'horreur, la mort, l'absence de sens, mais aussi l'amour. « Qu'est-ce qui fait une écriture de qualité ? Savoir s'immerger dans la noirceur, savoir sauter dans le vide et comprendre que la littérature constitue un appel fondamentalement dangereux. » (Roberto Bolaño, discours d'acceptation du Prix Romulo Gallegos, 1999) *Traduit de l'espagnol (Chili) par Robert Amutio* *Illustration de couverture :* *August Kotzsch,* Studienblatt *(Ananas), vers 1870* *http ://www.christianbourgois-editeur.fr* 97673 978-2-267-01966-7

Commentaire : Dans *2666* l'on reprend une figure allégorique sur la couverture et on omet à nouveau la biographie de l'auteur dans la quatrième, dans laquelle l'on peut trouver désormais l'extrait d'un discours prononcé par Bolaño lui-même.

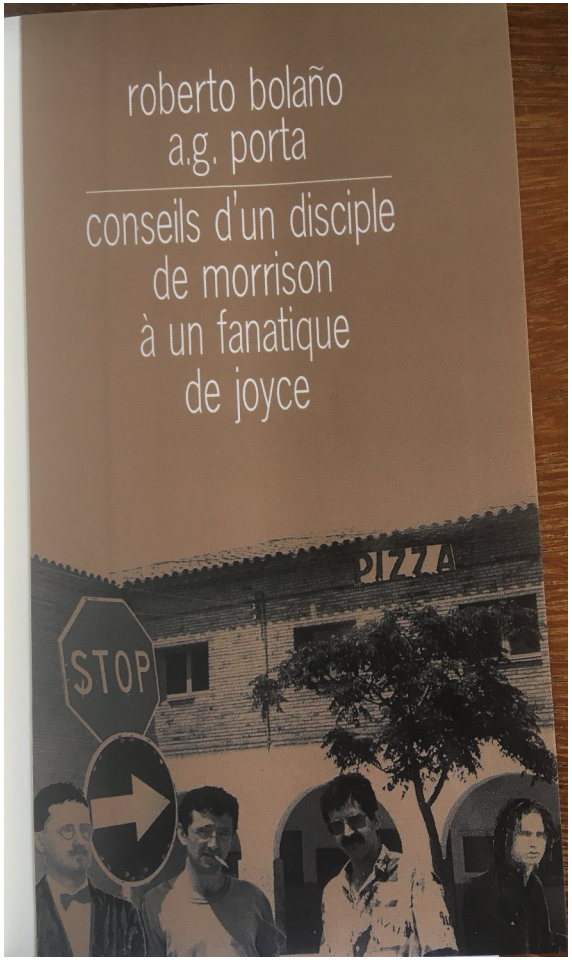
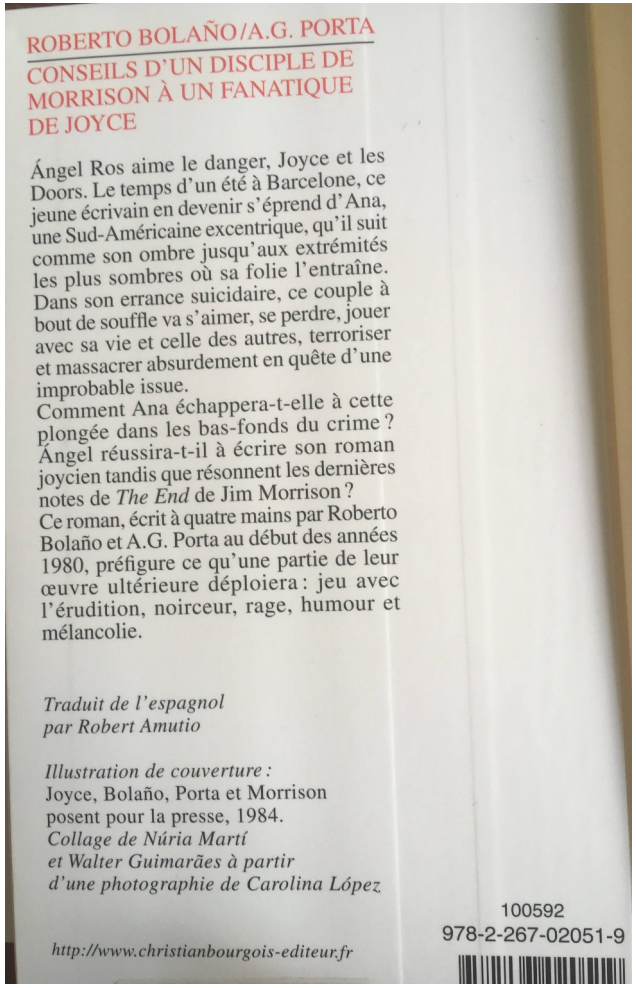
Annexe 79 :

Couverture	Quatrième de couverture
	

Commentaire : Cette édition comporte une image pour attirer l'attention des lecteurs, mais n'offre aucune information sur l'auteur dans la quatrième de couverture et elle est imprimée dans un format de poche.

L 1.39
M5
8367

Annexe 80 :

Couverture	Quatrième de couverture
	

ROBERTO BOLAÑO/A.G. PORTA

CONSEILS D'UN DISCIPLE DE MORRISON À UN FANATIQUE DE JOYCE

Ángel Ros aime le danger, Joyce et les Doors. Le temps d'un été à Barcelone, ce jeune écrivain en devenir s'éprend d'Ana, une Sud-Américaine excentrique, qu'il suit comme son ombre jusqu'aux extrémités les plus sombres où sa folie l'entraîne. Dans son errance suicidaire, ce couple à bout de souffle va s'aimer, se perdre, jouer avec sa vie et celle des autres, terroriser et massacrer absurdement en quête d'une improbable issue.
Comment Ana échappera-t-elle à cette plongée dans les bas-fonds du crime ? Ángel réussira-t-il à écrire son roman joycien tandis que résonnent les dernières notes de *The End* de Jim Morrison ?
Ce roman, écrit à quatre mains par Roberto Bolaño et A.G. Porta au début des années 1980, préfigure ce qu'une partie de leur œuvre ultérieure déploiera : jeu avec l'érudition, noirceur, rage, humour et mélancolie.

Traduit de l'espagnol
par Robert Amutio

Illustration de couverture :
Joyce, Bolaño, Porta et Morrison posent pour la presse, 1984.
Collage de Núria Martí
et Walter Guimarães à partir
d'une photographie de Carolina López

100592
978-2-267-02051-9
http://www.christianbourgois-editeur.fr

Commentaire : Alors que la quatrième de couverture de Christian Bourgois demeure inchangée, la couverture offre une image sous la forme de collage des auteurs, Bolaño et Porta, accompagnés par James Joyce et le chanteur Jim Morrison.

Annexe 81 :

Couverture	**Quatrième de couverture**

ROBERTO BOLAÑO
LE TROISIÈME REICH

Udo Berger, vingt-cinq ans, est passionné par les jeux de guerre. En compagnie de sa fiancée, Ingeborg, il part quelques jours sur la Costa Brava, dans l'hôtel tenu par la belle Frau Else. Dans sa chambre, Ugo installe une grande table afin d'établir de nouvelles stratégies pour son jeu, « Le Troisième Reich ». La nuit venue, le couple rencontre deux autres Allemands, Charly et Hanna. Lorsqu'ils descendent sur la plage, l'imprévisible Charly leur présente certains locaux : le Loup et l'Agneau, deux personnages mystérieux, ou encore le Brûlé, un homme défiguré dont personne ne sait rien, même si le bruit court qu'il serait étranger et aurait été torturé dans son pays…
Texte inédit écrit en 1989, *Le Troisième Reich* est un roman splendide des débuts de Roberto Bolaño. S'y trouvent certains thèmes chers à l'auteur – remaniés et amplifiés dans ses textes ultérieurs – comme les formes étranges que peut prendre le nazisme ou l'idée que la culture – les jeux ou la littérature – se confond avec la réalité.

Traduit de l'espagnol (Chili) par Robert Amutio

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE
3 7531 02770465 0

Illustration de couverture :
© Sebastien Tabuteaud / Arcangel images / Plainpicture

102334
978-2-267-02086-1
http://www.christianbourgois-editeur.fr

Commentaire : Le choix d'une illustration figurative ou onirique pour illustrer les livres de Bolaño chez Christian Bourgois est écarté, l'utilisation d'une image liée à l'histoire s'impose. Dans la quatrième, l'on souligne aussi le caractère inédit de ce livre.

Annexe 82 : Publications en français et espagnol de Jorge Luis Borges

Titre en français	Maison d'édition	Année de parution en français	Titre en espagnol	Année de parution en espagnol
Fictions	Gallimard	1951	*Ficciones*	1944
Labyrinthes	Gallimard	1953	[Recueil des récits extrait de *L'Aleph* et assemblés par Roger Caillois]	_____
Histoire de l'infamie	Éditions Du Rocher	1958	*Historia universal de la infamia*	1935
Manuel de zoologie fantastique	Julliard	1965	*Manual de zoología fantástica* [coauteur]	1957
L'Aleph	Gallimard	1967	*El Aleph*	1949
Six problèmes pour don Isidro Parodi	Denoël	1967	*Seis problemas para Isidro Parodi* [coauteur]	1942
Chroniques de Bustos Domecq	Denoël	1970	*Crónicas de Bustos Domecq* [coauteur]	1967
Le rapport de Brodie	Gallimard	1972	*El informe de Brodie*	1970
Le Livre de sable	Gallimard	1978	*El libro de arena*	1975
Nouveaux contes de Bustos Domecq	Robert Laffont	1984	*Nuevos cuentos de Bustos Domecq* [coauteur]	1977
Histoire universelle de l'infamie	Christian Bourgois	1985	*Historia universal de la infamia*	1935
Le livre des êtres imaginaires	Gallimard	1987	*El libro de los seres imaginarios* [coauteur et réédition]	1967
La bibliothèque de Babel	René Bonargent	1987	*La biblioteca de Babel* [récit appartient au recueil *Fictions*]	1941
Œuvres complètes [coll.Pléiade tome I]	Gallimard	1993	_____	_____
Œuvres complètes [coll.Pléiade tome II]	Gallimard	1999	_____	_____
La soeur d'Eloísa	Verdier	2003	*La hermana de Eloísa* [coauteur]	1955

Commentaire :

Cette liste n'inclut que les livres de fiction en prose, les recueils de poésie ou les livres d'essai ne sont pas pris en compte. De la même manière seules les premières éditions sont consignées et il n'en existe pas de rééditions, hormis dans le cas où le livre est aussi publié dans une autre maison d'édition. Dans le cas de Borges, nous pouvons noter aussi, à plusieurs reprises, un certain enthousiasme éditorial afin de publier des livres conçus spécialement pour le public français, notamment les *Labyrinthes* de Caillois et *La Bibliothèque de Babel* de René Bonargent.

Annexe 83 : Publications en français et espagnol de Mario Vargas Llosa

Titre en français	Maison d'édition	Année de parution en français	Titre en espagnol	Année de parution en espagnol
La Ville et les Chiens	Gallimard	1966	*La ciudad y los perros*	1963
La Maison verte	Gallimard	1969	*La casa verde*	1966
Conversation à La Cathédrale	Gallimard	1973	*Conversación en La Catedral*	1969
Les Chiots suivi par Les Caïds	Gallimard	1974	*Los cachorros* et *Los jefes*	1967 / 1959
Pantaleón et les visiteuses	Gallimard	1975	*Pantaleón y las visitadoras*	1973
La Tante Julia et le Scribouillard	Gallimard	1979	*La tía Julia y el escribidor*	1977
La Guerre de la fin du monde	Gallimard	1983	*La guerra del fin del mundo*	1981
Histoire de Mayta	Gallimard	1986	*Historia de Mayta*	1984
Qui a tué Palomino Molero ?	Gallimard	1987	*¿Quién mató a Palomino Molero?*	1986
L'Homme qui parle	Gallimard	1989	*El hablador*	1987
L'Éloge de la marâtre	Gallimard	1990	*Elogio de la madrastra*	1988
Lituma dans les Andes	Gallimard	1996	*Lituma en los Andes*	1993
Les Cahiers de don Rigoberto	Gallimard	1998	*Los cuadernos de don Rigoberto*	1997
La Fête au bouc	Gallimard	2002	*La fiesta del chivo*	2000
Le Paradis – un peu plus loin	Gallimard	2003	*El paraíso en la otra esquina*	2003
Tours et détours de la vilaine fille	Gallimard	2006	*Travesuras de la niña mala*	2006

Commentaire :

Toute la production en prose de la fiction de Vargas Llosa a été entièrement publiée en France chez Gallimard, ce qui montre le rôle fondamental de cette maison d'édition dans sa diffusion. Si nous analysons la date de publication des dernières publications, nous confirmerons aussi que Vargas Llosa voulait que ces livres soient publiés la même année en France et dans le monde hispanique, ce qui met ainsi en évidence l'importance de la France en tant que marché éditorial et plateforme de diffusion et consécration.

Annexe 84 : Publications en français et espagnol de Juan Carlos Onetti

Titre en français	Maison d'édition	Année de parution en français	Titre en espagnol	Année de parution en espagnol
Le Chantier	Stock	1967	*El astillero*	1961
Trousse-vioques	Stock	1970	*Juntacadáveres*	1964
La Vie brève	Stock	1971	*La vida breve*	1950
Les Bas-Fonds du rêve	Gallimard	1981	*Para una tumba sin nombre* et *Tan triste como ella y otros cuentos*	1959 et 1976
Le Puits	Christian Bourgois	1985	*El pozo*	1939
Les Adieux	Christian Bourgois	1985	*Los adioses*	1954
Ramasse-vioques	Gallimard	1986	*Juntacadáveres* [réédition]	1964
Une nuit de chien	Christian Bourgois	1987	*Para esta noche*	1943
La Fiancée volée	Gallimard	1987	*La novia robada y otros cuentos*	1968
Terre de personne	Christian Bourgois	1989	*Tierra de nadie*	1941
C'est alors que	Gallimard	1989	*Cuando entonces*	1987
Demain sera un autre jour	Le Serpent à Plumes	1994	*Presencia y otros relatos*	1986
Quand plus rien aura d'importance	Christian Bourgois	1994	*Cuando ya no importe*	1993
Laissons parler le vent	Gallimard	1996	*Dejemos hablar al viento*	1979
À une tombe anonyme	Gallimard	2008	*Para una tumba sin nombre* [réédition]	1959

Commentaire :

La publication de l'œuvre d'Onetti en France a été hétérogène. La différence entre la date de parution en français et en espagnol est souvent changeante ce qui montrerait que sa diffusion était irrégulière en France. *Dejemos hablar al viento* (1979) en est un bon exemple, car il ne sera traduit qu'en 1996 par Gallimard et après la parution de trois autres livres. Cependant, la réédition en 2008 de *À une tombe anonyme*, cette fois-ci comme un récit indépendant, comme cela avait été prévu en 1959, montrerait que les maisons d'édition s'intéressaient toujours à sa diffusion, surtout si l'on prend en compte le fait qu'il s'agit ici d'un livre en format poche adressé au grand public.

Annexe 85 : Publications en français et espagnol de Reinaldo Arenas

Titre en français	Maison d'édition	Année de parution en français	Titre en espagnol	Année de parution en espagnol
Le Monde hallucinant	Seuil	1969	*El mundo alucinante*	1973
Le Puits	Seuil	1973	*Celestino antes del alba*	1967
Le Palais des très blanches mouffettes	Seuil	1975	*El palacio de las blanquísimas mofetas*	1980
La Plantation	Seuil	1983	*El central*	1981
Arturo, l'étoile la plus brillante	Seuil	1985	*Arturo, la estrella más brillante*	1984
Encore une fois la mer	Seuil	1987	*Otra vez el mar*	1982
Le Portier	Presses de la Renaissance	1988	*El portero*	1987
Fin de défilé	Presses de la Renaissance	1988	*Termina el desfile*	1981
La Colline de l'ange	Presses de la Renaissance	1989	*La loma del Angel*	1987
Voyage à La Havane	Presses de la Renaissance	1990	*Viaje a La Habana*	1990
Avant la nuit	Julliard	1991	*Antes que anochezca* [Mémoire, prose non fiction]	1992
Adiós a mamá	Le Serpent à plumes	1993	*Adiós a mamá*	1995
La Couleur de l'été	Stock	1996	*El color del verano*	1991
L'Assaut	Stock	2000	*El asalto*	1991

Commentaire :

La traduction en français du *Monde hallucinant*, *Le Palais des très blanches mouffettes*, *Avant la nuit* et *Adiós a mamá* avant même leur publication en espagnol met en évidence l'importance de l'édition française pour la diffusion d'Arenas. Par ailleurs, nous avons décidé d'inclure son livre de mémoires *Avant la nuit* parce qu'il a eu un grand impact sur sa réputation et l'ensemble de son œuvre, ce surtout grâce à l'adaptation cinématographique de Julian Schnabel en 2000. De son côté, *La Plantation* a aussi été ajouté dans cette liste parce que, même si Arenas l'a lui-même considéré comme un poème, il s'agirait d'un récit de fiction en prose mais où est utilisé, dans plusieurs passages, un langage poétique.

Annexe 86 : Publications en français et espagnol de Roberto Bolaño

Titre en français	Maison d'édition	Année de parution en français	Titre en espagnol	Année de parution en espagnol
Étoile distante	Christian Bourgois	2002	*Estrella distante*	1996
Nocturne du Chili	Christian Bourgois	2002	*Nocturno de Chile*	2000
Amuleto	Les Allusifs [Canada]	2002	*Amuleto*	1999
La littérature nazi en Amérique	Christian Bourgois	2003	*La literatura nazi en América*	1996
Des putains meurtrières	Christian Bourgois	2003	*Putas asesinas*	2001
Monsieur Pain	Les Allusifs [Canada]	2004	*Monsieur Pain* [Le premier titre choisi par Bolaño était *La senda de los elefantes*]	1984
Appels téléphoniques	Christian Bourgois	2004	*Llamadas telefónicas*	1997
Anvers	Christian Bourgois	2004	*Amberes*	2002
Le Gaucho insupportable	Christian Bourgois	2004	*El gaucho insufrible*	2004
La Piste de glace	Christian Bourgois	2005	*La pista de hielo*	1993
Les détectives sauvages	Christian Bourgois	2006	*Los detectives salvajes*	1998
2666	Christian Bourgois	2008	*2666*	2004
Conseils d'un disciple de Morrison à un fanatique de Joyce	Christian Bourgois	2009	*Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* [coauteur]	1984
Le Troisième Reich	Christian Bourgois	2010	*El Tercer Reich*	2010

Commentaire :

La publication en français de l'œuvre de Bolaño révèle non seulement une découverte tardive du Chilien mais aussi l'effort de Christian Bourgois d'essayer de publier un livre de lui tous les ans, en contribuant ainsi à sa réputation internationale. La traduction même de *Conseils d'un disciple de Morrison à un fanatique de Joyce* démontre que Bourgois voulait monopoliser la production en prose de Bolaño en France.

Annexe 87 : Liste des commentaires analysés

Année	Auter commenté	Titre	Commantateur	Publication
1952	Borges	« Un homme à tuer : Jorge Luis Borges, cosmpolite »	René Étiemble	*Les Temps modernes*
1967	Vargas Llosa	« « La Maison verte » de Mario Vargas Llosa »	Claude Fell	*Le Monde*
1967	Onetti	« « Le Chantier » par Juan Carlos Onetti »	Philippe Brunetière	*Les Nouvelles littéraires*
1969	Arenas	« Un contestataire cubain : Reinaldo Arenas »	Claude Couffon	*Le Monde*
1979	Borges	« L'érudition comme préparation à l'extase »	Philippe Sollers	*Le Magazine littéraire*
1986	Vargas Llosa	« Histoire de Mayta par Mario Vargas Llosa »	Gilles Bataillon	*Esprit*
1988	Onetti	« Partager l'héroïsme des autres »	Gabriel Saad	*Le Monde diplomatique*
1990	Arenas	« Une double désillusion »	André Gabastou	*Le Monde diplomatique*
1997	Onetti	« Laissons parler le vent »	Jacobo Machover	*Le Magazine littéraire*
1999	Borges	« Ceci n'est pas un poème de Borges »	Philippe Lançon	*Libération*
2000	Arenas	« Adios Arenas »	François Gaudry	*Sud-Ouest*
2002	Bolaño	« Chilienne de vie ! »	Philippe Lançon	*Libération*
2004	Bolaño	« Roberto Bolaño l'intranquille »	Enrique Vila-Matas	*Le Magazine littéraire*
2006	Vargas Llosa	« Métamorphoses de la vilaine fille »	Daniel Rondeau	*L'Express*
2008	Bolaño	« Les tombeau des histoires »	Olivier Mony	*Le Figaro magazine*

Annexe 88 : Vocabulaire pour l'analyse d'un commentaire

Commentaires :

Nous avons choisi d'illustrer la mise en page d'une publication moderne avec le commentaire de Mony sur Bolaño car elle utilise la plupart des éléments présents dans une mise en page, la seule chose qui manque est « la phrase d'accroche », qui se distingue par l'utilisation d'une police plus grande pour attirer l'attention du lecteur sur une phrase du commentateur.

Annexe 89 : Mise en page d'un commentaire I

ROMANS FRANÇAIS

LA MEMOIRE DE POITIERS

par Gérard Nicaisse

En 1964, La Fête des mères valait à Gérard Nicaisse le Prix international du premier roman. Et voici le second ouvrage de cet auteur, riche des dons romanesques du meilleur aloi. Indifférent à toute mode littéraire — ce n'est pas lui qui risque d'encourir les foudres d'un Boisdeffre vilupérant Robbe-Grillet — cet authentique romancier qui sait allier au mieux un sens aigu de l'observation, volontiers satirique, au regret d'un passé qu'il poétise à miracle, parvient sans peine à captiver, chez le lecteur, une attention d'autant plus vive qu'elle s'enracine d'emblée dans l'affectivité.

Lorsque, après des années où il ne sut rien d'elle, le narrateur rencontre par hasard à Paris cette charmeuse qui, telle Isaure autrefois à Toulouse, régnait, mais à Poitiers, sur une cour d'amour, il s'émerveille : « le passé se laudait au présent » ; et sa jeunesse à lui à sa maturité, oser, la belle Alice perdue et retrouvée n'est-elle pas à la fois l'incarnation de ses rêves d'adolescent et la preuve qu'ils ont survécu ? Ce qui, cependant, ne garantit en rien leur survie ultérieure, comme semble le laisser entendre le fait qu'Alice, dont la voix n'était pas le moindre des attraits, avait une prédilection pour l'horizon chimérique de Fauré, titre que Gérard Nicaisse aurait pu aussi bien donner à ce roman d'une qualité singulière où les sortilèges de la mémoire le disputent sans cesse aux exigences du présent. — (Julliard.)

Germaine Lot.

365 jours de la vie du monde

vient de paraître

tous les événements du monde du 1er juillet 1966 au 30 juin 1967

Journal de l'année

Tous les événements du monde du 1 juillet 1966 au 30 juin 1967

Larousse

(un volume tous les ans)

LE FOU DU JOUR

par Claude Faraggi

Claude Faraggi n'aurait certainement pu vivre l'aventure qu'il nous conte dans ce court roman qu'il faut lire comme un poème, c'est-à-dire sans en attendre ni signification claire ni vraisemblance. Mais il y a rêvé avec force puisqu'il nous rend attachant en dépit de maintes obscurités son héros peu plausible.

Professeur comme Faraggi, X. (nous ignorons même son nom) a renoncé à son état après la disparition d'une compagne adorée, moins aimée que paiennement adorée. Il a quitté la ville et il erre dans la nature, une Provence dont les lumineuses splendeurs, avec lesquelles il communie maintenant avec une ferveur quasi religieuse, l'ont vite consolé. Il se laisse pousser une barbe de bandit, on se méfie de lui, on le tient pour un fou, parfois on le confond avec un meurtrier qui a pris le maquis et dont il a facilité la fuite. Mais d'autres sympathisent avec ce rêveur inoffensif, par exemple le jeune arabe Mohammed épris comme lui de vie errante et sans but, ou une jolie folle rencontrée chez des fermiers qui l'ont trouvé à demi mort de froid dans la montagne et qui l'hébergent. Claude Faraggi abandonne chez ces braves gens son mystérieux ex-confrère. Qu'adviendra-t-il de lui ? Ne nous posons pas trop de questions précises à son sujet et goûtons ce vagabondage lyrique à travers une Provence un peu trouble, plus proche apparemment de celle de Bosco que de celle de Giono. Le son de voix de Claude Faraggi — qui gagnerait certes à être éclairci — reste d'ailleurs très personnel, un des plus personnels qui se soient révélés ces derniers temps. — (Grasset.)

Gabriel d'Aubarède.

○

LE SEMINARISTE

par Yvonne Chauffin

C'est l'histoire d'une vocation sacerdotale que raconte, avec

ROMANS ÉTRANGERS

LE LLANO EN FLAMMES

par Jean Rufo

Dans ces quinze récits, traduits de l'espagnol par Michelle Levi-Provençal, Juan Rulfo, dont un roman, Pedro Paramo, a déjà paru en France, fait parler, dans leur langue naïve, imagée et brutale, les paysans de sa province natale, celle de Jalisco.

Rien de plus âpre et de plus cruel, c'est le poème de la mort et de la misère. Ces hommes s'entretuent et meurent avec une farouche obstination, les uns en quête d'un travail qui le libérera de la faim, les autres se livrant, à la faveur d'une guerre civile, aux pires exactions, jusqu'à ce qu'ils tombent à leur tour victimes d'une répression implacable. Tous sont poussés par une sorte de fatalité qui leur ouvre tôt ou tard les portes d'une mort violente ; tous, pour échapper à la faim et à la misère, sont prêts à tuer celui qui leur fait obstacle. Luvina est un village maudit où le vent souffle et où les femmes et les vieillards attendent la mort. Anacleto Morones se débarrasse des dix vieilles qui sont venues lui demander de témoigner que le charlatan faiseur de faux miracles était un saint, alors qu'il l'a tué pour garder l'argent qu'il lui avait remis avant d'aller en prison...

Le plus suggestif de ces récits, celui qui donne son titre au recueil, Le Llano en flammes, nous montre la cruauté sanguinaire d'un chef révolutionnaire qui, entre autres divertissements, joue à la course de taureaux avec ses prisonniers, qu'il poursuit à cheval et transperce de sa lance. — (Les Lettres Nouvelles, Denoël.)

Georges Pillement.

TYPHON SUR LE « GERTRUD LUTH »

de Patrick O'Hara

Karl Schepke est un jeune commandant allemand de la marine marchande accusé à tort du naufrage de son cargo : bloqué à Singapour par l'absence de travail, il renonce à tout jusqu'au moment où il se voit proposer le poste de second sur le Gertrud Lüth, un rafiot qui flotte par miracle. Le marin perdu voit en cette vieille coque rafistolée un moyen de regagner l'Europe. Il finit par accepter et d'ailleurs il n'a pas le choix.

Alors commence l'aventure : la navigation vers Hong-Kong et Changhaï se transforme vite en une ronde infernale dans laquelle le héros doit faire face à une avalanche de catastrophes : l'équipage se mutine, les passagers mènent un jeu étrange, le commandant se suicide ; ajouter à cela une cargaison explosive et, pour finir, un de ces typhons comme on n'en voit que dans les mers de Chine.

Cette histoire vraiment peu ordinaire nous fait entrevoir la Chine de Mao en marge de laquelle elle se déroule. Elle nous est racontée avec sincérité par Patrick O'Hara, un homme qui a roulé sa bosse sur tous les océans et que les Anglais tiennent pour l'un de leurs grands écrivains de la mer. — (Robert Laffont.)

Jacques Reder.

○

LE CHANTIER

par Juan Carlos Onetti

Romancier sud-américain de talent, Juan Carlos Onetti fait vivre les personnages de son livre dans un monde dont l'absurdité sourd à chaque instant. Ici, le travail quotidien, les voyages, l'amour même ne débouchent sur rien de précis, en dépit d'une accumulation de détails, et la réalité se dilue au niveau d'une survie dont on chercherait en vain les raisons. Tout est fantomatique, inutile. Certaines images superposent l'allégorie à la réalité du moment vécu. Des êtres insaisissables, qui travaillent pour rien dans un chantier abandonné, passent à côté de la vie, allant d'illusion en illusion. Ils ne cherchent aucune réponse à des questions qu'ils ne se posent même pas.

L'auteur, avec une technique très élaborée, réussit cependant à donner à ses personnages une vérité épaisseur romanesque. Remarquablement traduit par Laure Guille-Bataillon, ce récit où tout échoue sur le néant, est une œuvre d'une richesse indéfiniment renouvelée. — (Stock.)

Ph. B.

○

EN LIBERTE DANS LES CHAMPS DU SEIGNEUR

par Peter Matthiessen

Explorateur, Peter Matthiessen a parcouru de nombreuses régions du globe qui lui ont fourni la matière de diverses œuvres de fiction, dont plusieurs romans. Celui qui vient d'être traduit a paru aux U.S.A. il y a deux ans. C'est un document de première main sur une zone de la Bolivie peuplée d'Indiens dont certains, les Niarunas, sont de redoutables sauvages. La jungle où ils évoluent, leurs mœurs étonnantes, les réactions que suscite dans leur rituel l'irruption d'un hors-la-loi américain mais de sang cheyenne, qu'ils prennent à la faveur de sa descente du ciel en avion, pour une incarnation divine, composent les éléments d'un récit qui, par son pittoresque, pourrait se suffire à lui-même. Mais il y a beaucoup plus dans le livre de Matthiessen qu'une relation exotique, fût-elle du plus haut intérêt. Le conflit qui se développe sur le plan psychologique, spirituel et politique est, plus encore, passionnant. Deux couples de missionnaires protestants, aussi différents que possible par leur conception de leur rôle, s'y affrontent au cours de leur commune entreprise d'évangélisation. L'obstination farouchement sectaire de l'un des pasteurs, les scrupules puis les doutes qui rongent l'autre à la suite de la perte de son fils, de la révolte qu

Référence : BRUNETIÉRE, Phillippe. « « Le Chantier » *par Juan Carlos Onetti* », *Les Nouvelles littéraires,* 2 novembre 1967.

Annexe 90 : Mise en page d'un commentaire II

les livres

APESANTEUR DE LA LANGUE DE BOIS

L'Albanie sans falbalas

SPLENDEUR ET DÉCADENCE DU CAMARADE ZULO, de Dritero Agolli (traduit de l'albanais par Christian Gut), Gallimard, Paris, 1990, 286 pages, 116 F.

COMMENT est-ce possible ? Une Albanie qui ne serait plus une « *contrée de l'âme* ». Qui ne serait plus celle de la légende et des mythes. Un pays qui aurait rayé de sa mémoire la trace même des imprécateurs (1). Un pays avec folklore mais sans peuple. Terre à terre. Détruit par le schématisme bureaucratique d'un « *camarade Zulo* ». Avec pour tout trésor une langue, mais de bois, que l'écrivain traîne dans la boue de la dérision.

Est-ce bien de cela qu'il s'agit dans ce roman de Dritero Agolli qui paraît aujourd'hui en France alors qu'il était publié « là-bas » dès 1972 ? Dans ce cas, comment l'auteur, depuis dix-sept ans président de l'Union des écrivains, justement, a-t-il pu produire une satire aussi cruelle d'un régime, d'un système, sans être autrement « inquiété » ? Les voies de la censure seraient-elles en Albanie plus impénétrables et paradoxales que celles que l'on connaissait à l'Est ?

Jusqu'à présent, Ismaïl Kadaré semblait, pour nous, faire cavalier seul, et c'est en partie grâce à ses fresques monumentales – ou intimistes parfois – de la société ou de l'histoire de l'Albanie que celle-ci, malgré son isolement, occupait notre imaginaire, nourrissait nos fantasmagories.

Arrive (2) une sorte d'anti-Kadaré, d'antifantasmagorie, avec une satire appuyée des comportements, du langage, des dogmes auxquels souscrit la nomenklatura albanaise. Mais la charge est à peine grossie – on s'en rend compte quand on a eu l'occasion de vivre derrière l'ancien rideau de fer. L'auteur y dénonce l'esprit de système, le simplisme – « *c'est le héros positif qui doit grimper sur la colline* », – le manque de compréhension dont font preuve les dirigeants qui prétendent gouverner les « peuples » « *dans une optique scientifique et philosophique* » grâce à la « *discipline syllabique*. »

Dritero Agolli, rencontré à Paris, pense qu'« *il y a encore beaucoup de gens comme Zulo en Albanie* » et que « *ce sera encore longtemps comme cela* », mais, ajoute-t-il, « *chez vous il y a aussi des Zulo, à la différence que, chez nous, ils nuisent plus que chez vous, car la vie est collectivisée* ».

Ce ne sont pas des « héros », donc, que l'auteur met en scène, mais des arrivistes et des lâches. Le style, « simple », est un remède contre le pathos. Pourtant, au fil du roman, la satire évoque la tragédie : celle d'un pays en train de se fourvoyer.

C'est évidemment l'audace de ce constat, qui étonne. Pour hier. Pour aujourd'hui. Mais pour demain ?

« IL *n'y a pas de censure officielle en Albanie, plutôt de l'autocensure* », explique l'auteur... Il n'y aurait donc « *pas non plus de publications en samizdat...* ». Seulement « *trois écrivains du passé interdits – Faik Konitza, Ernest Koliqi, Gjergj Fishta. Mais leurs œuvres sont encore commentées et critiquées...* » Pas de grands écrivains en exil comme Soljenitsyne et Kundera. Pas d'écrivains emprisonnés « *pour leurs écrits* », souligne-t-il... Il cite en exemple le roman de Neshat Tozaj, *les Couteaux*, attaque en règle contre la Sigurimi (police secrète), publié il y a déjà deux ans environ. « *Avant 1985, sa parution aurait été plus difficile... Depuis six à huit mois, beaucoup de choses se sont améliorées...* (3). » A la question de savoir s'il conçoit une transition possible du régime vers un pluralisme démocratique, il répond qu'il ne pense pas que « *cela se fasse dans un avenir proche, à cause de l'absence de tradition de vie parlementaire en Albanie* ». « *Mais, ajoute-t-il, maintenant le temps est venu de réviser quelques aspects pour que la vie soit plus démocratique, pour que les gens parlent sans peur...* »

La grâce de la langue de bois sera dans sa décadence. Comme la splendeur de Zulo était dans sa chute...

MARIE-FRANÇOISE ALLAIN.

(1) Cf. la nouvelle d'Ismaïl Kadaré « *Le temps des imprécateurs* », *le Monde diplomatique*, mai 1990, et « *Qui a peur des Albanais ?* » de Marie-Françoise Allain, *le Monde diplomatique*, juillet 1987.

(2) Cf. la nouvelle de Dritero Agolli « *Le rabat-joie* », *le Monde diplomatique*, mars 1985.

(3) Lire cependant, de Jean-Michel de Waele, « *Hésitations albanaises* », *Manière de voir* n° 7, *le Monde diplomatique*, janvier 1990.

EUROPE

LA FINLANDE. – Françoise Thibaut

★ Librairie générale de droit et de jurisprudence, Paris, 1990, 229 pages, 130 F.

On a beaucoup parlé dans les années 60 de la « neutralité active » de la Finlande, pays occidental situé aux frontières de l'URSS. Certains médias, et non des moindres, ont même tiré à boulets rouges sur le péril de « finlandisation » du continent européen. Face aux bouleversements qui se produisent à l'Est, il était temps de brosser le tableau d'une nation quelque peu oubliée. L'auteur s'y est employé avec beaucoup de rigueur, en démêlant les fils de l'histoire. A la lecture de cet ouvrage, on comprend mieux comment les Finlandais sont parvenus à sauvegarder leur indépendance dans un environnement tourmenté. La description des partis politiques, accompagnée de leurs résultats électoraux depuis la seconde guerre mondiale, est une source d'informations de premier ordre.

ÉDOUARD BAILBY.

POUR UNE EUROPE DU LIVRE. – Rémy Lillet

★ La Documentation française, Paris, 1990, 158 pages, 75 F.

Un rapport commandité par le secrétariat d'Etat aux relations culturelles internationales, et qui dresse un état de l'édition dans chacun des douze Etats membres de la CEE. C'est déjà là un rassemblement de données extrêmement utiles. L'étude traite ensuite de l'impact de l'Acte unique sur l'édition et sur l'avenir du livre en Europe. Un avenir que l'auteur voit largement en langue anglaise. Mais pas forcément avec les seuls opérateurs britanniques tant, au Royaume-Uni, ce secteur est déjà largement infiltré par les groupes allemands, espagnols, français et néerlandais. Quant aux Américains, ils restent encore dans l'expectative mais pourraient bien, eux aussi, se lancer sur le marché européen en concurrençant les Britanniques.

BERNARD CASSEN.

LA CULTURE POPULAIRE EN GRÈCE PENDANT LES ANNÉES 1940-1945. – Antigone Mouchtouris

★ L'Harmattan, Paris, 1989, 245 pages, 140 F.

En étudiant les chansons de résistance, Antigone Mouchtouris fait apparaître les mécanismes idéologiques qui aidèrent de nombreux Grecs à devenir des résistants. L'épopée sanglante de la résistance fut sans cesse accompagnée d'une multitude de textes anonymes. Et l'auteur conclut : « *Au pays de la rhétorique, la parole accompagne naturellement les événements de l'histoire*. »

CHRISTOPHE CHICLET.

BOUKHARINE MA PASSION. – Anna Larina Boukharina

★ Gallimard, Paris, 1990, 403 pages, 160 F.

« *Des fautes de frappe agaçantes se glissent parfois dans l'histoire, mais la vérité finira par triompher.* » Ainsi Nikolaï Boukharine, l'« *enfant chéri du parti* » (Lénine), dit adieu à sa jeune femme, avant d'être arrêté en mars 1937 : il sera exécuté un an plus tard, à la suite d'un des grands procès staliniens. Le livre que publie aujourd'hui sa femme, rescapée elle-même des camps, est un émouvant hommage à une génération de bolcheviks profondément attachée au communisme et qui croyait aux « *lendemains qui chantent* ». L'ouvrage est aussi un inestimable témoignage, sans équivalent, sur le cœur du pouvoir dans les années 30 à Moscou et sur l'incroyable myopie de la plupart des anciens compagnons de Lénine face au système que Staline mit en place.

ALAIN GRESH.

MAGHREB

BERBÈRES AUJOURD'HUI. – Salem Chaker

★ L'Harmattan, Paris, 1989, 144 pages, 85 F.

Un essai dense et stimulant, malgré quelques raccourcis discutables, sur la situation des Berbères en Algérie, et plus généralement au Maghreb. L'auteur y propose une histoire de la formation de la conscience berbère moderne, principalement en Kabylie, de la fin du dix-neuvième siècle jusqu'à « *l'onde de choc du printemps berbère* » de 1980. L'auteur prend durement à partie l'« *Algérie officielle* » arabo-islamique, qui, selon lui, nie l'existence d'une identité berbère ou, au mieux, en fait un élément de la préhistoire de l'Algérie et de son folklore. En contrepoint, il montre le dynamisme et la créativité de la langue et de la culture berbères au cours des dernières années, tout en insistant sur leur précarité, tant qu'un enseignement du berbère et son passage à l'écrit ne seront pas pris en charge à grande échelle.

ABDELKADER DJEGHLOUL.

COMBATS D'UN NATIONALISTE MAROCAIN. – Mohamed Hassan Ouazzani

★ Fondation M. H. Ouazzani (9, allée Docteur-Farak), Fès, 1990 ; tome I (1930-1933), 388 pages ; tome II (1933-1937), 326 pages (prix non indiqué).

Engagé dès 1927, à l'âge de dix-sept ans, dans le long combat pour l'indépendance du Maroc, Mohamed H. Ouazzani (décédé en 1978) multiplia les actions, non seulement à Paris et à Rabat mais à travers le monde, pour dénoncer le colonialisme sous toutes ses formes : « *Je vous assure* – écrivait-il en 1932 à l'adresse des colonialistes – *que nous sommes des hommes comme les autres hommes, que nous sommes susceptibles de nous élever à la conscience de nous-mêmes et que nous pourrons même devenir aptes à gérer nous-mêmes notre patrimoine et à collaborer à l'idéal commun de l'humanité*. »

Les deux tomes qui paraissent aujourd'hui rassemblent ses écrits des années 1930-1937 : articles de revues, analyses et documents montrent avec quelle passion et quel courage ce grand intellectuel maghrébin, ami de Robert-Jean Longuet qui préface l'ouvrage et avec qui il fonda la célèbre revue *Maghreb*, combattit également les fascismes, prenant notamment la défense de la République espagnole agressée par le général Franco, le « pacificateur » du Rif.

I. R.

BIOGRAPHIE

YAMANI. – Jeffrey Robinson

★ Belfond, Paris, 1989, 341 pages, 120 F.

En brossant un portrait de Cheikh Ahmed Zaki Yamani, Jeffrey Robinson retrace tout à la fois l'histoire de l'Arabie saoudite moderne et celle de l'OPEP, indissociables de la personnalité de celui qui fut si longtemps le très médiatique ministre du pétrole du royaume. Choisi en 1958 par Fayçal, il régna vingt-huit ans durant sur le pétrole saoudien – et sur le marché mondial – avant d'être congédié un jour d'octobre 1986 par le roi Fahd comme un simple serviteur, ce qu'il était en réalité. Ce livre fourmille d'informations, souvent inédites, sur celui que ses nombreux amis appellent simplement « Zaki ». Si Jeffrey Robinson se montre impitoyable pour le roi Fahd – jaloux de la notoriété de son ministre, – il paraît en revanche fasciné par la personnalité de l'ancien ministre.

OLIVIER DA LAGE.

PACIFIQUE

LES RÊVEURS DU DÉSERT. Aborigènes d'Australie. – Barbara Glowczewski

★ Plon, Paris, 1989, 280 pages, 110 F.

Jeune ethnologue, Barbara Glowczewski revient d'Australie où, en dix ans, elle a effectué plusieurs séjours pour dresser un portrait insolite de l'aborigène. La première fois qu'elle est arrivée chez les Warlpiri, elle pensait échapper aux pressions sociales en imaginant que ce peuple pouvait maintenir sa civilisation plus que millénaire. Au nord du continent australien, la Terre d'Arnhem est une réserve désormais envahie par la civilisation technique. Ici, les habitants sont tout à la fois tristes et amusés « *dans ce qu'ils croyaient saisir, certains avec finesse, du fonctionnement du monde où ils étaient entrés* ». Curieux et tragique destin : certains sont devenus rentiers des droits que leur procure l'exploitation des mines dont ils possèdent le sol, d'autres des artistes peintres réputés, d'autres encore simplement pensionnés, sachant profiter des allocations de chômage qui leur sont régulièrement allouées.

Cependant, ce nouveau genre de vie n'a pas effacé leur véritable nature, l'*Alcheringa*, « le temps des rêves ». Leurs ancêtres, des êtres surnaturels, n'ont-ils pas modelé leur terre toujours sacrée : n'est-ce pas là qu'ils vivent le jour, qu'ils ont disparu ? Egalement sacrés, les entrelacs de leurs itinéraires, qu'ils se peignent sur le corps, poursuivant les traces d'un univers imaginaire, véritable rêve éveillé.

NOËL BALLIF.

DÉSARMEMENT

UNE DIPLOMATIE DE L'ESPOIR. Le Canada et le désarmement 1945-1988. – Albert Legault et Michel Fortmann

★ Les Presses de l'université Laval, Québec, 1989, 39 dollars (diffusé en France par les Editions Eska, 30, rue de Domrémy, 75013 Paris).

Depuis 1946, le Canada a été associé à part entière aux négociations sur le désarmement, et tous ses dirigeants, de Diefenbaker à Mulroney en passant par Pearson et Trudeau, ont tenté d'apporter une contribution à la solution des problèmes soulevés par la course aux armes nucléaires et le déséquilibre des forces classiques sur le continent européen. Toutefois, l'intégration du Canada dans l'espace de défense américain, la modestie de sa contribution à la défense de l'Europe, et des dissensions entre le ministère de la défense et celui des affaires extérieures ont assigné des limites étroites à son action diplomatique. Il n'en reste pas moins que l'intérêt qu'il porte à ces questions ne s'est pas démenti au fil des ans et que la communauté internationale reconnaît l'importance de son apport à l'élucidation des aspects techniques de la vérification du désarmement.

Telles sont, brièvement résumées, les conclusions auxquelles aboutissent deux universitaires québécois au terme d'une étude monumentale sur la diplomatie du désarmement et sur le rôle spécifique joué à cet égard par le Canada. Pour mener à bien leur projet, ils ont procédé au dépouillement systématique des archives ouvertes à leur intention et ont procédé à une enquête minutieuse dans les milieux où s'est élaborée la politique gouvernementale. En outre, ils ont largement puisé dans la littérature classique consacrée à l'analyse des grandes négociations et ont pris soin de situer la politique du Canada dans le cadre plus vaste de la concertation interalliée et du débat qui s'est instauré au sein de l'Organisation des Nations unies. Enfin, ils ont tenté de reconstituer le mécanisme des prises de décision par les fonctionnaires de la défense et des affaires extérieures à Ottawa et ont pu observer que les « batailles bureaucratiques » à l'intérieur de l'appareil d'Etat sont parfois plus acharnées que celles qu'il faut livrer avec l'adversaire à la table de négociation.

Le livre d'Albert Legault et Michel Fortmann est un ouvrage de référence indispensable pour quiconque se préoccupe du renforcement de la paix et de la sécurité internationales par une réduction équilibrée et graduelle des forces armées et des armements.

Or il est clair que telle n'est pas la [illegible] vie par les grandes puissances ni par certains Etats du tiers-monde, et que les accords de maîtrise des armements conclus jusqu'à présent n'ont eu qu'une incidence négligeable sur la réduction de la violence dans les relations internationales. Pour remédier à cette situation, les auteurs suggèrent que les « abeilles » vouées aux tâches pacifiques (les diplomates) coopèrent avec les « fourmis » dont la mission est de se préparer à la guerre (les soldats) afin de trouver des formules permettant de garantir la sécurité des collectivités humaines au moindre coût. Mais force est de constater qu'un désarmement qui consacrerait le principe de la suffisance dans le domaine militaire est encore dans les limbes et que sa réalisation relève de ce que les auteurs appellent la « *diplomatie de l'espoir* ».

JEAN KLEIN.

DER NATIONALE MILITARKONSENS. Frankreichs Militar-und Sicherheitspolitik unter François Mitterrand im Spannungsfeld von nationaler souveranitat, NATO und Westeuropaorientierung. – Joannes M. Becker

★ Ecrits du groupe de travail interdisciplinaire sur la paix et le désarmement de l'université de Marbourg, 1989, 348 pages, 20 DM.

Ce livre témoigne du dépit éprouvé par la social-démocratie allemande après la victoire de la gauche française aux élections de 1981 et tente d'expliquer les raisons pour lesquelles la continuité a prévalu dans la mise en œuvre de la politique militaire de la France. On y trouvera notamment un aperçu de l'organisation de la défense, des informations utiles sur l'industrie d'armement, des considérations pertinentes sur les débats doctrinaux et une évaluation des politiques de coopération dans un cadre bilatéral ou multilatéral. En revanche, la logique de la position française en matière de désarmement n'est pas toujours perçue clairement.

Il est possible que la modification du paysage stratégique en Europe conduise à des inflexions de la politique française de sécurité, mais si l'on suit l'argumentation de M. Becker il y a peu de chances que l'on procède à des révisions déchirantes.

J. K.

LA HAVANE - NEW-YORK, ALLER ET RETOUR

Une double désillusion

VOYAGE A LA HAVANE, de Reinaldo Arenas (traduit de l'espagnol par Liliane Hasson), Presses de la Renaissance, Paris, 1990, 179 pages, 92 F.

LA trilogie de l'écrivain cubain Reinaldo Arenas, intitulée *Voyage à La Havane*, décrit en fait une série de pérégrinations à Cuba, à New-York, et entre l'île et le continent. Le romancier, exilé aux Etats-Unis depuis 1980, s'abandonne tour à tour à cette irrévérence ou à ce rythme qui sont à l'origine de son succès (1).

Dans le premier volet, *Tant pis pour Eva*, un couple banal, nourri de mythologie cinématographique, trouve dans l'excentricité des vêtements que l'épouse tricote un prétexte pour se donner à voir, et ainsi masquer, du même coup, le vide des cœurs et des relations. Battant la campagne, après avoir écumé la capitale, ils partent en quête de l'« *homme qui ne* [les] *regarde jamais* ». Au terme de ce trajet initiatique vers le spectacle total, l'héroïne flouée renouvelle leurs moments de triomphe. Fable allégorique (dont la traduction relève du tour de force) sur l'inversion des valeurs et la dépense vaine qui n'apporte pas plus de bonheur que la rationalité grise de la production planifiée.

Le deuxième voyage, *Mona*, récit posthume d'un exilé cubain qui s'éprend à *la Joconde* exposée pour quelque temps à New-York, est une autre sorte d'allégorie hallucinée sur les rapports tordus, conflictuels entre le créateur, la création et le spectateur.

Le troisième voyage, qui paraît aujourd'hui en français, c'est donc un aller-retour entre La Havane et New-York. L'auteur évoque la poignante histoire d'un personnage en proie à la réprobation sociale pour absence de conformité sexuelle et témoigne d'un terrible gâchis, celui d'une révolution (celle de 1959 à Cuba) dont on attendait qu'elle combatte les préjugés et qui finira, dans certains domaines, par les renforcer. Exilé à New-York, c'est son être même qu'Ismaël déserte pour se réfugier dans des habitudes casanières qui sont autant de remparts dressés à seule fin de contenir son désir. En 1994, revenu à Cuba où vivent sa femme et son fils, sa relative aisance matérielle ravive tous les malentendus, mais ce personnage christique, cet homme qui aime les hommes, voit enfin l'amour triompher.

REINALDO ARENAS dit la double désillusion provoquée par une révolution qui s'enlise et par l'exil américain, qui déçoit. Ceux qui se souviennent de sa vision hilarante de New-York dans *le Portier* (2) percevront le changement de ton, car la ville désormais se délite à partir de son centre et n'engendre plus que des monstres.

Dans un très court ouvrage qui paraît simultanément, intitulé *Méditations de Saint-Nazaire* (3), l'auteur, après s'être diverti de quelques clichés européens à propos de l'Amérique latine (« *Nous sommes des créatures magiques et primitives, même si nous avons renoncé au pagne et encore pas toujours ; de temps à autre, nous avons un enfant à queue de cochon* »), lance un dernier adieu à cette ville ravagée où il pensait trouver un havre de paix : « *Déambuler dans Manhattan n'est plus un plaisir, c'est un risque et une calamité.* »

ANDRÉ GABASTOU.

(1) Les romans et nouvelles de Reinaldo Arenas ont été publiés en France aux Editions du Seuil, puis aux Presses de la Renaissance.

(2) *Le Portier*, traduit de l'espagnol par Jean-Marie Saint-Lu, Presses de la Renaissance, Paris, 1988, 197 pages, 98 F. Réédité en juin 1990 en collection de poche (Rivages).

(3) *Méditations de Saint-Nazaire*, traduit de l'espagnol par Liliane Hasson, MEET, Saint-Nazaire, 1990, 59 pages, 63 F.

Référence : GABASTOU, André. « Une double désillusion », *Le Monde diplomatique,* 1er juillet 1990.

Annexe 91 : Mise en page d'un commentaire III

CULTURE-LIVRES

L'autre Rousseau

D'une plume malicieuse, Stéphane Audeguy imagine le retour de François, frère et antithèse de l'auteur des Confessions. *Erudit et impertinent*

Si les *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau ont fait quelque chemin depuis leur publication, celles de François Rousseau, son frère, restaient à imaginer. C'est aujourd'hui chose faite par la grâce de Stéphane Audeguy, qui, après un premier livre remarqué, *La Théorie des nuages*, n'a pas hésité, pour l'épreuve, toujours redoutable, du second roman, à se lancer ce défi inédit.

François Rousseau, donc. Ce dernier a effectivement existé et Jean-Jacques, qui l'a connu seulement quelques années, expédie son cas au début des *Confessions* : « Enfin mon frère tourna si mal qu'il s'enfuit et disparut tout à fait (...) et voilà comment je suis demeuré fils unique. » Lorsque débute la fiction d'Audeguy, nous sommes en 1794, et, durant le transfert des cendres de Jean-Jacques au Panthéon, le fameux François réapparaît comme par miracle. C'est un libertin caustique qui, à 90 ans bien sonnés, a un passé chargé. Et règle ses comptes. Il a traversé les soubresauts de la Révolution, vu trancher net – sur les échafauds de France – les idéaux de son frère. Il a sauté bien des frontières et bien des femmes, officié comme intendant d'un bordel chic, fabriqué des godemichés et des automates sexuels, toutes activités qui devaient le mener à la Bastille, où il devint l'ami intime du marquis de Sade. Bref, une vie et un parcours à l'exact opposé de son moraliste de frère, dont il se moque sans vergogne.

De même que François Vallejo avait réussi, l'an dernier, avec *Le Voyage des grands hommes*, à imaginer un road-movie dont les protagonistes étaient trois figures des Lumières, Audeguy a gagné son pari littéraire : *Fils unique* est à la fois un pastiche et un jeu de miroirs très érudits, un regard moderne et impertinent sur Jean-Jacques, mais aussi un roman malin, sautillant, excitant. La preuve que l'exigence n'empêche pas la fantaisie, tout au contraire. ● **O. L. N.**

Fils unique, par Stéphane Audeguy. Gallimard, 265 p., 17,50 €.

Stéphane Au

LA CHRONIQUE
DE DANIEL RONDEAU

Métamorphoses de la vilaine fille

Il est toujours réconfortant de voir un auteur considérable, et saturé de reconnaissance, ne pas s'installer dans la facilité. Mario Vargas Llosa se tient là, droit et souriant, devant nous, à chaque page de son nouveau livre. *Tours et détours de la vilaine fille* raconte l'histoire d'une liaison durable, avec des intermittences et des drames, entre une jeune fille pauvre, sexuellement attrayante et prête à tout, aussi douée pour les disparitions que pour les réapparitions, et un jeune homme naïf, sentimental et francophile.

Deux caractères s'aiment, se perdent, se retrouvent. Le destin semble se jouer d'eux. Il les a sortis de leur Pérou natal pour les précipiter dans le Londres hippique et épique des années 1970 ou dans un bordel de Tokyo. Mais le destin lui-même obéit à un maître : le romancier. Son talent de conteur est au plus haut. La structure du récit, terriblement efficace, mais aussi sa fantaisie, sa vitalité, servies par un style impeccable de naturel, rendent à la perfection le son de ce chaos qu'on appelle la vie. L'auteur fait danser les mots et enchaîne avec une fluidité enviable, et non sans malice, des rebondissements inattendus. Le lecteur tombe sous le charme ambigu de ces deux héros. Il souffre avec Ricardo et se perd avec la fille dans les labyrinthes du sexe.

Le sexe est une façon pour Vargas Llosa de poser avec humour la question du bonheur, dans une période de banalité culturelle et de désillusions en tout genre. Sartre et Camus s'éloignent. Quelques bavards (Deleuze et Derrida) tiennent le haut du pavé. La révolution est mensonge et peau de chagrin. Les seules libérations réussies sont celles de la chair. Mais la chair est triste, et Eros souvent sur la même orbite que Thanatos. L'auteur a tourné dans son encre ses souvenirs (Paris, Londres) et ses fidélités (Balzac, Miraflores, etc.), puis il a jeté dans son encrier des cristaux d'imaginaire et un peu du prestige de l'Histoire. Les années passent, les hommes changent, les femmes aussi, une émotion grandit, la vilaine fille va bientôt mourir. Tristesse ? Non, car au moment des larmes, le romancier sort une colombe de son encrier. L'oiseau porte un nom : littérature. ●

Le talent de Mario Vargas Llosa est au plus haut : il fait danser les mots dans un style impeccable de naturel

Tours et détours de la vilaine fille, par Mario Vargas Llosa. Trad. de l'espagnol par Albert Bensoussan. Gallimard, 416 p., 21 €.

Audeguy, Vargas Llosa : les premières pages sur www.lexpress.fr

Référence : RONDEAU, Daniel. « Métamorphoses de la vilaine fille », *L'Express,* 9 novembre 2006.

Annexe 92 : Portrait d'Arenas par lui-même

Portrait de l'auteur par lui-même

Je m'assois pour écrire sur une mauvaise chaise qui n'a plus de dossier. J'utilise une vieille machine au ruban usé et du papier d'emballage. Je fais des fautes d'orthographe impardonnables, que je corrige ensuite moi-même. J'écris dans une chambre sans air conditionné et presque sans fenêtres. J'ignore le dictionnaire et je lis tout vrac, depuis les premiers classiques jusqu'au dernier prix littéraire. Mais j'écris avec une confiance énorme, avec optimisme et violence. J'ai beaucoup de choses à dire.
J'écris car sinon je me verrais dans l'obligation de me jeter la tête la première du haut de ce troisième étage où je vis, ce qui serait un spectacle anti-esthétique pour les gens qui passent dans la rue. Sans aucun doute, j'écris par plaisir, un plaisir qui, comme tous les plaisirs, se transforme et pousse implicitement la volonté à accomplir implicitement un devoir urgent, qui est celui de protester. J'attends que le monde se réconcilie avec moi, mais pour l'instant nous sommes en guerre.
Je déteste ce réalisme peuplé de terres inutiles dans lequel ont été écrits, hélas ! la plupart des romans cubains. Je déteste aussi ces vieilles reliques antédiluviennes qui défendent encore un tel réalisme. Ces professeurs hoqueteux, et critiques de surcroît, qui occupent de hautes fonctions, retardent d'une manière pathétique le développement de notre littérature.
Sans aucun doute, je suis écrivain du « tiers monde », tant que l'on n'aura pas inventé le « quart monde ».

(Propos recueillis par Miguel BARNET et publiés dans *La Gaceta* de Cuba).

[Référence : *Les Monde,* 1969]

Annexe 93 :

Un homme à tuer : Jorge Luis Borges, cosmopolite

Scrutant avec plus encore de piété que d'ironie les vestiges de ce qui aurait pu devenir la civilisation européenne, mon maître (et j'ose dire mon ami) Wang Yuan-Ming, le fameux historien chinois qui vécut vers l'an 250 de l'ère maoïste[1], désespérait de ne jamais pouvoir s'expliquer l'inexplicable : l'anéantissement de la presqu'île européenne. Il avait pu dater la catastrophe : après 1952, avant 1987. Rien ne l'autorisait pourtant à la comprendre. Ouvert sur tant des mers ouvertes, comblé de minerai (et les plus rares), fertile en femmes, en guerriers, en chutes d'eau et en laboratoires, plus riches de savants que tout autre pays d'alors (Bohr, les Broglie, Einstein, Fermi, etc...) voilà soudain s'abîmer, aussi profondément dirait-on que l'Atlantide, tout un pan de la péninsule extrême-occidentale, écrasant sous sa ruine et la Russie d'Europe et tous les États-Unis du Septentrion (ceux-là, une cinquantaine). Pourquoi ? mais pourquoi ? Comment ? mais comment ?
Or, un soir de relâche, au bercement de son hamac, Maître Wang se mordit un doigt jusqu'au sang, puis cria : *Ivrika !* Il le cria si fort que nul ne l'entendit. Les idées cependant s'assemblaient à la hâte, comme ces puzzles qu'un ingénieux dispositif de cinéma recompose en quelques secondes : vers 1939de l'ère catholique, un certain Molotov, dont on ne sait pas grand chose, sinon qu'il avait dû se distinguer en qualité de grammairien, de philologue (ou de lexicographe), enseigna aux Européens que le mot *agression,* un substantif, venait de changer de sens. À son illustre et non moins funeste exemple, plusieurs de ses élèves entreprirent alors de chambarder le sens de tous les mots qui les embarrassaient. La *vérité* leur signifia toute façon d'*erreur utile*, ou de *mensonge collectif ;* l'*objectivité* se chargera pour eux d'une valeur obscène, et devint *péché capital* ; un peu partout dans la presqu'île on pendit, empala, décolla les *cosmopolites,* coupables de *trahison.* Or, depuis trois mille ans au moins, Wang Yuan-Ming savait de science éprouvée que la première tâche d'un bon gouvernement consiste à premièrement assurer les sens des mots, à premièrement ex-æquo en proscrire l'amour et le respect. Il disait volontiers qu'un peuple n'existe pas qui n'a pas son livre absolu, sa Bible ; en un mot, son *Dictionnaire.* Il attribuait non moins volontiers au *Kou Wen* et à K'ang Hi la pérennité de la Chine. Comment n'eut-il pas observé que l'Europe disparaissait de l'histoire quelques années après les libertés que venaient de prendre avec les noms, les adjectifs, et les adverbes ceux des linguistes qu'en souvenir de Marr, leur maître à tous, on disait parfois les « marrants ».
Excité par ses réflexions, Wang Yuan-Ming se rua sur les dictionnaires qui avaient survécu au drame de la péninsule. Il télécrivit à son ami brésilien Guilherme de Almeida, au savant romaniste algérois Ibn Hocine, ainsi qu'à plusieurs autres érudits, en les priant de lui téléviser leurs principales fiches sur les mutations des mots-clés entre 1500 et 1950. Un lettré Bambara lui fit parvenir, en téléfusée, une mince plaquette, treize pages tout au plus, et plus rare encore que mince : Ibn Hocine lui-même en avait toujours ignoré l'existence, bien qu'elle traitât, et dans le détail, d'un sujet qui l'enthousiasmait : la naissance et l'histoire du mot *cosmopolite.* Après des recherches qui, durant plusieurs mois, le détachèrent ou si peu s'en faut du plaisir, Wang Yuan-Ming découvrit que Paul Hazard auteur de ces quelques pages avait dû périr, peu avant l'anéantissement de la presqu'île, victime apparemment des persécutions dont par centaines , ou milliers, furent alors meurtris ceux qui s'obstinaient à donner aux mots leur vrai sens. Il faut avouer qu'avec un courage inconscient ou

1 Ainsi nommée en mémoire de Mao Tse Toung, l'ère *maoïste* commence en 1949 de ce qui fut l'ère chrétienne, ou catholique. Bien que je n'aie jamais connu maître Wang, je le tiens pour maître et ami, à cause de ses ouvrages, auxquels je dois à peur près tout.

désespérée ce Hazard faisait pièce aux linguistes « marrants ». Qu'on en juge selon le résumé de son travail.

À l'en croire (c'est de Paul Hazard que désormais je parle, et non plus de Wang, mon cher maître), un certain Guillaume Postel aurait donné en France droit de cité au terme *cosmopolite* : « Pour autant donc qu'on ne peut, venant à l'effet de la concorde du monde (pour la paix universelle, duquel je me nomme Cosmopolite, désirant la voir accordé, sous la Couronne de France)… » Dix-huit ans plus tard (1578), un certain Henri Estienne aurait à son tour exalté la chose et le mot : « Serez en danger d'être en risée à plusieurs cosmopolitains qui […] savent comment il faut vivre et comment il faut parler. » Afin (dirait-on) de bafouer les tenants du déterminisme et autres théoriciens du mot-reflet, lesquels avaient alors partie liée avec les divers « marrants », le mot *cosmopolite* s'installe en France pour y bientôt triompher sous Louis XIV, « au moment le moins cosmopolite » de l'histoire gallique. Mais l'Académie française, qui n'eut jamais d'autre souci que d'entériner les préjugés de ceux qui tiennent le pouvoir, proscrivit de son *Dictionnaire,* en 1694, un mot qui déplaisait au Prince gallican. Le mot pourtant était indispensable : ne figure-t-il pas, dès 1669, au titre d'un fameux ouvrage qui sera réimprimé : *Les œuvres du cosmopolite ?* Wang Yuan-Ming ne s'étonna donc pas de lire chez Paul Hazard que le *Dictionnaire de Trévoux,* fort peu suspect, quant à lui, de faiblesses gallicanes, accueillait le mot, avec ce commentaire (en 1720, ou 1721) : « Un ancien philosophe étant interrogé d'où il était, répondit : je suis cosmopolite, c'est-à-dire citoyen de l'univers ». Trente ans plus tard, Fougeret de Monbron publiait à ses dépens, mais sous l'invocation de Cicéron aux *Tusculanes* (*Patria est ubicumque est bene*), un éloge du citoyen du monde, autrement dit *Cosmopolite.* Tant et si bien qu'en en 1750 ou 60 une bonne partie de l'opinion, la meilleure, honorait l'esprit cosmopolite :

Le véritable sage est un cosmopolite.

Attardé à flagorner le souvenir de Louis le Grand, l'Académie se résigne à consigner le mot ; mais voyez bien la perfide : « Un cosmopolite n'est pas un bon citoyen » ; quitte sous la Révolution, à louer avec prudence un homme si bien en cour : « Le cosmopolite regarde l'Univers comme sa patrie. » Le cosmopolitisme semble avoir conquis son plein sens, et la presqu'île toute entière. « Heureux, écrit alors Louis-Sébastien Mercier, heureux qui connaît le *cosmopolitisme littéraire* ! Il se jette dans les grands compositions de Shakespeare et de Schiller ; Racine lui donne du plaisir, et Eschyle du ravissement. Venez, muses étrangères, au front libre, à l'attitude aisée, à la marche fière et décidée. » Hélas, la tyrannie d'un étranger, Buonaparte, allait bientôt exiler l'esprit cosmopolite ; l'usurpateur vaincu, le cosmopolitisme aussitôt reflorissait. Ici prenait fin le travail d'Hazard[2].

Maître Wang en mesura si exactement la portée qu'il poussa plus loin son enquête : sa maîtresse en vain s'en plaignit. C'est que, dans les *Fragments lyriques extrême-occidentaux* édités à Hong Kong par le Pr. Wou K'o Siun, en l'an 47 de l'ère maoïste, il venait de lire ces quelques mots, attribués à un Bodler, ou Beaudelert (telle paraît l'orthographe du nom, que je recompose à partir de sa transcription chinoise) : « Peu d'hommes ont cette grâce divine du cosmopolitisme. » D'autre part, Ibn Hocine fut bientôt en mesure de télécrire deux précieuses références. L'une, tirée d'un des trois exemplaires connus de *Webster's New International Dictionary, second edition, unabridged,* publié à London en 1934 (c'est-à-dire sur le site de l'actuel village de Tell Atom[3] ; elle disait :

2 Plus heureux que maître Wang, j'ai trouvé un second exemplaire (intact) de la brochure, tandis que je fouillais le Mons Pessulanus, au midi de ce qui fut la France ; fragment d'un ouvrage dont il ne reste plus rien d'autre : les *Mélanges Baldensperger.*

3 L'orthographe est controversée : *Tell Atom* ou *Tell At Home ;* l'une est l'autre se justifient.

« *Cosmopolite : one at home in every country; a citizen of the world; one without national prejudices or attachements* », autrement dit : « Celui qui se trouve chez soi en tous pays ; celui qui se sent citoyen du monde ; celui qui n'est lié par aucun préjugé nationaliste ou national », celui-là est *cosmopolite.* Rédigé dans la même langue morte (qu'un dictionnaire bilingue avait permis d'interpréter), l'autre document reproduisait un article du *Concise Oxford Dictionary* (le seul exemplaire connu figurait au catalogue de la Bibliothèque panarabe de Dar Es-Salam sous le cote *mîm talata* ou *talatin arba'a mia tisa'a ou arba'in* ; 195, lisait-on sur la page de titre, déchirée[)]. Maître Wang sut en conclure que jusqu'en 1950 (qui sait, jusqu'en 1959) *cosmopolite* désignait encore, dans l'île *extrême-occidentale,* un citoyen du monde affranchi de tout préjugé national ou nationaliste : « Citizen of the world; free from national prejudices ». Enfin, et grâce à Guilherme de Almeida, Wang Yuan-Ming apprit qu'en 1936 un dictionnaire espagnol définissait ainsi *el cosmopolita* : « Dícese de la persona que considera al universo como patria suya : Los americanos suelen ser cosmopolitas. » Comme il soupçonnait Maître Wang de ne lire qu'à peine l'espagnol, Almeida s'était permis de traduire en chinois ces quelques lignes : « se dit de toute personne qui tient l'universel pour sa patrie. Au figuré : quiconque est épris des voyages : Les Américains sont volontiers cosmopolites [»].

Le soir même, à l'agréable surprise de sa sensuelle amie (on m'assure que parfois il l'appelait « *ma foluptueuse* »), Maître Wang Yuan-Ming fut de très sage humeur : très *foluptueux.* Il tenait son explication, que voici : vers le milieu du XX^{e} siècle, sous prétexte que les Américains voyagent volontiers, autrement dit : se livrent à l'espionnage, et parce que les dictionnaires extrême-occidentaux appelaient celui-là *cosmopolite* qui volontiers prend le bateau, l'avion, la clé des champs, les linguistes « marrants » décidèrent, avec sérieux, que le terme *cosmopolite* désormais voudrait dire : *qui s'adonne à l'espionnage* : par un effet de logique qui ne surprendra que ceux qui ne connaissent pas les mouvements browniens, les « marrants » précisèrent que ceux-là même qui ne voyagent qu'en pensée seraient à l'avenir pendus ou empalés, en leur qualité des *cosmpolitains* : tous ceux par conséquent qui lisaient *à la fois* Goethe et Montaigne, Abou Nouwas et Dostoïevski, Valery Larbaud et Borges.

Je dois avouer qu'à ce point de son raisonnement, Maître Wang eut le gosier sec : car enfin, le vénérable (et combien vénéré) Mao Tse Tung, le père-fondateur de la patrie chinoise, n'avait-il point, dès l'an premier de l'ère maoïste, enjoint à ses partisans d'*appliquer aux masses les principes de Marx et de Lénine ?* Lénine, un russe : Marx, un juif allemand ! Il fallut d'abord résoudre ce petit problème : sagace autant et plus qu'on le dit, Maître Wang eut tôt fait de se donner réponse : plus sages que ceux de la presqu'île extrême-occidentale, les « marrants » chinois avaient agi comme s'ils appréciaient le cosmopolitisme, sauvant ainsi les fils de Han de la misère et de la ruine. Tandis que Mao Tse Tung, plus grand que même Yu le Grand, introduisait en Chine le cosmopolitisme avec la bénédiction des « marrants », les « marrants » de Moscou commettaient la faute même des Mongols et des Mandchous : ils avaient oublié que la Chine était morte durant des siècles, pour s'être coupée de l'Inde et de la Perse, de l'Europe et du Japon. Dans les papiers posthumes que Maître Wang a laissés inédits, je déchiffre en effet la note que voici : elle parachève son argument sur les mutations langagières : « Remercier Alm [eida] qui vient de m'envoyer le document ci-joint. » Une pince-trombone, toute rouillée, attachait à cette fiche un microfilm et sa traduction un peu libre : « C'est le 1er février 1950 que Fadeiev, dans *La Pravda,* accusait Lukacs de cosmopolitisme, et de comparatisme (autrement dit de s'intéresser à la littérature comparée) bref, d'une sorte d'objectivisme qui n'hésitait point à discerner des traces de raison jusqu'au cœur pourri de l'existentialisme. » Pour ceux qui sauraient l'espagnol, et me soupçonneraient de traduire trop

librement, voici la référence : Guillermo de Torre, *Problemática de la literatura*, Buenos Aires, Losada, 1951, p. 313[4].

*
* *

Tout lui devenant clair, maître Wang écrivit à son ami Guilherme de Almeida. Ci-dessous, copie (de la copie au pinceau sympathique) respectueusement prise par moi, Lou Tcho, disciple indigne, mais fervent de Maître Wang[5].

« Précieux ami,

« ma pensée continue à veiller près de votre écritoire.
« *quand je considère avec exactitude l'inconstance du monde et ses vicissitudes*, comme disait un lyrique dont il nous reste trois fragments, quand je m'interroge sur la mort, soudain, de l'Europe en sa pleine force, et que successivement de toutes les raisons j'élimine les moins graves : épidémies, guerres civiles, religieuses ou nationales, j'en reviens à celle-ci qui m'angoisse et me satisfait, qui m'angoisse parce qu'elle me satisfait ou peut-être aussi me satisfait parce qu'elle m'angoisse (oui, l'homme est un étrange bête), et qu'il faut sans délai que je vous communique, car je vous sens soucieux de vous-même, et non certes à la légère, depuis que les États-Unis[6] ont formé le projet de réduire de 5 % le contingent des livres qu'ils importent de Chine et de 10 % le quota prévu pour les disques lapons. Si l'Europe a disparu, sans doute est-ce en partie pour avoir oublié l'usage de ses diverses langues, qui s'étaient fondues en sabir atlantique (ainsi que le suggéraient *Temps Modernes*, cette revue dont le titre a pour moi je ne sais pas quel cruel humour : mais – et je déplore que ce magazine ait abandonné ses recherches linguistiques – c'est aussi, je présume, parce que les « marrants » corrompirent à ce moment-là le peu qui subsistait de mots encore intacts : justice, liberté, ou cosmopolitisme.
Quelque immense et redoutable qu'on l'imagine, quand un pays ne sait plus le sens de ses mots, que lui reste-t-il à défendre que des nuées ? Seriez-vous prêt à mourir pour un cumulus ? pour un stratus ? pour un cirrus ? Pas même, je parie, pour un cumulonimbus. Vous auriez cent fois raison. Quand un empire à ce point se déshonore qu'il suspecte ses citoyens ; qu'il s'interdit et leur interdit de connaître la vie, les mœurs, les pensées de l'étranger, il se suicide. Nul jamais n'a détruit l'Europe. L'Europe s'est suicidée.
J'ai découvert en effet que, dans les années qui précédent son évanouissement, elle s'interdit jusqu'à ce bénin *cosmopolitisme littéraire* qui justement la constituait. Sous prétexte qui ni l'eau ni la terre ne sont exactement de la nature des roses, supposons qu'un jardinier fou déterrât tous ses rosiers et leur refusât l'arrosoir : combien de jours vivraient les roses ? Sous l'influence des « marrants », l'Europe fut ce jardinier ; ou ces roses. Nul n'osait plus s'affirmer citoyen de la terre tourneuse ; à peine risquait-on quelques parole : *téléphone* et *coquetèle*, *algèbre* et *scherzo* dénonçaient, confondaient, perdaient le *cosmopolite*. De totem, le mot devient tabou.

4 Après cinq siècles, l'ouvrage se lit encore : on y trouve un exposé correct (science et conscience) des maladies mentales épidémiques dont souffrit alors (divertissement) l'écrivain péninsulaire.

5 Qu'on ne s'étonne pas si je publie un document confidentiel. Chacun sait (M. Courtade en particulier, qui le tient d'un trotskiste, lequel le tient d'une femme, laquelle le tient de sa femme de chambre, laquelle apparemment le tient de son pot de chambre) que j'appartiens à l'Intelligence Service. C'est pourquoi je peux sans erreur divulguer un texte archi-secret, qui parut dans 502 ans (Étiemble).

6 E. U. do Brasil, cela s'entend (Étiemble).

À preuve, un exemplaire de *Fictions*[7], en traduction française ; ce livre tout piqué, tout jauni, aux pages de poussière, dut figurer, dans la bibliothèque d'un érudit : page trois de la couverture, on avait collé un enveloppe jaune bourrée d'articles et de coupures qui concernent ce vieil ouvrage. J'ai scruté ce dossier. Or je ne vois personne qui se hasarde à considérer dans Borges ce qui m'en paraît l'un des plus séduisants aspects : la perfection de l'esprit cosmopolite. Brillamment, je l'avoue, et non sans quelque apparence de bien-fondé, ils parlent de mystère ou de métaphysique, de transcendance et d'absurde (ce qui semblait alors la mode) ; un seul entrevoit que l'auteur n'atteint à la poésie qu'en outrant l'intelligence, en raffinant sur la logique ; les autres s'égarent, ce me semble, jusqu'aux borborygmes du romantisme viscéral.

En ce années pour l'Europe si menaçantes, quel réconfort apportait ce chef-d'œuvre ! Quelle arme dans la lutte contre les excès de la secte « marrante » ! Pas un mot à ce sujet dans les coupures. Quel aveu, n'est-ce pas ! Puisqu'il s'agit d'un livre publié jadis en Argentine, peut-être saurez-vous m'éclairer une première difficulté, relative à l'histoire du cosmopolitisme ? Depuis ces *Fictions*, si nous en avons lu, en arabe, en portugais, en japonais, des livres qui se donnaient pour des romans ou des nouvelles, et qui n'étaient que le compte rendu d'un roman, d'une nouvelle imaginaires ! Peu d'hommes à cet égard auront eu sur l'histoire des lettres universelles autant d'influence (dirai-je : et aussi discutable) que ce Borges. A moins que… et c'est ma difficulté.

Peu d'années avant la traduction de *Ficciones,* paraissait à Paris un ouvrage dont on ne parle guère ; censément de fiction, lui aussi ; et pourtant, qui le jugerait selon les lois qui gouvernent le *Hong Leou Mong* ou le *Kin P'ing Mei?* L'auteur présumé, Klossowski (un Polonais apparemment comme Kostrowitski) présente son travail comme si ce fût la recension d'un roman suisse à peu près inconnu : *La Vocation suspendue.* Je n'ai jamais vu le fameux original ; j'incline à croire que ce Klossowski jamais n'a lu de roman suisse ; sa technique alors deviendrait originale, ainsi qu'on l'écrivit une fois (à ma connaissance). Technique originale, je le veux bien ; imparfaite assurément. Quelque adroitement qu'il les masque, certaines gaucheries ne m'en paraissent pas moins gauches : « Pour en revenir à *La Vocation suspendue* »[8], écrit-il, p. 22, alors que nous n'y sommes jamais venus encore, et qu'il reconnaît ainsi la lenteur de sa mise en train. Ou bien, pp. 23-24, Klossowski feint de blâmer chez le prétendu Suisse cela précisément qu'il sait qu'on doit lui reprocher : « Il a fait une série de portraits psychologiques plutôt que réussi à créer des personnages et l'on se demande si les caractères un peu statiques de ces derniers ne proviendraient pas d'une transcription pure et simple de la réalité vécue » (argument d'autant plus ingénieux que notre ami Hocine interprète la *Vocation* comme un roman à clés, et l'un des personnages du Parti de la Dévotion – ce mouvement laïc en butte aux inquisitions et persécutions du Parti Noir – comme le portrait d'un célèbre et quelque peu instable arabisant, instable je veux dire au sens religieux : chrétien, oui, mais féru de mystique musulman et suspect de penser parfois, lui aussi, en son for intérieur : *ana el Haqq*[9]*)*. En vérité, la technique est ici trop souvent déficiente pour que je n'incline pas à considérer ce Klossowski comme le créateur d'un nouveau genre, un salmigondis de psychanalyse et de démonologie, le tout camouflé en recension d'un faux roman. Jusqu'au langage, pour tendu qu'en le sente, qui ça et là faiblit ou s'embarrasse. Au philologue attentif (notamment) que j'apprécie en vous, je signale deux ou trois faits qui vous permettront de préciser l'état de la syntaxe à la veille du cataclysme : *sans que,* plusieurs fois construit avec *ne,* ce qui tend à prouver que le solécisme acquiert enfin force d'usage : *le moyen le plus immédiat,* qui corrobore une de vos notes (*Revue des langues feues*) sur l'abus des comparatifs lors même que l'adjectif se refuse à toute quantification,

7 Gallimard, 1952, collection « La Croix du Sud », dirigée par Caillois.
8 Gallimard, 1951.
9 *Mon Je est la Vérité,* célèbre blasphème attribué au Hallaj.

de quelque degré que ce soit : central, parfait ou immédiat. Je me demande enfin sin ma gêne devant *sordidité* résulte ou non de ma qualité (ici : mon défaut) de Chinois ; ne viendrait-elle pas de l'horrible – *didi* ?

Je ne désespère pas de pouvoir établir que l'ouvrage de Klossowski parut en France avant le volume entier des *Fictions.* Mais j'ai consulté l'édition princeps argentine, celle de 1944 ; j'ignore la langue espagnole, non point les chiffres arabes : j'ai donc pu déchiffrer sans trop de peine le sous-titres : 1935-1944. Certaines *Fictions* préviendraient donc le Klossowski, et de quinze ans ! D'autre part (je viens de le vérifier), deux ou trois *fictions* paraissent en France avant même l'année 1949. Pouvaient-elle échapper à l'âpre intelligence, au goût de l'insolite où je reconnais Klossowski ?

Bref : qui créa le récit-compte-rendu-d'un-roman-qui-n'est-existe-pas ? Klossowski ou Borges ? Daignerez-vous, précieux ami, m'éclairer ce point noir ?

Et voici le second sujet à l'occasion duquel je désirerais obtenir vos lumières. L'Amérique aurait-elle conservé des documents qui me permettaient d'inventorier, ou de reconstituer – fût-ce en partie – la bibliothèque personnelle de Borges ? Vos instituts officiels, universitaires ou autres, ont-ils gardé dans les archives les fiches de prêt ? Comme je voudrais savoir, et mieux qu'un peu, ce qui lisait alors le parfait cosmopolite ! Et ses langues familières ! Et ses auteurs d'oreiller ! Je m'irrite, parfois, de voir si floue la pauvre image que je me suis formé de lui. Encore osé-je me flatter de savoir qu'il reçut en Suisse le meilleur de sa formation : on y parlait l'allemand, l'italien, le français, le romanche ; comme nous avons quelque raison de présumer que Borges naquit sang-mêlé (espagnol, anglais, portugais), comme on nous le dit natif et citoyen de Buenos Aires : nous le situons grosso modo : les lettres péninsulaires avaient pour lui peu des secrets, sans doute : mais l'arabe, mais l'hébreu ? Un de ses ouvrages à pour titre *El Aleph* ; il mentionne souvent le *Sepher Yetzireh*, et spécule en quelque autre lieu sur le *gimmel* (notions que j'ai prié Ibn Hocine d'un jour prochain m'élucider). Il faudra bien que je m'occupe aussi, et sans tarder, d'apprécier les allusions chinoises éparses un peu partout : il se réfère au *Hong Leou Mong*, mais de telle façon que bien malin celui qui dirait s'il l'a lu (de son temps, peu d'extrême-occidentaux auraient pu citer les titres exacts de *deux* romans chinois). À cette fin, et pour que je puisse parcourir l'œuvre entier, je vous prie de mobiliser tous les librairies d'occasion (ceux de Pernambouc, et du Haute d'Amazone!) ; demandez-leur, à ma pauvre intention, *Dos fantasías memorables*, que Borges publia vers 1945, sous le pseudonyme de Bustos-Domecq, c'est-à-dire en association avec Adolfo Bioy Casares : l'ouvrage ne fut tiré qu'à 300 exemplaires, dont aucun ne figure au catalogue général des bibliothèques chinoises, tant privés que publiques. Enfin, vous me combleriez si vous me dénichiez trois autres livres de Borges : *Las Kenningar* (dont le titre énigmatique… *Historia universal de la infamia, Historia de la eternidad]*. Moyennant quoi, je serai seul à blâmer si je n'établis point ce qu'était alors le cosmopolitisme. Alors : au moment à la fois de sa mort, et de son *acmé* (comme on disait, non sans pédantisme).

Faut-il vous le confier : je soupçonne cet excellent cosmopolite de n'avoir que mal connu, ou point du tout, ce qu'ils appelaient le Proche, le Moyen et l'Extrême-Orient : si j'examine leur *Index Translationum*[10], dont plusieurs volumes sortirent des presses au moment à peu près des *Fictions*

10 Le troisième tome de l'*Index Translationum,* répertoire international des traductions, parut en effet en 1951, grâce aux bons soins de l'Unesco, ainsi que les deux premiers. On s'étonnera (j'espère) du ton quelque près méprisant dont Wang Yuan-Ming le qualifie : « leur *Index* » (au sens même où Lenine disait : « leur Westminster ») ; il faut avouer que maître Wang a des excuses : le Liechtenstein figure à l'*Index* des traductions pour 1950 ; non point la Chine maoïste. À qui s'en prendre ? À la discrétion des certaines républiques populaires ? (mais non pas de la Hongrie) ; aux partis pris américains ? (mais la préface déplore les absents). Lacunes d'autant plus fâcheuses, à mon sens, que plus grand le travail et, malgré ses imperfections, plus utile, pour les trente-quatre pays qu'on étudie (Étiemble).

françaises, autant dire qu'on ne traduisait rien, sinon de l'anglais, du yanqui, de l'allemand, du russe et de l'italien. Du fait de sa culture espagnole, je veux espérer que Borges connut le plus fécond de la pensée arabe, le plus doux des divers *Dirans* ; il a pu lire, et je m'en réjouis, *El libro de la bandera de los campeones,* de *Ibn Sai'd al-Magribi,* anthologie bilingue de poèmes arabo-andalous : que n'a-t-il pu lire ! Mais qu'à-t-il lu ? Quant à la Chine, hélas ! Or, un de mes jeunes amis se propose d'étudier l'image que se formaient d'elle, entre 1250 et 1950, de Marco Polo à Borges, les esprits cosmopolites. C'est pourquoi je vous prie de vous prodiguer : ah ! si vous pouviez me communiquer l'inventaire de la bibliothèque ! (elle m'emporterait plus que celle même de Babel!).

En vérité, nous ne consacrerons jamais assez de notre vie à étudier le mort de l'esprit cosmopolite au siècle XX[e] de l'ère catholique. Le voilà chez vous de nouveau en péril. Défendons-le, sans merci ; et prenons quelque courage : son destin fut toujours précaire. À preuve, ce détail: au moment où sévissaient Fadeiev et les grammairiens de l'école « marrante » paraissait en France une brochure qui se donnait pour le manifeste, ou la charte, d'un nouveau comparatisme, d'un nouveau cosmopolitisme : mais voilà – l'auteur, M.-F. Guyard[11], y commettait une de ses imprudences qui ne pardonnent guère, celle d'étudier les « agents » du cosmopolite : traducteurs, émigrés, voyageurs, exilés. Les « agents » ! « Vous voyez bien, s'écrièrent tous les « marrants »; vous voyez bien : il avoue ! Les comparatistes et autres cosmopolites sont des « agents » de l'étranger ! ». Ici fâcheusement se termine, au bas d'une page, le mémoire que moi, Lou Tcho, disciple indigne, pieusement j'ai transcrit d'après le pur pinceau de Maître Wang Yuan-Ming. »

*
* *

Grâce à l'Intelligence Service, j'ai pu vous révéler ce précieux document, qui parut dans 502 ans. Au risque toutefois de contrister le pieux Lou Tcho et son bon Maître, je hasarderai quelques positions ; même, quelques critiques.

Quant au problème de priorité : je comprends mal qu'on se le pose. Borges le premier du premier coup porta le genre à son point de perfection : la brièveté. Qu'avant de concevoir sa *Vocation,* Pierre Klossowski ait ou non connu les *Fictions,* peu importe. Il n'a point accepté les règles de ce jeu : il a écrit ses deux cents pages. Pour une recension, deux cent pages c'est dix fois trop.

Second grief (que vos tablettes, Wang Yuan-Ming, m'accablent de leur indulgence !) second grief, dis-je : pourquoi n'estimer en Borges que l'inventeur d'un procédé ? Car enfin, *Les ruines circulaires, La loterie à Babylone, la Bibliothèque à Babel,* que j'avoue tenir pour très obsédantes, ce ne sont que fictions banales ; je veux dire : que belles histoires. Les problèmes que les philosophes ne se posent que parce qu'il est trop aisé de démontrer que l'homme jamais n'en saura le fin du mot, je les vois enfin traités selon qu'ils le méritent : en fables. Soit que Borges nous signe le divin désordre, soit qu'il joue à sonder tous les possibles, à vaincre l'idée de temps ou de mémoire, chaque fois il invente un mythe aussi beau que le plus beaux du monde. Mais, vivant aux XX[e] siècle, il se garde bien d'oublier que son temps est celui de *Mystère magazine.*

D'où ce grief, le troisième : Wang Yuan-Ming n'a pas tracé mot de ce qui fait pour moi le charme de *Fictions* : dans le genre « mythe », qui fera mieux, plus mystérieux, plus Sherlock Holmes, que *Le jardin des sentiers qui bifurquent,* ou que *La forme de l'épée ?* Regrettons que Maître Wang ait ignoré d'*Abenjacán el Bojari, muerto en su laberinto,* et qui parut dans *Sur* en 1951 ; sans doute y

11 Voyez en effet : M.-F. Guyard. *La littérature comparée,* P.U.F., 1952, et surtout ch. III : *Les agents du cosmopolitisme littéraire.*

eût-il appris que Borges s'ingénie (et qu'il excelle) à imaginer des situations policières inextricables : celle où l'assassin est mort quand se produit l'assassinat, de sorte que *Zaid* se fait passer pour Abenjacán, tue Abenjacán, et par conséquent devient Abenjacán. Je préciserai, non sans vergogne, que si seulement Maître Wang avait lu avec soin l'*Examen de l'œuvre d'Herbert Quain*, l'une de ses fictions, il aurait compris que Borges a formé l'idée d'un roman où le lecteur *doit* découvrir, à seconde lecture « une *autre* solution, la véritable, et se montrer ainsi plus subtil que le détective ! ». Faudrait-il supposer qu'il a sauté *La Mort et la boussole*, où le détective, à mesure qu'il croit cerner les coupables de crimes déconcertants, se laisse prendre au piège que lui tendent ses meurtriers ? Mais qui pourrait ne pas commencer la lecture d'une histoire si bien titrée ? L'ayant commencée, qui pourrait s'interrompre ? Avouons-le donc : Borges est passé maître en conte de policiers. Rien là de surprenant : l'intelligence faite homme pouvait-elle se priver de la seule technique dont puisse actuellement se flatter le roman : celle du *Mystère de la chambre jaune* ou des *Karamazov ?* En ce siècle où les sots ne manquent point, j'aime que Borges, à rigueur d'intelligence, retrouve sans faillie l'épouvante et le merveilleux.

Quant à l'affaire du *cosmopolitisme :* sachons gré à Wang Yuan-Ming d'estimer à son prix cette « grâce divine », sans laquelle il n'est point de civilisation ; si pourtant j'étais un « marrant », je connais déjà ma réponse, et qu'elle puerait le sophisme : « Qui dit échange, dit que ceux qui échangent ont quelque chose à échanger. Des techniques partout les mêmes, trop de touristes, un peu partout, voilà qui menaçait de paralyser la vieille Europe. Si nous n'avions pas pris sur nous de stopper le processus de nivellement et d'uniformisation, la race blanche tout entière allait bientôt dégénérer. Nous avons pendu tous les cosmopolites : c'est que nous pensions à nous arrière-neveux, dont nous voulons faire, plus tard, beaucoup plus tard, autant de cosmopolites. Et, donc, mort à Borges ».

(Il est vrai que que celui-ci n'est pas tendre pour les « marrants ». Le seuil qu'il introduise, un certain Moon, Vincent Moon, est un capon, un mouchard ; au demeurant, le principal héros d'une parfaite histoire).

Pour moi qui tiens autant à mon bonheur qu'à celui de mes arrière-arrière-arrière neveux, je veux jouir *hic et nunc*, ici même, et dare-dare, de la grâce divine dont par grâce inhumaine on se propose de me châtrer : je veux garder le droit de lire Borges. Si les oukases de nos tristes « marrants » ont pour fin de former de bons soldats, bien abrutis, je dis que c'est mal concevoir le patriotisme ; car Borges le cosmopolite a chanté Buenos Aires, le lieu de sa naissance et de celui de son séjour ; faisant plus pour son pays par un seul beau livre, d'écriture sèche, subtile, que vingt mille « marrants » qui s'efforcent de mal écrire. C'est pourquoi j'aimerais qu'on le lût dans l'original. Non pas que la traduction soit mauvaise ; assez bonne plutôt, avec de très bons moments ; mais Ibarra et Verdevoye pourraient améliorer ce premier état de leur texte. En vue des innombrables tirages que je souhaite à ces *Fictions*, je signalerai quelques erreurs, que j'ai relevées dans les cinquante premières pages[12]. P. 24, *Tous les ans* ; non : *cada tantos años* c'est-à-dire *tous les trois ou quatre ans* ; p. 27, dans la phrase sur Alfonso Reyes, omission de trois mots (*de índole personal*) et ceut *ex ungue leonis*, qui ne veut rien dire (il s'agit du fameux *ex ungue leonem*) ; même page ce « *new world »* ; non : ce « *brave new world* », qui fait allusion au livre d'Aldous Huxley : même page, décidément malencontreuse : *dirigé par un homme de génie obscur,* ce qui veut traduire, mais ne traduit pas : *oscuro hombre de genio* (*obscur homme de génie*) ; p. 30, *Spinoza impute à leur inépuisable divinité les attributs de l'étendue et de la pensée* ; Borges écrivait : *à su inagotable divinidad los atributos*, ce qui pour moi veut dire : *à son dieu inépuisable* (le sien, le dieu de

12 Ce qui m'autorise à supposer qu'il faudrait revoir l'ouvrage entier.

Spinoza) ; p. 31, un *faussement,* pour *falseo,* n'est pas français, alors que *falseo* dit bien ce qu'il veut dire : qu'à nommer un état mental, on l'adultère (ce mot un peu recherché ne messiérait point à *falseo,* que teinte un rien d'archaïsme) ; p. 39, pourquoi *déduit,* quand Borges dit *educido,* et au sens propre : faire sortir une chose d'une autre, comme d'un silex l'étincelle ; p.43, ce que je suppose un lapsus : *dans certaines régions de Tlön* pour : *en ciertas religiones de Tlön* (*dans certaines religions de Tlön*) ; p. 45, autre lapsus : *des lois humaines,* pour *inhumaines,* et quelque mots sautés dans la phrase d'après : *urdido por hombres* ; p. 46, contre-sens sur *el mero español*, que Verdevoye traduit *le simple espagnol* ; Borges veut dire et dit : *el mero español*, c'est-à-dire *l'espagnol lui-même,* (il s'agit là d'un américanisme assez connu et que j'ai parfois entendu au Mexique). Voici pour l'*Approche du caché,* traduit par N. Ibarra : p. 47, omission de John H. Watson, au cours de la première phrase : quelque lignes plus bas, il faut dire *la double et invraisemblable tutelle de…*, au lieu de *la double invraisemblable,* car Borges a mis la virgule entre les deux adjectifs ; p. 48 : *Le papier était, à peu près, du papier journal*, où *à peu près* n'est pour *casi* qu'un fort gauche à peu près ; p. 49, *tumulte civil* colle bien à l'espagnol, *tumulto civil*, mais ne colle pas en français ; il faut *émeute,* ou *bagarres* ; même page, est-ce vraiment *meurt piétiné* ? *muere y es pisoteado*, c'est-à-dire, ce me semble, *il meurt*, après quoi *on le piétine* ; même page, *Dieu l'Indivis*, n'est pas mal ; c'est même du français vieillot ; mais Borges disait *indivisible,* non point *indiviso* ; trop belle traduction, qui prête à l'écrivain une intention que je n'y trouve pas ; même page, *il tue – ou pense tuer –* ; je dirais plutôt en suivant l'espagnol : *Il tue – ou croit avoir tué –* ; p. 50, *sur la terrasse où il y a un puits*, alors que Borges précise que le puits au beau milieu de la terrasse : *en el centro* ; p. 51, *despojador* de cadavres se dit en français *détrousseur* (et non pas dépouiller) de cadavres ; même page, plutôt que : *revient à un hommage*, l'espagnol me suggère : *équivaut à un éloge* ; même page, *regarde naître les jours sur la mer d'un contentieux de Madras,* où l'ordre de mots n'est pas tolérable, pour : *desde una escribanta* ; p. 52, *incrédulo* serait mieux rendu par *scéptique* : je pense, que par *mécréant* ; p. 53, l'espagnol suggère *la part en eux du divin* plutôt que *leur portion de divinité*, etc.[13]

S'agissant d'un livre aussi chargé d'intentions, ces quelques amendements ne me semblent pas superflus. Et puis, c'est connu, toute vipère *cosmopolite* peut engendre un formaliste : C.Q.F.D.

P.S. – Peut-être conviendrait-il d'écrire maintenant un essai sur l'influence de *Fictions* sur cet article sur *Fictions*. J'y songerai.

ÉTIEMBLE.

[Référence : *Les Temps modernes,* 1952]

13 Nous disons *Travancore*, et non point *Travankor*, etc.

Annexe 94 :

« *La Maison verte* » de Mario Vargas Llosa

En 1966, le Péruvien Mario Vargas Llosa publiait à Barcelone la *Maison verte*[14], au moment où paraissait en France la traduction de son premier roman, la *Ville et les Chiens*[15]. Curieusement, le public avait dû attendre la traduction de ce livre qui avait obtenu une seconde place au prix Formentor et le Prix de la critique espagnole en 1963, et qui apparaissait aux yeux des critiques étrangers – de langue espagnole ou non – comme une épreuve éclatante de la vigueur et de renouveau du roman sud-américain.

Œuvre d'inspiration autobiographique, que la *Ville et les Chiens* met en scène un établissement scolaire des faubourgs de Lima, le collège militaire Leoncio-Prado. Lors de la parution du livre au Pérou, professeurs, officiers et cadets du collège, scandalisés par ce témoignage impitoyable, organisèrent un autodafé vengeur et brûlèrent solennellement le roman.

En perpétuelle représentation, les cadets jouent leur rôle et doivent le jouer jusqu'au bout, se trompant eux-mêmes et trompant les autres. Plus que le roman de la démystification de la jeunesse, *la Ville et les Chiens* est le roman de l'imposture : des cadets (« le Poète », « l'Esclave », « le Jaguar ») devront jouer la comédie de la sensibilité, de la soumission, de la force virile, cette fameuse « virilité » (machismo) dénoncée par tous les jeunes romanciers sud-américains. « *Une moitié, leurs parents les envoient pour qu'ils ne soient pas bandits*, dit un officier. *Et l'autre moitié pour qu'ils ne soient pas pédés.* » Mais, pour Vargas Llosa, personne n'échappe à sa condition.

Un monde qui s'engloutit

Il rompe avec le traditionnel manichéisme du roman sud-américain. Personne n'est ni tout bon ni tout mauvais : il arrive simplement que le milieu environnement exacerbe certaines tendances latentes. Dans le milieu clos, palpitant et cruel que est le collège Leoncio-Prado, le lâche atteindra le fond de le pleutrerie, le Noir se sentira encore plus Noir, l'Indien encore plus Indien. Cette ambiguïté, nous la retrouvons amplifié, dans l'espace et dans le temps, dans la *Maison verte*. L'action se déroule entre une ville du nord désertique, Piura, et Santa-Maria-de-Nieva, sorte de poste avancé, avec sa mission, sa petite garnison, son « maire », de l'autre côté des Andes, dans le bassin du haut Maranon, affluent de l'Amazone. Deux régions insolites, « magiques », où les éléments naturels et climatiques se conjuguent pour donner aux êtres et aux choses un aspect et un sens nouveaux.

Santa-Maria-de-Nieva sert de base à des expéditions menées contre les indigènes de la région. On en ramène périodiquement des fillettes que l'on confie aux religieuses de la mission. Ce monde amazonien évoque celui du *Partage des eaux*, d'Alejo Carpentier[16] : deux âges, deux civilisations, s'y affrontent dans une nature hostile.

Roman du doute, la *Maison verte* est aussi celui du renoncement. La nature et l'environnement humain exercent une force corrosive égale à celle de l'atmosphère du collège Leoncio-Prado. Les personnages suivent un itinéraire qui est souvent celui de la déchéance. Ainsi, Lituma, le sergent en garnison à Santa-Maria-de-Nieva, s'attire le respect de ses hommes et la sympathie des gens de la bougarde. Il épouse une Indienne, ancienne pensionnaire de la mission. Mais, de retour à Piura, sa

14 Mario Vargas Llosa, la *Casa verde* (Seix Barral, Biblioteco [sic] Formentor, Barcelone, 1966, 430 p.)
15 *La Ville et les Chiens* (Collection « La Croix du Sud », Gallimard, 1966, 396 p., 22 F.)
16 Collection « La Croix du Sud », Gallimard, 1956, 332 p., 10 F.

ville natale, il retrouve une bande d'amis, ivrognes, fainéants et vantards, et il finira pour prostituer sa femme.

Autre personnage-clef, aux dimensions faulknériennes, Anselme, le jouer de harpe. Il arrive un beau jour à Piura, au milieu d'une tempête du sable. Livrant un véritable défi à la nature et aux hommes, il construit, en bordure du désert, une étrange maison, qu'il fera peindre vert. Rapidement, la population de Piura va comprendre ; le curé dira : « *On prépare une agression contre la moralité de cette ville.* » Anselme devient le maître de la maison clos des sables, monde lui aussi magique que, factice, lumineux, d'où s'échappe chaque soir une musique envoûtante. La maison verte semble aspirer la substance de Piura et se met à vivre comme une excroissance monstrueuse, jusqu'au jour où le curé, à la tête des femmes de la ville, mettre le feu à l'édifice. Anselme finira cependant sa vie dans une nouvelle maison verte, reconstruite par sa fille. Le harpiste, devenu aveugle et que ses musiciens appellent « maître », prend à sa mort une dimension mythique ; on s'aperçoit que sa musique était le souffle vital du quartier populaire qui s'était peu à peu édifié autour de la maison verte et qui, après la mort d'Anselme, semble voué à la disparation. L'univers du premier roman de Vargas Llosa s'est ici enrichi et approfondi. La magie des mots, le foisonnement de la vie, recouvrent la décrépitude fascinante d'un monde qui s'engloutit lui-même.

CLAUDE FELL.

[Référence : *Le Monde,* 1967]

Annexe 95 :

« Le Chantier » par Juan Carlos Onetti

Romancier sud-américain de talent, Juan Carlos Onetti fait vivre les personnages de son livre dans un monde dont l'absurdité sourd à chaque instant. Ici, le travail quotidien, les voyages, l'amour même ne débouchent sur rien de précis, en dépit d'une accumulation de détails, et la réalité se dilue au niveau d'une survie dont on cherchait en vain les raisons. Tout est fantomatique, inutile. Certaines images superposent l'allégorie à la réalité du moment vécu. Des êtres insaisissables, qui travaillent pour rien dans un chantier abandonné, passent à côté de la vie, allant d'illusion en illusion. Ils ne cherchent aucune réponse à des questions qu'ils ne se posent même pas.
L'auteur, avec une technique très élaborée, réussit cependant à donner à ses personnages une véritable épaisseur romanesque. Remarquablement traduit par Laure Guille-Bataillon, ce récit, où tout débouche sur le néant, est une œuvre d'une richesse indéfiniment renouvelée.

Ph. B.

[Référence : *Les Nouvelles littéirares,* 1967]

Annexe 96 :

Un contestataire cubain, Reinaldo Arenas

À Cuba, dans les années 65-66, un jeune homme que des grands écrivains – Lezama Lima, Alejo Carpentier – apprécient déjà, fouille des archives et remue « d'infernales bibliothèques ». Il s'appelle Reinaldo Arenas, il a vingt-deux ans, et son premier livre, « Celestino avant l'aube », vient d'obtenir la première mention au Prix du roman décerné par l'Union des écrivains et artistes de Cuba. Boursieur venu de sa province d'Oriente à La Havane afin d'y étudier la planification, il a renoncé à devenir fonctionnaire pour écrire. Sa situation est difficile. Ce qu'il écrit choque notamment les conceptions des certains cercles littéraires pour lesquels le réalisme est la seule forme d'expression révolutionnaire valable puisqu'elle est d'une efficacité immédiate. Pourtant, « Celestino avant l'aube » est un roman révolutionnaire, un livre corrosif dans lequel l'auteur, à travers le monologue d'un enfant enfermé dans une terrible innocence, part en guerre contre « la banalité sociale ». « Mon roman, affirme Arenas, n'est qu'une vengeance, une moquerie, une dette que doit me payer la bestialité sociale. » En réalité, ce qui gêne les censeurs réalistes de l'ouvrage c'est surtout la technique romanesque d'Arenas : sa façon d'abolir le temps, de tuer et de ressusciter ses personnages, ce qui donne au roman l'allure d'une fantasmagorie, et surtout de mêler sans cesse l'onirique et le réel, comme sous l'effet d'une irrémédiable schizophrénie.
Donc, en attendant la publication de « Celestino avant l'aube » (elle ne se fera qu'en mai 1967), Reinaldo Arenas compulse encyclopédies, essais et mémoires, à la recherche d'un mystérieux personnage découvert dans une « détestable histoire de la littérature mexicaine » mais dont le destin le fascine. Il s'agit de Fray Servando Teresa de Mier, un dominicain mexicain qui vécut au Siècle des lumières, ce siècle capital pour les hispano-américains puisqu'il fut celui de leur indépendance, une indépendance souvent frustrée, certes, mais qui ouvrit le continent aux idées démocratiques. Fray Servando fut un authentique « protestataire », ce qui lui valut « d'aller toujours de grilles en grilles, sans pouvoir échapper ». Religieux, son anticonformisme fit de lui un hérétique poursuivi par l'Inquisition, patriote déçu il se voulut rebelle, révolutionnaire il refusa d'être exploité par les chantres de la révolution et surtout de s'adapter à une certaine routine optimiste qui prétend « que nous sommes au paradis et que tout est parfait ». Si l'on ajoute que Fray Servando connut au cours de ses tribulations européennes Chateaubriand et Alexandre de Humboldt, Madame Récamier et Madame de Staël, Simon Bolivar et Lady Hamilton, on comprend qu'un homme aussi « formidable » puisse tenter un jeune romancier en quête de sujet.

La menace du bûcher

Et pourtant, si l'on excepte quelques mémoires, « écrits entre la menace du bûcher et celle des souris affairés et voraces », entre « l'enfer aquatique » des cachots de Veracruz et la torture des chaînes des geôles espagnoles de Los Toribios, avec un court répit dans la tiédeur sensuelle des salons parisiens, Fray Servando n'a laissé ici-bas qu'un halo de mystère. Peu importe ! Protagoniste d'une autre époque, Fray Servando a vécu en fait, « intellectuellement », une aventure terriblement moderne qui fait de lui « une partie fondamentale du présent ». Dès lors, sa biographie réelle a moins d'importance que sa biographie spirituel la véracité des faits moins d'importance que la démarche intérieure toute d'inquiétude et d'intransigeance que l'on peut surprendre à travers les épisodes connus de sa vie. S'identifiant à un personnage historique pour lui exemplaire – « toi et moi nous sommes la même personne » - et lui prêtant ses propres rêves, Reinaldo Arenas se lance

dans dans une expérience originale : relater ce qui a peut-être été, et qui de toute manière aurait pu être, l'épopée de Fray Servando.

C'est ce roman historique imaginaire qui vient d'être publié en France sous le titre « Monde hallucinant ». Présentée en 1966 au Prix roman de l'Union des écrivains et artistes de Cuba, il a obtenu une mention d'honneur mais n'a pas été édité encore à La Havane. La contestation d'une réalité cubaine actuelle que l'on croit percevoir sous celle d'une réalité du passé en est-elle la cause ? C'est possible. « J'arrive de pays où l'on a mis en œuvre les changements les plus violents et les plus radicaux, et j'arrive en fugitif. Moi qui ai des mes mains lutté pour pouvoir mener à bien ces changements », déclare Fray Servando en prenant possession de sa prison espagnole. Assez souvent l'humour atténue ces attaques et l'on sourit par exemple à certaine allusion condamnant la volubilité de l'orateur génial incarné par Fray Servando : « Comme les mots me venaient avec fluidité et sérénité car je ne faisais plus attention à ce que je disais, tout le monde trouva mon discours excellent ; je ne me souviens plus en quoi il consista, mais je crois qu'il était axé sur une critique de la rareté des arbres, qui fait que l'Alameda est presque dépeuplée. » Comme on sourit au rappel des déboires littéraires de Fray Servando, si proches de ceux de Reinaldo Arenas : « J'ai essayé de faire connaître ces manuscrits… Mais à la « Gazette » (la « Gaceta de Cuba ») on me disait toujours que je devais patienter, qu'il y avait des autres œuvres qui attendaient leur tour. Finalement, je suis resté avec mon manuscrit sous le bras... »

Ne nous y trompons pas, toutefois. L'art de Reinaldo Arenas – et il es grand – n'est pas dans l'humour rosse mais bien dans la satire féroce, dans la phrase au vitriol. À l'instar de son illustre prédécesseur Francisco de Quevedo, l'auteur du « Monde hallucinant » excelle à créer une ambiance fantastique, souvent cauchemardesque, dans laquelle l'optimiste béat, l'hypocrisie et le mensonge sont fustigés sans appel. Plus que la critique d'une société – qu'elle soit du XVIII^{e} siècle ou de notre temps – c'est l'homme qui est ici remis en cause. S'il assume vraiment son destin, entendez s'il est révolutionnaire, il ne doit jamais s'abandonner aux forces troubles qu'il porte en lui comme tout en chacun et qui attendent l'instant de se révéler. Car il trouvera alors un Fray Servando ou un Reinaldo Arenas pour le ridiculiser à jamais. C'est là, semble-t-il, la douloureuse leçon du « Monde hallucinant », un livre qu'il faut lire si l'on veut comprendre la grandiose et difficile de la mutation de l'Amérique latine contemporaine.

CLAUDE COUFFON.

[Référence : *Le Monde,* 1969]

Annexe 97 :

L’érudition comme préparation à l’extase

Borges, ou l’érudition comme préparation à l’extase.
Il s’agit de raconter simplement, avec une nonchalance amusée, comme l’emploi du temps le plus renfermé, débouche brusquement sur une vision que l’on ne peut pas raconter.
La narration économe, ironique, suprême[men]t rhétorique, célèbre l’intervention d’un excès qui met fin à la narration.
Borges confond Dieu et l’Univers : cette erreur fait de lui le fantôme désabusé de sa propre syntaxe.
Soit : l’ennui. Et le conte fantastique. À la conjonction de ces deux formes surgit le raz-de-marée ineffable. L’Aleph dans la cave, sur les marches de l’escalier. Boulette contenant tous les contenus réels et possibles l’écriture de dieu.
Si la littérature dit son impuissance face à la mystique, la mystique, du même coup devient une littérature inquiète.
Je rêve de Borges me disant : « de toute façon, il y aura quelqu’un pour penser que nous le rêvons à son tour. » Cette phrase est consolant, le jour se lève. Nous avons passé une nuit dans la bibliothèque à parler de Dante, une fois de plus. Maintenant, il faut laisser la place aux lecteurs, c’est-à-dire aux dormeurs.
La certitude déraisonnable, c’est qu’il y a, ici ou là, un livre de plus, une page de trop, qui vaut toutes les pages et les contient toutes. Les lettres ne sont qu’apparemment imprimées. Dès que nous ne le regardons pas, elles volent. Je note que Borges est probablement le premier écrivain occidental à citer correctement le Coran.
Joyce s’étonnait déjà qu’on ne sût pas tout par cœur. Kafka : « je suis une mémoire devenue vivante ». Il y a un court récit de Borges que je n’arrive pas à retrouver. Je suis sûr de l’avoir lu. Il ne semble pas avoir été publié.

Philippe Sollers.

==========

Chapeau de introduction à l’édition consacrée à Borges (s/a).
« Depuis que Roger Caillois en 1952 le révéla aux lecteurs français, Jorge-Luis Borges n’a cessé de prendre de l’importance. Il partage aujourd'hui avec Kafka le redoutable privilège d’avoir suscité un adjectif dont il est à la longue prisonnier. Les labyrinthes et les épées, les tigres et les miroirs forment l’arsenal borgesien (« que prévoit déjà mon lecteur résigné », note-t-il dans le préface d’Éloge de l’ombre) dont l’auteur lui-même se déclarait las [sic] dans l’entretien qu’il nous accorda récemment. (*cf*. M.L. *n° 125*). Ce dossier vient aujourd'hui compléter ses propos et nous montrer un Borges divers et surprenant : l’homme des labyrinthes, mais aussi le poète, bouleversant et trop peu connu, le voyageur, le passionné de cinéma, l’amateur d’épopées, et, avant tout peut-être, l’un des très rares auteurs chez qui l’on apprend à lire.

[Référence : *Le Magazine littéraire,* 1979]

Annexe 98 :

Histoire de Mayta par Mario Vargas Llosa
Traduit de l'espagnol par Albert Bensoussan, Gallimard.

Si 1958 marque le début de la lutte de Castro et ses compagnons, cette date est aussi pour Vargas Llosa, celle où un militant trotskyste péruvien, Mayta, décide de tout abandonner pour s'intégrer à une guérilla organisée par un officier gagné à la cause révolutionnaire. Mais alors que la révolution cubaine parvint à triompher après moins de deux ans et demi de combat, les guérilleros péruviens furent tous tués ou arrêtés moins de douze heures après leur première action armée. Vingt ans après, en plein chaos politique, un écrivain entreprend de retrouver les proches de Mayta, tout en se demandant si son enquête a un sens, et surtout s'il parviendra à la transformer en une histoire de Mayta.
De la même façon que Vargas Llosa avait pu créer sa première œuvre romanesque, La ville et les chiens (Gallimard 1966) à partir d'une expérience réelle – ses années d'études au Collège militaire Leoncio Prado1 –, il réinvente ici plusieurs temps forts de son itinéraire politique : ses années de militance au parti communiste et son amitié avec le poète Paul Escobar, qui devait l'amener à appuyer on ne peut plus résolument les guérillas du MIR en 19652, puis sa participation à la commission d'enquête nommée par la président Belaunde, pour faire toute la lumière sur la tuerie d'Uchuraccay, ainsi que ses démêlées avec l'opinion publique péruvienne, après la publication de « Bréviaire d'une massacre3 ».
Comme l'a fort bien remarqué José Miguel Oviedo4, si l'histoire renoue avec des thèmes présents dans Conversation dans la cathédrale (Gallimard 1973), ou dans La guerre de la fin du monde (Gallimard 1983), sa nouveauté est d'accorder une place centrale à deux thèmes qui n'apparaissent qu'en filigrane dans l'œuvre romanesque de Vargas Llosa, mais qui étaient au centre de son œuvre journaliste et d'essayiste : le travail intellectuel que requiert l'intelligence d'un événement politique et l'expérience née de l'écriture. Tout l'art de ce roman consiste donc, non seulement en une capacité à raconter la naissance d'une guérilla, ainsi que la recherche d'un écrivain faisant œuvre d'historien ; mais encore à constamment superposer ces deux récits. Et cette superposition est le plus souvent si parfaitement achevée, qu'il est de moments du récit où il n'y a pas simplement des chevauchement des propos et des interrogations de Vargas Llosa, de ceux que l'enquêteur, et de ceux de Mayta, mais qu'ils deviennent indiscernables.
Beaucoup se sont pourtant refusés à admettre que ces récits entrecroisés constituaient avant tout une œuvre romanesque. Ainsi, certains laudateurs se son fait fort de ne voir dans ce livre qu'un pamphlet faisant le procès de l'action révolutionnaire, ou encore celui des intellectuels progressistes. De même, si certains détracteurs ont été sensibles au recouvrement entre l'auteur et ses personnages, ils n'ont voulu discerner que la marque d'un mauvais procédé littéraire, typique du roman à thèse ; c'est-à-dire le signe de la déchéance d'un écrivain ayant toujours proclamé sa fascination pour l'objectivité flaubertienne.
Pour qui s'attache à la lettre du texte, et au plaisir qui naît de sa lecture, l'impression et tout autre. Sans doute découvre-t-on des descriptions particulières féroces de la vie de certains milieux de la gauche péruvienne. Cependant celles-ci, loin d'être des dénonciations, sont autant mises en scène flauberiennes. Les réunions du groupuscule au sein duquel milite Mayta – Le POR (T) – sont une manifestation de l'esprit du temps, au même titre que les comices agricoles de Madame Bovary ; l'optimisme béat et le sens du progrès scientifique du directeur du Centre d'action pour le développement sont ceux d'un Monsieur Homais ; de même que le franparler et machisme du

Sénateur (en fait sa lâcheté et sa roublardise) en font une réincarnation de Rodolphe. Mais, n'en déplaise à certains, ces peintures de la médiocrité et de l'absurde sont loin de n'avoir pour cible que les anciens compagnons de Mayta. La description du second mariage de l'ancienne femme du héros est tout sauf une apologie du mariage chrétien. Et que dire du destin de Chato Ubilluz, l'ancien rival de Mayta au sein de la guérilla ? Régulièrement menacé de mort par les sendéristes, qui voient en lui « un chien révisionniste », il a été longtemps torturé par l'armée, qui le soupçonne de renseigner les premiers…

Face à ce Peru jodido, les aspirations et les songes de Mayta laissent entrevoir un tout autre monde. C'est Mayta adolescent s'identifiant aux pauvres et refusant de manger à sa faim, c'est Mayta homosexuel affirmant que la révolution dont il rêve permettra l'épanouissement de toutes les passions ; c'est encore lui visant le musée de l'Inquisition et méditant sur la marque laissée par cette institution dans les mentalités péruviennes, ou découvrant dans le train qui monta à Jauja les vestiges du pillages colonial ; puis Mayta emprisonné qui révolutionne la vie des détenus en organisant une cafétéria coopérative ; et enfin, Mayta libéré luttant pour obtenir l'adduction d'eau de son bidonville.

Si Vargas Llosa nous amène à constater que certaines de ses aspirations, ainsi que certains de ses songes, échouent ou font figure de chimères, il ne nous invite pourtant pas à les juger à l'aune de la réussite, moins encore à celle du réalisme. En effet, tout son génie est de perpétuellement nous conduire, non pas à nous identifier à Mayta lui-même, ni même à certaines de ses revendications, mais à reprendre chacune de ses interrogations premières. Et, c'est en partant de celles-ci, que nous sommes peu à peu conduits non seulement sur les traces de Mayta, ou sur celles de l'écrivain, mais sur celles de Vargas Llosa lui-même, à nous confronter à la difficulté et simultanément à la nécessité de trancher entre le juste et l'injuste, le vrai et le faux, le bien et le mal.

Gilles Bataillon.

[Référence : *Esprit,* 1986]

Annexe 99 :

Partager l'héroïsme des autres
Saad Gabriel

IL est étonnant - et salutaire - de voir apparaître en France, en l'espace de quelques semaines, trois titres de l'écrivain uruguayen Juan Carlos Onetti. Car Onetti est resté, pendant très longtemps, un auteur presque secret. Sa renommée n'est peut-être que trop récente si on tient compte de très grandes innovations qu'il a introduites dans les pratiques littéraires de notre temps. Ainsi, son premier roman, *El Pozo*[17], annonce déjà le roman existentiel et propose une expérimentation formelle d'une considérable nouveauté. Mais chez lui, la pratique d'une écriture expérimentale ne se fait jamais au détriment du romanesque.

Dans *Une nuit de chien*, l'intrigue apparaît fortement liée à l'histoire de notre temps. Dès le prologue, Onetti avertit son lecteur: "*En 1942, lorsque ce roman fut écrit, des gens, en plusieurs endroits du monde, défendaient avec leur corps certaines convictions de l'auteur (...). Ce livre est issu du besoin - satisfait de façon mesquine et non compromettante - de partager les douleurs, les angoisses et l'héroïsme des autres.*" La date que l'auteur rappelle fait penser, bien entendu, à la seconde guerre mondiale. Cependant, l'un des meilleurs critiques d'Onetti, Jorge Ruffinelli, a reconnu dans les péripéties des héros d' *Une nuit de chien* la situation tragique que connurent les derniers combattants de la République espagnole pour lesquels un bateau plus ou moins mythique a été le dernier espoir de salut dans les régions d'Alicante, de Valence et de Murcie.

Dès avant la parution de ce roman, Onetti avait dû changer le titre initialement prévu: *El perro tendrà su dia (Le chien aura son jour)*, car le colonel Ramirez - derrière lequel pointait déjà Péron - venait de prendre le pouvoir à Buenos-Aires et l'éditeur argentin a pensé qu'un tel titre pouvait lui attirer les foudres du nouveau dictateur. C'est ainsi qu'Onetti s'inspirant d'une section du journal *Critica*, rebaptisa son roman *Para esta noche (Pour ce soir)*. La traduction française que nous connaissons aujourd'hui ne suit d'ailleurs pas le texte de l'édition argentine de 1943, mais celui établi par l'auteur lui-même pour la deuxième édition (Arca, Montevideo, 1966).

Ce serait une erreur, cependant, de faire d'Onetti un écrivain "engagé", témoin direct ou chroniqueur des malheurs de son temps. Bien que très sensible aux grands problèmes politiques (il aurait, dit-on, essayé, en 1937 de voyager en Union soviétique et de prendre part à la guerre d'Espagne), son souci premier, c'est l'écriture et c'est dans son travail d'écrivain qu'il trouve son "heure de vérité". *La Vie brève* - dont nous connaissons aujourd'hui une nouvelle traduction[18], - le montre bien: par la richesse de l'expérimentation formelle et la généreuse nouveauté de son écriture, ce roman doit être considéré comme l'une des œuvre majeure. C'est, avec le *Chantier*[19], son roman le plus important. Onetti y invente Santa-Maria, ville mythique que l'on retrouve dans presque tous ses livres postérieurs à 1950, date de la première édition de la *la Vida breve* , à Buenos-Aires.

17 *Le Puits*, (traduit par Louis Jolicoeur), Christian Bourgois, Paris, 1986.
18 *La Vie brève*, de Juan Carlos Onetti (traduit de l'espagnol par Claude Couffon et Alice Gascar), Gallimard, Paris, 1987, 343 pages, 115 F.
19 Traduit par Laure Guille-Bataillon, Gallimard, coll. "Folio", Paris, 1984.

AUJOURD'HUI, un autre lieu, Lavanda, tend à remplacer Santa-Maria dans les fictions d'Onetti. On peut y lire, sans doute, une déformation de "la Banda Oriental" (ancien nom de l'Uruguay), d'autant plus que dans une nouvelle de 1970, *Matias le télégraphiste*, on trouve déjà ce lieu, mais sous la graphie "la Banda". Cette nouvelle fait partie du recueil *la Fiancée volée*[20] qui reprend le tout premier récit publié par Onetti dans un journal de Buenos-Aires: *Avenue de Mayo-Diagonale-avenue de Mayo* et d'autres textes bien plus récents comme *Juste le trente et un* qui, à quelques variantes près, constitue le chapitre VIII de son avant-dernier roman: *Dejemos hablar al viento*[21].

On comprend, à la lecture de ces livres, que l'œuvre d'Onetti, passée presque inaperçue pendant si longtemps, soit à présent reconnue comme l'une des plus importantes de notre siècle[22].

UNE NUIT DE CHIEN, de Juan Carlos Onetti (traduit de l'espagnol par Louis Jolicœur), Christian Bourgois, Paris, 1987, 301 pages, 100 F.

[Référence : *Le Monde diplomatique,* 1986]

20 *La Fiancée volée*, de Juan Carlos Onetti (traduit de l'espagnol par Albert Bensoussan), Gallimard, Paris, 1987, 225 pages, 95 F.

21 Bruguera Alfaguara, Madrid 1979. Son dernier roman vient de paraître à Madrid, où Onetti habite depuis 1975: *Cuando entonces*, Mondadori, 1987.

22 Du 1er au 3 juin 1988 se tiendra à l'université de Poitiers un colloque international sur l'oeuvre d'Onetti.

Annexe 100 :

Une double désillusion
Gabastou André

VOYAGE A LA HAVANE, de Reinaldo Arenas (traduit de l'espagnol par Liliane Hasson), Presses de la Renaissance, Paris, 1990, 179 pages, 92 F.

LA trilogie de l'écrivain cubain Reinaldo Arenas, intitulée *Voyage à La Havane*, décrit en fait une série de pérégrinations à Cuba, à New-York, et entre l'île et le continent. Le romancier, exilé aux États-Unis depuis 1980, s'abandonne tour à tour à cette irrévérence ou à ce rythme qui sont à l'origine de son succès[23].

Dans le premier volet, *Tant pis pour Eva, un couple bancal, nourri de mythologie cinématographique, trouve dans l'excentricité des vêtements que l'épouse tricote un prétexte pour se donner à voir, et ainsi masquer, du même coup, le vide des cœurs et des relations. Battant la campagne, après avoir écumé la capitale, ils partent en quête de l' "homme qui ne [les] regarde jamais"*. Au terme de ce trajet initiatique vers le spectacle total, l'héroïne flouée ressassera leurs moments de triomphe. Fable allégorique (dont la traduction relève du tour de force) sur l'inversion des valeurs et la dépense vaine qui n'apporte pas plus de bonheur que la rationalité grise de la production planifiée.

Le deuxième voyage, *Mona*, récit posthume d'un exilé cubain qui s'en prend à *la Joconde* exposée pour quelque temps à New-York, est une autre sorte d'allégorie hallucinée sur les rapports tordus, conflictuels entre le créateur, la création et le spectateur.

Le troisième voyage, qui paraît aujourd'hui en français, c'est donc un aller-retour entre La Havane et New-York. L'auteur évoque la poignante histoire d'un personnage en proie à la réprobation sociale pour absence de conformité sexuelle et témoigne d'un terrible gâchis, celui d'une révolution (celle de 1959 à Cuba) dont on attendait qu'elle combatte les préjugés et qui finira, dans certains domaines, par les renforcer. Exilé à New-York, c'est son être même qu'Ismaël déserte pour se réfugier dans des habitudes casanières qui sont autant de remparts dressés à seule fin de contenir son désir. En 1994, retour à Cuba où vivent sa femme et son fils, sa relative aisance matérielle ravive tous les malentendus, mais ce personnage christique, cet homme qui aime les hommes, voit enfin l'amour triompher.

REINALDO ARENAS dit la double désillusion provoquée par une révolution qui s'enlise et par l'exil américain, qui déçoit. Ceux qui se souviennent de sa vision hilarante de New-York dans *le Portier*[24] percevront le changement de ton, car la ville désormais se délite à partir de son centre et n'engendre plus que des monstres.

23 Les romans et nouvelles de Reinaldo Arenas ont été publiés en France aux Éditions du Seuil, puis aux Presses de la Renaissance.

24 *Le Portier*, traduit de l'espagnol par Jean-Marie Saint-Lu, Presses de la Renaissance, Paris, 1988, 197 pages, 98 F. Réédité en juin 1990 en collection de poche (Rivages).

Dans un très court ouvrage qui paraît simultanément, intitulé *Méditations de Saint-Nazaire*[25], l'auteur, après s'être diverti de quelques clichés européens à propos de l'Amérique latine ("*Nous sommes des créatures magiques et primitives, même si nous avons renoncé au pagne et encore pas toujours; de temps à autre, nous avons un enfant à queue de cochon*") , lance un dernier adieu à cette ville ravagée où il pensait trouver un havre de paix: "*Déambuler dans Manhattan n'est plus un plaisir, c'est un risque et une calamité.*"

[Référence : *Le Monde diplomatique*, 1990]

25 Méditations de Saint-Nazaire , traduit de l'espagnol par Liliane Hasson, MEET, Saint-Nazaire, 1990, 59 pages, 65 F.

Annexe 101 :

Laissons parler le vent
Jacobo Machover

Roman après roman, Juan Carlos Onetti s'est construit un mythe : celui d'une ville, Santa María, qui n'a jamais existé sur aucun plan et qui ne ressemble à aucune autre, même pas à Montevideo, son lieu de naissance. En réalité, on ne sait même pas s'il s'agit d'une grande métropole ou d'un gros bourg. Mais elle donne une impression d'étouffement, au point que ses habitants ne rêvent que de s'en échapper. Pour aller où ? Peu importe. Peut-être à Lavanda, un autre endroit tout aussi imaginaire et impersonnel, sordide.

Lorsque débute *Laissons parler le vent*, publié en Espagne en 1979 alors qu'Onetti s'installait dans un long et définitif exil madrilène, Medina se trouve à Lavanda et il a la nostalgie de Santa María. Sans doute, lorsqu'il sera à Santa María, il aura la nostalgie de Lavanda. Mais au fait, qui est ce Medina ? Est-il médecin, peintre, commissaire ? Ou les trois choses à la fois ? Onetti a l'art de déconstruire ses personnages, de les rendre flous (fous aussi, par la même occasion), d'en faire des êtres de papier sans aucune vraisemblance. Onetti se fout éperdument de la vraisemblance, du roman, de la littérature. On dirait qu'il n'a donné un nom à ses Medina, ses Brausen, ses Díaz Grey que pour mieux brouiller les pistes, pour mieux se cacher derrière ces identités multiples.

En fait, Onetti ne croit en rien. Il n'a jamais cru en rien. C'est pourquoi il éructe sur le genre humain. Il lui règle son compte. Tous les êtres vivants qui apparaissent dans son œuvre ne sont que des croquis jetés sur le papier, qui ne pensent pas, qui parlent à peine, qui se débrouillent seulement pour survivre, pour aller jusqu'au bout d'une existence sans intérêt. Peu importe ce que l'on est. L'ultime roman de Juan Carlos Onetti, celui qu'il a pu composer, juste avant sa mort, avachi sur son lit à Madrid, une bouteille à la main, avait pour titre *Quand plus rien n'aura d'importance*.

Et pourtant, il a écrit jus-qu'à son dernier souffle des vérités qui ressemblent à des cris. Comme celle-ci : « Bien des années auparavant, j'avais appris qu'il fallait mettre dans le même sac les catholiques, les freudiens, les marxistes et les patriotes. Je m'explique : tout celui qui a la foi, peu importe en quoi tout celui qui juge, sait ou agit en répétant des pensées enseignées ou héritées. Un homme qui croit est plus dangereux qu'une bête qui a faim. La foi oblige à l'action, à l'injustice, au mal il est bon d'écouter ceux qui l'ont en disant oui, de mesurer avec un silence prudent et courtois l'intensité de leur lèpre et de leur donner toujours raison. Et la foi peut être mise et attisée dans ce qu'il y a de plus misérable et de plus subjectif. Dans la femme aimée du moment, dans un chien, dans une équipe de football, dans un numéro de roulette, dans la vocation d'une vie entière. » Il aurait pu ajouter : dans la politique, dans le bonheur, dans le progrès, dans toutes les illusions qui ont forgé la personnalité des hommes dans ce siècle finissant.

Rien d'étonnant, alors, à ce qu'il ait été marginalisé, rarement comblé d'honneurs, exilé, poursuivi, mais surtout méconnu et incompris. Ses romans sont des tentatives inutiles pour échapper aux bas-fonds, à l'alcool, au dégoût de soi, tout en rêvant d'y retourner, car la vie en pleine lumière n'est pas faite pour lui. Vue sous cet angle, celle-ci n'aurait aucun sens. Vue depuis la perspective de la misère humaine, sa vie et, surtout, son œuvre, acquièrent un sens autrement plus radical, sans

concessions. Depuis sa disparition, en 1994, Juan Carlos Onetti nous manque terriblement. Son désespoir était devenu indispensable pour comprendre notre propre angoisse.

Encadré(s) :
Laissons parler le vent
Juan Carlos Onetti.

Traduit de l'espagnol (Uruguay) par Claude Couffon. Ed. Gallimard, 150 F.

[Référence : *Le Magazine littéraire*, 1986]

Annexe 102 :

Ceci n'est pas un poème de Borges

Jorge Luis Borges meurt le 14 juin 1986 à Genève. Il a 86 ans. Depuis quelque temps, un poème appelé Instants circule un peu partout dans le monde. On le lit bientôt sur des affiches, dans des assiettes et des journaux. Des amoureux et des amis se l'adressent pour s'enhardir. Il est très souvent attribué à Borges, y compris par des Argentins. Il se mondialise. Il devient même, chez beaucoup, son poème-connu-par-coeur. Le dernier vers indique l'âge de l'auteur: «Mais j'ai 85 ans et je sais que je meurs.» C'est un charmant et triste petit poème, écrit du haut de la vieillesse: le regret de n'avoir pas vécu plus fort, de n'avoir pas pris davantage de risques, s'y exprime (lire ci-contre). On songe un peu à Ronsard: «Cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie», ou à Kipling: «Tu seras un homme, mon fils.» C'est un poème d'apprentissage psychologique, d'où probablement son succès. Sa plainte conviviale, son matérialisme et sa sentimentalité auraient dû alerter ses lecteurs: il ne peut être de Borges, et ne l'est pas (à moins, évidemment, qu'il ne le soit). L'écrivain a certes écrit un poème nommé l'Instant, publié en 1964 dans l'*Autre, le même*. Mais il n'avait que 65 ans, et cette méditation sur les roueries du temps et de la mémoire est d'une autre portée que la leçon de vie d'Instants. Citons simplement le dernier vers de l'Instant: «Le fugace présent est frêle et éternel./ N'attends point d'autre Ciel, ni d'autre Enfer non plus.»

Pour Borges, chaque instant porte en lui profondément l'éternité. Un monde sépare cette réflexion de celle, plus modeste, d'Instants. La postérité de ces vers apocryphes est un canular qui donne peut-être raison à Borges, lorsqu'il rappelle que le bon lecteur est une espèce encore plus rare que le bon écrivain. Récemment, une compagnie d'assurances espagnole a encore inscrit ce poème, l'attribuant à Borges, sur des panneaux publicitaires. Cela fait vendre, sans doute, comme Einstein ou Picasso. On n'aurait pourtant pas imaginé l'auteur de l'Aleph reconverti en Séraphin Lampion, l'agent des assurances Mondass imaginé par Hergé. Le poème a, d'autre part, trouvé une seconde vie sur l'Internet, labyrinthe du bavardage universel. Sur le seul serveur anglo-saxon Yahoo, il apparaît des dizaines de fois. Sa paternité semble établie: ce serait un poème anglo-saxon, publié en 1953 dans le Reader's Digest. Il est alors attribué à un humoriste nommé Don Herold. Son titre: I would pick more daisies («Je cueillerais plus de marguerites»). Un titre assez peu borgésien. Depuis lors, il a été attribué à plusieurs personnes, dont un pasteur, frère Jeremiah, quelques journalistes aujourd'hui morts, et même un charpentier. Les versions diffèrent, le message reste le même. On pense aujourd'hui qu'il a été, en fait, écrit par Nadine Stair, 85 ans, une Américaine de Louisville, Kentucky. Mais c'est peut-être faux. La dame est morte, et le canular a tant circulé, sous tant de masques, que toute certitude sur son auteur a définitivement disparu. L'auteur dissous dans son œuvre babelisée (mais non labellisée), voilà un thème déjà plus borgésien. Un scientifique néerlandais, Benjamin Rossen, a effectué, à ses heures perdues, une excellente généalogie de l'affaire[26]. Le plus surprenant est l'utilisation du poème, désormais attribué par presque tous à la vieille défunte. De vieux couples, en général américains, le placent en tête de site, pour diffuser leur goût de la vie.

Des groupes familiaux et des associations s'en servent pour annoncer des livres à compte d'auteur sur la nécessité de s'affirmer dans la vie. Quelques communautés l'utilisent pour effectuer des tests. Par exemple: «Si Nadine Stair devait revivre sa vie, elle ne serait PAS A) plus stupide. B) plus sérieuse. C) plus détendue», etc. On envoie ses résultats au site. On est corrigé, puis évalué.

26On peut la consulter sur: (www.iae.nl/users/rossen/DAISIES/daisies.htm).

Pourquoi ce poème ne peut-il pas avoir été écrit par Borges? Se poser la question, c'est aussi définir, en creux, quelques traits du grand écrivain. Jean-Pierre Bernès, fou de Borges et éditeur dans la Pléiade de ses œuvres complètes, dont le second tome est publié ces jours-ci, découvre le faux avec un léger rictus: ce Gascon de 59 ans est affligé. Il a été l'ami de Borges pendant onze ans. Il a minutieusement préparé avec lui cette édition, la seule que l'écrivain ait entièrement pensée, architecturée, avant sa mort. Il allait le voir à Genève. Tous deux travaillaient, parfois mot à mot, et même en épelant certains mots, sur la stèle en papier bible. Depuis 1955, Borges était aveugle. Il se faisait tout lire: par sa mère jusqu'à sa mort, par ses amis, par des visiteurs. Il n'a donc jamais vu Bernès. Leur relation est passée par la voix, les mots. «Je vous condamne à être la mémoire de Borges», lui dit un jour l'écrivain. «Mais vous êtes déjà la mémoire de Shakespeare!», répondit Bernès, faisant allusion à l'un de ses derniers et plus beaux textes. «Et je parle mal anglais.» «Vous vous débrouillerez!», conclut Borges. Bernès ajoute, le regard perdu: «J'ai le sentiment de cette lourde contrainte, délégation.» Il articule très lentement, dicte plus qu'il ne parle, comme s'il était, lui aussi, aveugle. Sa maison parisienne est un musée intime consacré à Borges, et à son univers. Plein de faconde, d'humour et d'inquiétude, Bernès semble possédé par la mémoire de Borges comme S[p]oergel, un personnage de Borges, par celle de Shakespeare. Spoergel l'a acquise par sortilège et elle le rend fou: «Deux mémoires m'accablaient qui se confondaient parfois, la mienne et celle de l'autre, incommunicable.» On a parfois le sentiment que Bernès, lui aussi, est accablé par le génie qui l'habite, et qu'il a si bien servi. Deux mémoires, c'est une de trop. Surtout quand le hasard est-ce le hasard? se mêle de les mêler: en 1992, à la mort de son père, Jean-Pierre Bernès hérite d'un livre, *Voyage dans les pampas argentines*, publié en 1883 par le docteur Armaignac. Or ce médecin, arrière-grand-oncle de Bernès, fut l'ami intime du colonel Borges. «On peut donc dire, conclut Bernès, que nos conversations ont commencé dans la pampa en 1868.» Dans une amitié avec Borges, il semble que ce qui suit (la mémoire) soit encore de Borges.

Bernès se définit volontiers comme le Sancho Pança de son génial Don Quichotte (l'un des livres préférés de Borges), et c'est en fidèle second qu'il dénonce d'emblée le ton du poème apocryphe: «C'est pathétique. Si j'écrivais un pastiche, je serais d'abord plus joyeux. Borges était l'homme le plus rieur et le plus persifleur du monde. Il aimait faire des mots et s'écouter. L'auteur de ce poème serait stupéfait par le dynamisme, l'ardeur, la joie communicative de Borges. Il s'interrompait pour chanter des mélodies 1900, comme: "Je t'ai rencontré, et tu n'as rien fait pour chercher à me plaire. Il chantait aussi O sole mio, très faux.» Bernès et Borges ont toujours parlé en français. Lorsqu'il l'a rencontré, en 1976, à Buenos Aires, chez l'écrivain Adolfo Bioy Casares, grand ami de Borges avec qui il écrivit plusieurs livres, Bernès était attaché culturel à l'ambassade de France. Dans la voiture de fonction qui les ramenait, Borges récita deux vers français «Par son chant reflété jusqu'au/ Sourire du pâle Vasco.» Cette rime affreuse amusait l'écrivain qui, pour revoir Bernès, lui demanda d'en trouver l'auteur: c'était Mallarmé, et c'était un prétexte amical, car, «bien sûr, Borges le savait déjà, puisqu'il savait tout». Il lit maintenant vers à vers le faux poème. «"Je serais moins rigide" pfff! Borges n'a jamais été rigide. Il a aimé la marginalité, les mondes interlopes, les voyous, la bohème. Et ça: "Je serais moins hygiénique! Je serais moins stupide! Pfff! Jamais il n'aurait parlé de lui comme ça. Sa sensibilité victorienne le rendait très pudique.» De même, il n'aurait jamais employé les mots: thermomètre, bouillotte, parapluie, parachute. Il n'avait qu'une canne et son imagination. Autre vers curieux: «Je jouerais plus avec les enfants.» Borges, rappelle Bernès, n'aimait pas les enfants, «peut-être parce qu'il était lui-même un vieil enfant.» Quant à «Je voyagerais davantage», c'est impossible: il est difficile d'imaginer un homme ayant plus voyagé que lui. «Il a d'ailleurs écrit un beau poème, le Voyageur fatigué, rappelle Bernès. Il n'en pouvait plus de voyager.» Et pourtant, le canular a pris. Des traits superficiels peuvent l'expliquer. Par exemple, le

thème du regret. En Argentine, l'un des poèmes les plus célèbres de l'écrivain s'appelle le Remords. Il l'a écrit en 1975, après la mort de sa mère, à chaud. Il voulait d'ailleurs le renier. Les premiers vers font vaguement écho à ceux d'Instants: «J'ai commis le plus grand des péchés que l'on puisse/ Commettre: le péché de n'avoir pas été/ Heureux.» Selon Bernès, on sent d'ailleurs, dans Instants, un vernis de familiarité avec certains thèmes borgésiens: «Par exemple, son goût des crépuscules. Il s'est défini comme le guitariste des couchants.» On y retrouve l'hédonisme de l'écrivain, mais dévalué, dépouillé de toute philosophie. Enfin, le titre anglais met en valeur la marguerite: cette fleur commune et sympathique n'est pas celle de Borges, poète de la rose métaphysique. Mais, s'amuse Bernès, «il a dans sa vie effeuillé beaucoup de marguerites"». Somme toute, l'attribution erronée est pour lui «une conspiration à plusieurs voix, mais ratée. Peut-être a-t-on pensé à Borges tricheur, aimant le pastiche et la parodie" mais le Borges que ce poème grotesque et inutile souhaite pour le futur a existé, et il n'est pas besoin de l'imaginer». En tout cas, pas comme ça. Dans son œuvre, Borges a écrit sous pseudonymes. S'il n'a jamais cessé de parler de lui, c'est toujours à travers les autres, la mémoire des autres. Ces autres s'appellent Shakespeare, Kafka, Chesterton, Coleridge, Cervantès, Montaigne. Ils ne s'appellent sans doute pas Don Herold ou Nadine Stair. Ce trop long détour par le faux n'est d'ailleurs destiné qu'à ramener au vrai: à cette œuvre d'une personnalité en abyme, dont les thèmes se réverbèrent de poèmes en contes, de contes en essais, et, pour finir, dans ces vers: «N'espère rien des écrits qu'ont laissés/ Les vieux maîtres implorés par ta crainte;/ Tu n'es que toi, centre d'un labyrinthe/ Et c'est celui que tes pas ont tracé.»

Philippe Lançon.

[Référence : *Libération*, 1999]

Annexe 103 :

Adios Arenas
FRANÇOIS GAUDRY
« L'ASSAUT » Dernier roman d'un contre-révolutionnaire

A l'heure où Cuba suscite un extraordinaire engouement musical, culturel, touristique, qui résonne comme un étrange et lointain écho de l'enthousiasme politique soulevé, dans les années soixante, par la révolution castriste, on ne recommandera jamais assez d'écouter la voix singulière qui était celle de Reinaldo Arenas, romancier, nouvelliste, poète, dangereux « contre-révolutionnaire », homosexuel déclaré, persécuté par les flics de La Havane, puis méprisé par les « gusanos » de Miami, et qui, malade du sida, s'est suicidé à New York en 1990, à l'âge de 47 ans. On ne conseillera jamais assez de suivre ses 300 personnages carnavalesques de « la Couleur de l'été », ou ceux des nouvelles lyriques et violentes de « Adios a Mama », et surtout de lire « Avant la nuit », son autobiographie déchirante, cruelle, allègre, tout à la fois brûlot contre le régime et magnifique roman picaresque dans la lignée de Quevedo.

« L'Assaut » est le dernier roman d'Arenas que l'on lira, sa dernière charge héroïque, sa dernière salve de mots contre la dictature cubaine, et du reste contre toutes les dictatures. Il se compose de cinquante-deux courts chapitres, dont les titres évoquent les lectures préférées de l'auteur (Cervantès, Rabelais, Proust, Homère), aussi bien que les proses détestées (Lénine, les manuels du parti).

Le monde d'Arenas - ses amours, ses obsessions, son île - est ici de nouveau décliné en une suite de fabliaux peuplés d'animaux dénaturés, de victimes et de bourreaux, de flics et de mouchards qui, vacillant entre burlesque et compassion, parlent un langage bizarre, crépitant d'inventions, de drôlerie, de crudité, avec lequel Liliane Hasson, la traductrice, a visiblement pris plaisir à jongler.

« L'Assaut », par Reinaldo Arenas. Traduit de l'espagnol (Cuba) par Liliane Hasson (Éd. Stock, 170 pages, 105 francs).

[Référence : *Sud-Ouest*, 2000]

Annexe 104 :

Chilienne de vie!

Trois monologues macabres et échevelés sur le spectre de la dictature de Pinochet.
LANÇON Philippe

Lire chacun des trois romans déchaînés de Roberto Bolaño, écrivain chilien de 49 ans doué d'une véritable oreille littéraire interne, c'est d'abord entendre des voix : celles des grands auteurs sud-américains du passé ou du présent, qu'il pastiche avec humour et violence, à l'ombre de Borges, comme si ces spectres devaient entrer, mot à mot, dans cette chose qui s'abattit sur le Chili, avec Pinochet, en 1973, mais dont l'onde de choc demeure écrasante et dont l'origine est bien plus ancienne. C'est entrer dans cette «splendeur faite de nuit et d'impunité» en comprenant que c'est ainsi, avec ça, avec ces gens-là, «qu'on fait de la littérature au Chili» au Chili et ailleurs. Il n'est donc pas nécessaire de connaître tous les auteurs que Bolaño évoque ou parodie pour entrer dans sa musique. Il suffit d'écouter. Et qu'entend-on ? Trois monologues aux longues phrases, aux images puissantes et grotesques. Trois bouts de consciences bavardes accueillant tout ce qui passe en mélangeant passé, présent, futur, dans le labyrinthe de la servitude. Trois danses macabres enfin, où poètes, tortionnaires, égéries mortes, généraux incultes, curés opusdéistes sodomites et juifs communistes entrent comme un bâton pénètre dans l'eau, ou dans la merde, réfractant son image. Dans *Amuleto*, une amie des poètes revoit et anticipe sa vie, enfermée en 1968 dans les toilettes de l'université de Mexico pendant un assaut de l'armée. Dans *Nocturne du Chili*, un prêtre et critique littéraire se souvient de sa vie sur son lit de mort, face à un jeune homme au cheveu blanc qui l'insulte, et qui n'est autre que lui-même. Il se souvient du grand critique Farewell (adieu, en anglais shakespearien) qui l'accueillit dans sa jeunesse et aimait le peloter. Il se souvient de Pablo Neruda, qui s'énerve parce que Farewell lui parle d'un poète qu'il ne connaît pas (et pour cause : il n'existe pas) ; et de la vision, en 1940 à Paris, d'Ernst Jünger, affirmant devant un peintre guatémaltèque dépressif qu'il devrait manger davantage. Il raconte également, dans des scènes absurdes et comiques, comment il enseigna le marxisme à Pinochet et à ses généraux, qui voulaient mieux connaître leurs ennemis.

Et il se souvient d'avoir été envoyé en Europe pour savoir comment les prêtres y luttaient contre la pollution endommageant les églises : il ne tombe que sur des curés armés de faucons qui chassent les pigeons et ensanglantent le ciel. Dans *Étoile distante*, le narrateur évoque un poète nommé Alberto Ruiz-Tagle, qui, sous le nom de Carlos Wieder, devint sous Pinochet un aviateur casse-cou et un artiste tueur en série. Quand il ne photographiait pas ses cadavres démembrés, il faisait des loopings dans l'air et y dessinait au fumigène des phrases bibliques de la vulgate, «parce que le latin s'incrustait mieux dans le ciel» lequel est vide et se reflète dans les lunettes des généraux ou des hommes d'affaires. Dans les trois cas, c'est une burlesque déclaration de guerre à la société qui engendra cette dictature et l'amnésie conséquente. Elles ont remué les esprits et les cœurs comme, dans la nouvelle de Kleist, le tremblement de terre du Chili bouleversait l'ordre social et moral. Dans les deux cas, le désastre permet au rêve de ressaisir la société. Mais c'est un rêve pessimiste et sans issue. Kleist se suicida et Bolaño n'essaie pas de recoller les morceaux : il dresse la monstrueuse parade sud-américaine, après lui son déluge. Et l'on glisse sans problème d'un roman l'autre, comme si le même monologue, repris par une autre voix, se poursuivait. D'ailleurs, deux de ces textes ont pour source des chapitres de romans précédents, la *Littérature nazie en Amérique*

(pour *Étoile distante*) et les *Détectives sauvages* (pour *Amuleto*) : Bolaño les a redéveloppés, continuant d'écrire le même livre, jusqu'à ce que mort ou résurrection s'ensuive. Dernières phrases du Nocturne : «Et alors à une vitesse vertigineuse défilent les visages que j'ai admirés, les visages que j'ai aimés, haïs, enviés, méprisés. Les visages que j'ai protégés, ceux que j'ai attaqués, les visages de ceux dont je me suis défendu, les visages que j'ai cherchés vainement.
Et alors se déchaîne une tempête de merde.»
L'auteur vit en Espagne et déclare que, s'il habitait au Chili, nul ne lui pardonnerait ses romans.

Philippe Lançon.

[Référence : *Libération*, 2002]

Annexe 105 :

Le Magazine Littéraire, no. 434
LES LIVRES DU MOIS, mercredi 1 septembre 2004 781 mots, pp. 78-79.

Roberto Bolaño l'intranquille
Enrique Vila-Matas[27]

La littérature met tout en jeu. Ce que savait parfaitement Roberto Bolaño, dont la prose apatride a provoqué une rupture importante dans la littérature latino-américaine contemporaine, si ennuyeuse et folklorique, quand bien même certains font comme si de rien n'était et perpétuent le culte des coqs amazoniens et des vierges en lévitation. En fait, le thème du risque définit une partie de la poétique de Bolaño, l'écrivain ayant toujours cherché à toucher aux confins de la froideur et du vide avec sa littérature de résistance, de survie, habitée par des personnages désespérés, à la dérive, se croyant toujours à bout de forces. Pour ma part, je crois que Bolaño écrivain a passé sa vie à illustrer quelques mots de Kafka adressés à son ami Janouch : « La littérature cherche le confort. L'écrivain, au contraire, cherche le bonheur, ce qui est tout, sauf confortable. »

Lors d'une conversation entre Ricardo Piglia et Roberto Bolaño, publiée par *El País* en 2001, le premier révélait les points communs entre la littérature résistante de Bolaño et celle d'auteurs comme Don DeLillo ou Claudio Magris, et voyait dans ces similitudes le signe d'une nouvelle constellation de prosateurs en langue espagnole : « Nous évoluons sur d'autres territoires. Parce que ce que l'on qualifie d'ordinaire de latino-américain se définit par une sorte d'anti-intellectualisme qui tend à tout simplifier et auquel la plupart d'entre nous résistent. »

Dès le premier jour où j'ai lu le résistant Bolaño, j'ai eu l'impression de rencontrer un auteur appartenant à ma lignée littéraire, lignée ancrée dans le désespoir, et mes lecteurs savent fort bien de quel genre de désespoir et de famille je parle, une famille extra-territoriale et peut-être proche du Polonais Gombrowicz qui disait : « Quand j'écris, je ne suis ni chinois ni polonais. » Bolaño est né au Chili en 1953 et, à l'âge de quinze ans, il a fui au Mexique où il a passé sa jeunesse (réinventée dans le monumental roman *Les Détectives sauvages,* inédit en France, l'un des sommets de son œuvre, autour duquel gravitent, comme des satellites, des pièces littéraires telles que les trois publiées actuellement dans une traduction impeccable de Robert Amutio), tandis que ses années de maturité avaient pour cadre le beau village de Blanes sur la Costa Brava. Le jour même où j'ai fait sa connaissance, j'ai compris qu'il était difficile de savoir d'où était Bolaño. Il était facile, en revanche, de voir que, radical sur le plan littéraire, il travaillait en marge, sur le fil, à un pas du vide. L'un des thèmes récurrents de son œuvre est l'intranquillité et les fonds insondables ou, si l'on préfère, l'idée de l'abîme et le désarroi de toute une génération de détectives sauvages, perdus et déracinés.

Voici comment tout a commencé, comme dirait Céline. Le jour où nous nous sommes connus, j'étais dans une cafétéria de Blanes et il ne restait que quelques mois d'ici à ce que *Les Détectives Sauvages* de Bolaño ne viennent troubler définitivement la fête de la poésie bien polie des pauvres

27 Enrique Vila-Matas a rendu un hommage vibrant à Roberto Bolaño dans Pour en finir avec les chiffres ronds (éd. Passage du Nord-Ouest). Il a notamment publié aux éd. Bourgois : Bartleby et compagnie, Le Mal de Montano (prix Médicis étranger) et Paris ne finit jamais, (vient de paraître).

prix Nobel de la littérature latino-américaine. Pour moi, avant d'entrer dans cette cafétéria de Blanes, Bolaño avait vécu caché, dans une opacité muette. Nous nous sommes regardés, je ne le connaissais pas du tout. « Ça alors, Vila-Matas ! », s'est-il écrié comme s'il avait perçu quelque étrange fatalité. Nous avons entamé une conversation qui devait durer vingt heures. Quatre ans plus tard, la dernière fois que nous nous sommes vus, tout fut, en revanche, plus rapide. À la sortie d'une réunion dans l'immeuble de Jorge Herralde, le directeur des éditions Anagrama de Barcelone, Bolaño m'a proposé de me déposer en voiture devant chez moi avant de se diriger vers Blanes. Je lui ai répondu que je n'allais pas monter dans sa voiture. « Et où vas-tu ? », m'a-t-il demandé, surpris, très attentif à ma réponse. Je lui ai dit la vérité, que je n'en savais rien. Et j'ai voulu ajouter que j'allais marcher au hasard, mais j'ai renoncé. Il est resté quelques secondes songeur, puis il a ri. Nous ne nous sommes pas revus, cependant, ce jour-là, à ce moment-là, nous avons tous les deux clairement perçu la marge, le fil, le vide, l'inconfort de notre vocation à la dérive, les fonds insondables qui nous unissaient.

Parmi les livres que publie, ces temps-ci, Christian Bourgois, je placerai au premier rang *Appels téléphoniques*, quatorze magistrales nouvelles évoquant des survivants, c'est-à-dire des personnages qui survivent à eux-mêmes et qui, à eux seuls, apportent de façon éclatante la preuve que Bolaño est un écrivain exceptionnel. Surtout si l'on considère le personnage de Sensini, écrivain vétéran et inoubliable qui, à l'instar de Bolaño dans la vie réelle, survit en Espagne en envoyant ses nouvelles à toutes sortes de concours littéraires de province. Les fantômes circulent également en toute liberté, sans but précis (comme je voulais le faire cet après-midi-là), dans les textes de *Le Gaucho insupportable*, livre qui recueille des écrits d'un Bolaño très conscient de l'approche de la mort, ce qui le conduit à être plus radical que jamais. Quant à *Anvers*, il s'agit d'une pièce expérimentale de jeunesse qui, aussi étonnant que cela paraisse, ne donne pas vraiment de pistes sur le grand écrivain qui allait éclore des années après, l'écrivain qui incarne, aujourd'hui, le mythe naissant de la littérature en langue espagnole.

Encadré(s) :
Appels téléphoniques
Roberto Bolaño
Traduit de l'espagnol (Chili) par Robert AmutioÉd. Christian Bourgois, 26 euros.

Le Gaucho insupportable
Roberto Bolaño
Traduit de l'espagnol (Chili) par Robert AmutioÉd. Christian Bourgois, 26 euros.

Anvers
Roberto Bolaño
Traduit de l'espagnol (Chili) par Robert AmutioÉd. Christian Bourgois, 26 euros.

[Référence : *Le Magazine littéraire*, 1986]

Annexe 106 :

Métamorphoses de la vilaine fille
Rondeau Daniel

Le talent de Mario Vargas Llosa est au plus haut: il fait danser les mots dans un style impeccable de naturel

Il est toujours réconfortant de voir un auteur considérable, et saturé de reconnaissance, ne pas s'installer dans la facilité. Mario Vargas Llosa se tient là, droit et souriant, devant nous, à chaque page de son nouveau livre. Tours et détours de la vilaine fille raconte l'histoire d'une liaison durable, avec des intermittences et des drames, entre une jeune fille pauvre, sexuellement attrayante et prête à tout, aussi douée pour les disparitions que pour les réapparitions, et un jeune homme naïf, sentimental et francophile.

Deux caractères s'aiment, se perdent, se retrouvent. Le destin semble se jouer d'eux. Il les a sortis de leur Pérou natal pour les précipiter dans le Londres hippique et épique des années 1970 ou dans un bordel de Tokyo. Mais le destin lui-même obéit à un maître: le romancier. Son talent de conteur est au plus haut. La structure du récit, terriblement efficace, mais aussi sa fantaisie, sa vitalité, servies par un style impeccable de naturel, rendent à la perfection le son de ce chaos qu'on appelle la vie. L'auteur fait danser les mots et enchaîne avec une fluidité enviable, et non sans malice, des rebondissements inattendus. Le lecteur tombe sous le charme ambigu de ces deux héros. Il souffre avec Ricardo et se perd avec la fille dans les labyrinthes du sexe.

Le sexe est une façon pour Vargas Llosa de poser avec humour la question du bonheur, dans une période de banalité culturelle et de désillusions en tout genre. Sartre et Camus s'éloignent. Quelques bavards (Deleuze et Derrida) tiennent le haut du pavé. La révolution est mensonge et peau de chagrin. Les seules libérations réussies sont celles de la chair. Mais la chair est triste, et Eros souvent sur la même orbite que Thanatos. L'auteur a tourné dans son encre ses souvenirs (Paris, Londres) et ses fidélités (Balzac, Miraflores, etc.), puis il a jeté dans son encrier des cristaux d'imaginaire et un peu du prestige de l'Histoire. Les années passent, les hommes changent, les femmes aussi, une émotion grandit, la vilaine fille va bientôt mourir. Tristesse? Non, car au moment des larmes, le romancier sort une colombe de son encrier. L'oiseau porte un nom: littérature.

Tours et détours de la vilaine fille
Vargas Llosa Mario
Trad. de l'espagnol par Albert Bensoussan.
Gallimard
Roman étranger
416 p.
21 euros

[Référence : *L'Express*, 2006]

Annexe 107 :

Le Figaro, n°. 19872
Le Figaro Magazine, samedi 21 juin 2008 384 mots, p. MAG79
CULTURE-LIVRES

Le tombeau des histoires
OLIVIER MONY

Parce que seul l'été offre le temps de se plonger dans les gros livres de 500 à 1 000 pages, « Le Figaro Magazine » propose, jusqu'au 23 août, une sélection des meilleurs d'entre eux, parus ces derniers mois. Pour commencer, « 2666 », pur chef-d'œuvre de Roberto Bolaño (1953-2003).

C'est le dernier grand livre du dernier grand romancier de notre temps. Il écrivait depuis toujours, était lu depuis peu, mais sa gloire sera posthume. Il était mélancolique et drôle, doux et décalé. Il aimait Elvis, *Suicide*, le capitaine Nemo, Houdini, prendre son petit déjeuner avec croissant et journal du jour dans des cafés de bord de mer, faire l'amour et lire jusqu'à plus soif : Cervantès, Melville, John Kennedy Toole, Breton, Vaché, Pétrone, Pascal, Jarry... C'était le genre de type à vous donner envie de casser la figure à tout crétin se gobergeant de « bouquins » (comme on dit à la télé), qui savait qu'un livre, ce n'est pas un bouquin, que parfois cela sauve et justifie une vie entière. Comme ici.

2666[28] compte 1 016 pages. Pas un roman, mais un bréviaire pour les temps présents, un immense manuel de deuil et de mélancolie. Un *De profundis* baroque et énigmatique, le crime passionnel d'un homme mort par et pour la littérature, qui laisse aux vivants ce livre, comme une armée vaincue fait retraite en brûlant la terre derrière elle. Il faudrait pour l'aimer goûter à la poussière des déserts, à la douceur des nuits, au chagrin des femmes, à la force d'une amitié et accepter qu'il n'est de vie qui ne se quitte, et, plus triste, de livre qui ne se referme. Il y serait question de tout, de rien, de nous.

C'est-à-dire, parmi tant d'autres secrets, tant d'autres beautés, d'un écrivain allemand, Benno von Archimboldi, que nul n'a jamais vu et dont quatre critiques européens pistent la trace jusqu'au cœur du Mexique ; mais aussi d'une ville à la frontière des États-Unis, une cité des confins où la nuit se marie au désert, où, depuis 1993, des centaines de femmes et d'adolescentes sont enlevées, violées et assassinées dans l'indifférence, sinon la complicité, des autorités locales ; et également d'un journaliste noir américain et d'un combat de boxe, d'un professeur espagnol exilé au Mexique et de sa fille, de hasards et de nécessités.

Un véritable poème lyrique sur le mal
Le monde est un gamin farceur qui chante *Marabout de ficelle* en dansant sur des tombes. Ce serait un poème lyrique sur le mal, une œuvre opératique sur le sombre prestige de la mort. Un chant d'adieu, de tristesse et de colère, où viennent saluer avant que le rideau ne tombe quelques-unes de ces émotions dont on peine à se déprendre : l'art, l'errance, l'histoire, l'amitié, les utopies. On y lirait une esthétique de l'indécision qui ne ressemblerait à rien de connu, si ce n'est les variations morbides chères à David Lynch. Ce serait un livre moderne, indifférent à la modernité. Roberto

28 Christian Bourgois, 1 016 p., 30 euros. Traduit de l'espagnol par Robert Amutio.

Bolaño, né au Chili, mort en Espagne, et n'ayant d'autre patrie que la littérature, en serait l'auteur. Cela s'intitulerait 2666. Ce serait inoubliable.

Illustration(s) :
PIERRE-OLIVIER DESCHAMPS
Roberto Bolaño, écrivain chilien exilé à Barcelone.
BASSO CANNARSA/OPALE

[Référence : *Le Figaro Magazine*, 1986]

La prose latino-américaine contemporaine en France (1950-2010) : Études de réception

Dans les années 1950, la fiction en prose latino-américaine entame une importante période de diffusion en France grâce à la parution de la collection Gallimard La Croix du Sud, dirigée par Roger Caillois. Cet événement, qui sera un tournant dans les relations littéraires entre l'Amérique latine et la France, permettra l'accumulation du *capital littéraire* de la prose latino-américaine et la reconnaissance internationale de nombre de ses écrivains tout au long des décennies suivantes. Afin de savoir dans quelle mesure la France a joué un rôle déterminant dans la consécration de cette prose au *centre* de la Littérature mondiale et quel rôle elle joue ces dernières années, notre travail propose d'analyser la réception de cinq auteurs latino-américains dont l'œuvre en prose a été traduite entre 1950 et 2010 : l'Argentin Jorge Luis Borges, le Péruvien Mario Vargas Llosa, l'Uruguayen Juan Carlos Onetti, le Cubain Reinaldo Arenas et le Chilien Roberto Bolaño. Pour ce faire, nous analyserons les facteurs qui, en premier lieu, ont contribué à la création de La Croix du Sud. L'*horizon d'attente* des lecteurs français et leur rapport à la littérature étrangère seront également examinés. De même, les éléments *paratextuels* avec lesquels les traductions françaises des auteurs de notre corpus ont été publiées seront décortiqués. Et, enfin, nous ferons un analyse discursive des commentaires de la critique littéraire française sur ces traductions.

Mots-clés : prose latino-américaine ; littérature contemporaine ; Jorge Luis Borges ; Mario Vargas Llosa ; Juan Carlos Onetti ; Reinaldo Arenas ; Roberto Bolaño ; études de réception ; littérature mondiale.

The contemporary Latin American prose in France (1950-2010) : Études de réception

In the 1950s, Latin American prose fiction began an important period of diffusion in France thanks to the appearance of the Gallimard collection La Croix du Sud, directed by Roger Caillois. This event, which will be a turning point in literary relations between Latin America and France, will allow the accumulation of *literary capital* of Latin American prose and the international recognition of many of its writers throughout the following decades. In order to know to what extent France played a determining role in the consecration of this prose at the *center* of World Literature and what role it has played in recent years, our work proposes to analyze the reception of five Latin American authors whose prose work was translated between 1950 and 2010: the Argentine Jorge Luis Borges, the Peruvian Mario Vargas Llosa, the Uruguayan Juan Carlos Onetti, the Cuban Reinaldo Arenas and the Chilean Roberto Bolaño. To do this, we will begin by analyzing the factors that, in the first place, contributed to the creation of La Croix du Sud. The *horizon of expections* of French readers and their relationship with foreign literature will also be examined. Likewise, the *paratextual* elements with which the French translations of the authors of our corpus were published will be examined. And, finally, a discourse analysis of the comments of the French literary critic on these translations will be carried out.

Keywords: Latin American prose; contemporary literature; Jorge Luis Borges; Mario Vargas Llosa; Juan Carlos Onetti; Reinaldo Arenas; Roberto Bolaño; reception studies; world literature.

La prosa latinoamericana contemporánea en Francia (1950-2010) : Estudios de recepción

En la década de los cincuenta la prosa latinoamericana de ficción inicia una etapa de difusión importante en Francia gracias a la aparición de la colección La Croix du Sud de Gallimard, dirigida por Roger Caillois. Este suceso que será un parte-aguas en las relaciones literarias entre América latina y Francia permitirá la acumulación de *capital literario* de la prosa latinoamericana y el reconocimiento internacional de muchos de sus escritores a lo largo de las siguientes décadas. Para conocer en qué medida Francia jugó un rol determinante en la consagración de esta prosa en el *centro* de la Literatura mundial y que rol ejerce en los últimos años, nuestro trabajo propone analizar la recepción de cinco autores latinoamericanos cuya obra en prosa fue traducida entre 1950 y 2010 : el argentino Jorge Luis Borges, el peruano Mario Vargas Llosa, el uruguayo Juan Carlos Onetti, el cubano Reinaldo Arenas y el chileno Roberto Bolaño. Para ello se comenzará analizando los factores que, en primer lugar, contribuyeron a la creación de La Croix du Sud. Se examinará también el *horizon d'attente* de los lectores franceses y su relación con las literaturas extranjeras. Asimismo se decorticarán los elementos paratextuales con los que se publicaron las traducciones al francés de los autores de nuestro corpus. Y, finalmente, se realizará un análisis del discurso de los comentarios de la crítica literaria francesa sobre dichas traducciones.

Palabras clave : Prosa latinoamericana; literatura contemporánea; Jorge Luis Borges; Mario Vargas Llosa; Juan Carlos Onetti; Reinaldo Arenas; Roberto Bolaño; estudios de recepción; literatura mundial.

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ
ÉCOLE DOCTORALE :
ED 20 : Civilisations, cultures, littératures et sociétés.
Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE.
DISCIPLINE : Études romanes espagnoles